

Vanessa Brito\*

## Odpreti intervale: soočenje Rancièra in Deleuza v zvezi s politikami umetnosti

*Filozofija ne utemeljuje nikakršne dedukcije od spoznanja k delovanju, ampak le odpira interval, v katerem je mogoče omajati orientacijske točke in gotovosti, na katere se opirajo dominacije.*<sup>1</sup>

Rancièra ni filozof, ki bi se neodvisno loteval zdaj te, zdaj one teme, temveč njegovi teksti nastajajo kot intervencije. Njegovo delo usmerjajo premestitve, ki jih želi izvršiti, in soočenja z drugimi avtorji, v katerih neko branje *zoperstavi* drugemu, od neke besede ali reči preide k drugi. Njegovi prispevki o politikah literature in umetnosti nasploh so nastajali *z in proti* avtorjem kot so Sartre, Lyotard ali Deleuze. Osredotočila se bom na soočenja z Deleuzom, ki ga Rancièra pogosto analizira, prav tako pa mu je posebej posvetil več tekstov, da bi dojela smisel teh intervencij ter razumela tako distanco kot bližino, ki jo vzpostavljajo.

V nadaljevanju želim zastaviti naslednje vprašanje: kako se Rancièrovo pojmovanje umetnosti in njene politike oddaljuje od Deleuzovega? Na prvi pogled se zdi, da se strinjata glede ideje, da »umetnost ni nikoli zgolj umetnost; [da je] vedno tudi trditev o svetu«,<sup>2</sup> in da so različni formalni postopki in umetniške revolucije vedno tudi redistribucije oblik čutnega izkustva, ki spreminjajo to, kar je vidno, misljivo in s tem možno, s čimer pa tudi že rekonfigurirajo realno. Bartlebyjevo formulo, prosti odvisni govor in fabulacijo lahko štejemo med umetniške postopke, ki zmorejo – rečeno z Deleuzom – s potmi, utrjenimi v notranjosti del, spremeniti kartografijo, zunanjo delom. V tem smislu lahko rečemo tudi, da se strinjata z idejo, da politika umetnosti temelji na zmožnosti del, da učinkujejo na realno s spreminjanjem njegove čutne kartografije. Deleuzovsko tematiko dobесednosti [*littéralité*] lahko, kolikor zadeva linijo kontinuitete med delom in realnim, ki jo začrta kartografska umetnost, dejansko razumemo v luči te ideje.

<sup>1</sup> Jacques Rancièra, *Moments Politiques*, La fabrique, Pariz 2009, str. 158.

<sup>2</sup> Jacques Rancièra, *Les écarts du cinéma*, La fabrique, Pariz 2011, str. 45.

\* Inštitut za filozofijo jezika na Novi univerzi v Lizboni

Glede na to, da so realne metamorfoze, ki jih izvaja umetnost, predvsem virtualni trajektoriji in postajanja, torej »realne, a ne aktualne«, lahko rečemo tudi, da gre tematika virtualnega v smer ideje, ki je blizu Rancièru, namreč da je delo umetnosti prekarno delo, ki zarisuje in briše linije ter spravi v gibanje tisto, kar je v aktualni situaciji v suspenzivnem stanju. Če vse to upoštevamo, lahko končno zatrdimo, da se oba strinjata, da politika umetnosti temelji na različnih načinih, na katere umetniške prakse odpirajo intervale ali vrtajo luknje v organsko tkivo, torej vzpostavljajo prostor za suspenzivne eksistence, ki nimajo svojega mesta v celoti, v kateri naj bi bil vsak del upoštevan. Odpiranje intervalov v organski totaliteti je problematika, ki jo pri Deleuzu lahko srečujemo povsod: v branju odnosa med ljubimci pri Sacher-Masochu kot sceni, v kateri je razmerje vzroka do učinka suspendirano in obrnjeno; v branju *Iskanja izgubljenega časa* kot kompoziciji zaprtih delov, ločenih z intervali, ki jih postavljajo v medsebojne odnose; v branju Vertovovih filmov, v katerem razvije novo teorijo intervalov, ki so zmožni podobo iztrgati iz organske celote; nenazadnje pa tudi v branju »modelov« Bressona ali Melvillovega Bartlebyja, ki so nehote zmožni razpreti identiteto med nekim vzrokom in nekim učinkom in odpreti interval v redu diskurza. Kljub temu pa se vsi teksti, ki jih Rancière posveti Deleuzu, vrtijo okoli Deleuzovega pojmovanja umetnosti z namenom, da bi zavzeli distanco do določenega načina branja del in določene ideje povezave med umetnostjo in politiko, ki iz njega izhaja. V nadaljevanju se bom poglobila v ta razcep in se zaporedoma lotila treh primerov, treh točk divergence med obema: njunih branj Proustovega *Iskanja*, Melvillovega *Bartlebyja* in Vertovovega *Moža s kamero*. Posebno pozornost bom namenila pojmu intervala, na podlagi katerega bom zajela njuni divergentni pojmovanji umetnosti in njene politične funkcije.

### **Dobesednost formule in interval med rečenim in storjenim**

58

Soočenje Rancièra in Deleuza bi rada začela z vprašanjem o načinu, na katerega naj bi po njunem mnenju umetniško delo lahko imelo učinke v realnem. Po Rancièru, katerega citat sem vzela za izhodišče, delo ne utemeljuje nikakršne dedukcije ali relacije od vzroka k učinku, med videnjem ali izrekanjem in delovanjem. Če delo ne utemeljuje nikakršne dedukcije od misli k dejanju, je to po eni strani zato, ker ne proizvaja, temveč spodbija tovrstna sklepanja, s tem pa odpira intervale, skozi katere se omajajo predpostavke, na katere se opira dominantna logika. Po drugi strani delo ne zagotavlja tega prehoda zato, ker je takšno zagotovilo pravzaprav odveč. Misliti in gledati sta namreč že sama po

sebi obliki delovanja. Kar zadeva umetnost, v tem smislu ne gre toliko za to, kako misliti prehod od umetnosti k politiki, temveč kako natančneje določiti, kaj tvori politiko umetnosti: politiko, *lastno* umetnosti [politique de l'art], torej delovanje umetnosti kot umetnosti, ki temelji na rekonfiguraciji oblik čutnega izkustva. Ker je za delo značilna ta politika, je moč njegovega delovanja v tem, da ne utemljuje nikakršne dedukcije delovanja iz mišljenja, da nima jamstva in da so njegovi učinki negotovi in nestalni.

Sprašujem se, ali ni prav ta koincidenca med rečenim in storjenim, to mišljenje, ki je hkrati tudi oblika delovanja, tisto, kar skuša Deleuze misliti pod imenom dobesečnosti. Ogledamo si lahko »Bartleby ali formula«, slavni tekst iz *Kritike in klinike*, ob katerem bomo raziskali, v čem je politika, *lastna* formuli, ki jo Deleuze označi za »dobesečno«. Deleuze pojasni, da ta ne proizvede učinka na realnost le zaradi tega, ker izzove učinek kontaminacije, s katerim imajo naenkrat vsi rajši [*préférer*] in upravičeno ali neupravičeno uporabljajo to besedo, ampak predvsem, kolikor spodkoplje »logiko predpostavk«, notranjo govornim dejanjem. Dejanje, ki ga izvede formula, je razveza tistega, kar ta logika povezuje, ko postavi, da moramo po nekem vzroku – glede na red, ki ga vzpostavlja avtoriteta –, pričakovati določen učinek, na primer vzpostavitev poslušnosti. Ko ukine to razmerje vzroka do učinka, ko torej omaja gotovost, na katero se ta opira – dejstvo, da po ukazu pričakujemo poslušnost – formula onesposobi govorna dejanja. Lahko bi rekli, da na ta način formula sprevrne tudi distribucijo položajev, ki jih ta dejanja vzpostavljajo med tistim, ki govori, in tistim, na katerega se prvi naslavlja. Gre torej za določeno distribucijo zmožnosti in položajev, povezanih s temi dejanji, ki jih formula sprevrne. V tem je politika, *lastna* formuli: »'prekinja zvezo' med besedami in stvarmi, med besedami in akcijami, a tudi med dejanji in besedami.«<sup>3</sup> Razveže tisto, kar je predpostavljeno v razmerju vzroka do učinka, in ustvari interval v redu diskurza. Do te točke med Deleuzovim in Rancièrovim branjem učinkov formule na realno, ki jo obkroža, ni nobenega nasprotja.

Na tem mestu moramo zastaviti vprašanje, pod katerim imenom Deleuze misli to politiko formule? Je njen način delovanja na realno prav v tem, čemur pravi dobesečnost? Je dobesečnost ime, pod katerim Deleuze misli politiko umetnosti?

<sup>3</sup> Gilles Deleuze, *Kritika in klinika*, prev. Suzana Koncut, Študentska založba, Ljubljana 2010, str. 111.

Na začetku svojega teksta o Bartlebyju postavi vprašanje: »A v čem je dobesednost te formule?«<sup>4</sup> V odgovoru sprva poseže po opoziciji med dobesedno in simbolno rabo formule: Bartleby ne želi reči nič drugega kakor to, kar reče – dobesedno. Krivično bi bilo videti kaj drugega ali kaj več v petih besedah, ki jih ponavlja: »*I would prefer not to.*« Toda ker skuša izničiti delitev na pravi in preneseni pomen, ima tematika dobesednosti širši zastavek, ki zadeva prav način, na katerega delo učinkuje na realno. Tematika dobesednosti, ki jo Deleuze vpelje v *Mille Plateaux* (kot je opozoril François Zourabichvili<sup>5</sup>), začrta potek linije kontinuitete med pisavo dela in realnega. Če bi želeli uporabiti Rancièrov izraz, bi dobesednosti ustrezalo pojmovanje, po katerem delo ni »sled dogodka, ki je že nastopil, temveč vedno sámo dejanje trasiranja.«<sup>6</sup> Umetniško delo bi bilo dejanje trasiranja trajektorijev oziroma procesov postajanja, v katerem se prepletata imaginarno in realno do točke, v kateri poti, zunanje delu, le-temu več ne predhodijo, temveč jih trasirajo poteki, ki jih lahko konstruiramo v notranjosti samega dela. Vse to Deleuze natančneje pojasni v še enem besedilu iz *Kritike in klinike*, »Kar pravijo otroci«, kjer arheološkemu in interpretativnemu pojmovanju umetnosti zoperstavi kartografsko pojmovanje, po katerem delo pomeni trasiranje linij, trajektorijev in začrtanje zemljevidov, torej rekonfiguracijo realnega. Z dobesednostjo, ki potrjuje, da je pisava dela, vključno s prepisom, ki ga izvede gledalec, sama po sebi dejanje, ki transformira oblike vidnosti in konfiguracije realnega, tudi Deleuze poizkusi uiti vprašanjem reprezentacije, s katerimi ponavadi vzpostavljajo povezavo med estetiko in politiko. Odgovor na Deleuzovo vprašanje bi tako lahko bil, da je dobesednost formule v načinu, na katerega pet besed deluje na realno, s čimer privzema določeno idejo tega, čemur bi lahko rekli performativnost literature.

60

Na tej podlagi se lahko vprašamo, zakaj želi Rancièr »popraviti začetno Deleuzovo trditev« in reči, da je formula »zares dobesedna in obenem vendarle ni«<sup>7</sup>? Ali samo zato, da bi nas spomnil, da lahko Bartlebyjev »raje bi, da ne« razumemo tudi kot simbol estetske indiference, njegovo zavrnitev preference do določene vsebine na škodo druge, s čimer so vse vsebine potrjene kot enakovre-

<sup>4</sup> *Ibid.*, str. 104.

<sup>5</sup> Sklicujem se na tekst »La question de la littéralité«, ki je izšel v *Deleuze et les écrivains, littérature et philosophie*, B. Gelas in H. Micolet (ur.), Cécile Defaut, Nantes 2007.

<sup>6</sup> Jacques Rancièr, *Nelagodje v estetiki*, prev. Marko Jenko in Rok Benčin, Založba ZRC, Ljubljana 2012, str. 108.

<sup>7</sup> Jacques Rancièr, *La Chair des mots*, Galilée, Pariz 1998, str. 188.

dne glede na reprezentacijo? Predlagamo naslednjo hipotezo: gre predvsem za zoperstavitev nekega pojmovanja literature nekemu drugemu in zoperstavitev določene ideje performativnosti literature neki drugi. Na začetku svojega teksta »Deleuze, Bartleby et la formule littéraire«, Rancière trdi, da Deleuze, zvest svojemu načinu branja, delo opiše kot razvoj formule in formulo kot »materialno operacijo, ki dovrši materialnost teksta«. <sup>8</sup> Deleuze »nam pravi, da je literatura materialna moč, ki oddaja materialna telesa«. <sup>9</sup> Rancière se želi razmejiti prav od tega pojmovanja literature in njene performativnosti. Za začetek moramo torej natančneje pojasniti, kako zgrabiti in interpretirati to tezo, ter razjasniti, kaj pravzaprav pomeni »materialna moč«.

Je materialna moč umetniškega dela preprosto njegova moč transformirati realno? Po Rancièru prav slednja definira prekarno delo – brez ontološke konsistence – tako umetnosti kot politike, delo ukinjanja mej, sprevrčanja delitev, distribucij položajev in zmožnosti, zabrisovanja in ponovnega načrtanja linij. V tem smislu je moč umetnosti, tako kot moč politike, sama po sebi nematerialna moč. Niti delo same politike namreč ni v oddajanju materialnih teles, ampak v načrtanju linij preloma v imaginarnih kolektivnih telesih, v načrtanju linij delitve ali dezidentifikacije. Gre za to, kar na nekem drugem mestu Rancière strne v trditvi, da lahko kot politični subjekti delujemo le »v intervalih«<sup>10</sup> med dvema identitetama, pri čemer pa ne moremo privzeti nobene od njiju. Prav v imenu te nematerialnosti brez ontološke konsistence se Rancière v nekem drugem tekstu<sup>11</sup> oddalji od deleuzovske zaobljube transformirati umetniške metamorfoze v realne metamorfoze. Z zavrnitvijo režima metafore Deleuze zavrne »kot da«, ki po Rancièru povzema umetniško in politično delo brez ontološke konsistence. Vendarle pa bi lahko ugovarjali – kot ugotavlja tudi sam Rancière –, da je »kot da« emancipacije pravzaprav neločljiv od določene materialne moči: je »zmožnost *materialne* ločitve od svoje tubiti, od svoje 'odsotnosti časa'. 'Čas mi ne pripada,' pravi Gauny. Toda s tem, ko si vzame čas, da napiše, kako mu časa ne pripada, že odpre neki drugi čas. Odpre ga *zelo materialno*, z ukinitvijo kroga

<sup>8</sup> *Ibid.*, str. 179.

<sup>9</sup> *Ibid.*, str. 188.

<sup>10</sup> Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Gallimard, Pariz 2003, str. 120.

<sup>11</sup> Cf. Jacques Rancière, »Les Confidences du monument. Deleuze et la 'résistance' de l'art«, v: *Deleuze et les écrivains*, str. 479–491.

dneva in noči.«<sup>12</sup> Dejansko lahko pri Rancièru najdemo idejo materialne moči pisave oziroma, tako rekoč, moči realne metamorfoze. Bi morali iz tega sklepati, da gre zgolj za izbiro besed? Bi morali »popraviti« trditev, pripisano Deleuzu, in reči, da materialno moč literature ne tvori oddajanje, ampak razkroj materialnih teles, onemogočenje vsakršnega utelešenja črke v telesu?

V kontekstu, v katerem nas Deleuze vabi, naj Bartlebyjevo formulo razumemo po črki, se materialnost literarnega teksta zoperstavlja njegovemu duhu oziroma ideji o globokem smislu, skritej za pripovedjo. Bartlebyjeva formula se zdi kot »materialna operacija, ki dovrši materialnost teksta« v smislu, v katerem nam Deleuze pravi, naj je ne interpretiramo, ampak razumemo dobesedno. V tem kontekstu materialna moč literature ni nič drugega kot njena mehanska moč: gre za idejo, po kateri je pomen literarnih tekstov odvisen zgolj od uporabe ali funkcije, ki mu jo pripišemo. To idejo Deleuze izpostavi v drugem delu, ki ga naknadno doda k *Proust in znaki*, z naslovom »Literarni stroj«<sup>13</sup>, pojavlja pa se tudi v številnih esejih iz *Kritike in klinike*, v katerih vztraja, da literarni tekst ne opisuje tistega, kar smo izkusili ali kar mislimo, temveč tisto, kar počnemo: dejanja ali postopke, ki niso tam zato, da bi jih interpretirali, saj obstajajo kot neupravičeni in brez razloga, prav kakor življenje samo.

Tekst »Louis Wolfson ali postopek«, katerega naslov zahteva, da ga beremo v kontrapunktu z »Bartleby ali formula«, se začne takole: »Nazadnje avtorju ne gre toliko za to, da pove, kar doživlja in misli, kot za to, da natančno pove, kaj dela.«<sup>14</sup> Ta začetek je zelo podoben vrsticam, ki uvajajo tekst »Kar pravijo otroci«: »Otrok neprestano govori, kaj počne ali namerava početi: z dinamičnimi potmi raziskovati okolja in sestaviti njihov zemljevid.«<sup>15</sup> Ti stavki ilustrirajo pojmovanje »materialnosti« literature, po katerem tekst ni pripoved neke notranjosti, opis nečesa izkušenega ali mišljenega, temveč razstava nečesa, kar delamo ali dejanj, ki jih nimamo kaj interpretirati. Potrjujejo tudi, da je po *Logiki smisla* Deleuze zasledoval dve veliki liniji raziskovanja, da bi razvil idejo materialne moči literature, namreč otroštvo in shizofrenijo, v katerih je ponovno našel »be-

62

<sup>12</sup> Jacques Rancière, »La méthode de l'égalité«, v: *La philosophie déplacée, autour de J. Rancière*, L. Cornu in P. Vermeren, Horlieu (ur.), Pariz 2006, str. 511. (Poudarki so moji.)

<sup>13</sup> [Gilles Deleuze, *Proust in znaki*, prev. Jana Pavlič, Študentska založba, Ljubljana 2012. op. prev.]

<sup>14</sup> Gilles Deleuze, *Kritika in klinika*, str. 21.

<sup>15</sup> *Ibid.*, str. 95.

sede-trpnosti« [*mots-passion*] in »besede-akcije«, ki so ga pripeljale na pot sovpada rečenega in storjenega.

Toda če *Le schizo et les langues* z lahkoto opišemo kot delo, v katerem avtor nenehno izreka to, kar dela ali namerava narediti, pa je v primeru Melvillove novele manj očitno, da gre res za opis nekega postopka. Morali bi torej pokazati, zakaj je Bartlebyjevo izrekanje tudi neko delovanje ali zakaj je njegova formula dejanje, ki »velja toliko kot postopek«, s tem, da mu pripišemo »shizofreno nagnjenje«. Naj v zvezi s tem spomnim na Deleuzove besede: čeprav Bartleby ne poseduje splošnega postopka za obravnavo jezika, četudi jecljanja, njegova formula »velja toliko kot postopek«, kolikor proizvede iste rezultate ali iste učinke, torej soočenje jezika z njegovo zunanostjo, ko se jezik prevesi v tišino.

Bartleby napoveduje dolgo tišino, v katero se bo pogreznil Melville [...] Tudi Bartlebyju, ko izgovori svojo formulo, ne preostane nič drugega kakor molk in umik za svojo pregrado, vse do končne tišine v zaporu. Po formuli ni več kaj reči: velja toliko kot postopek, sega čez svoj videz posebnosti.<sup>16</sup>

Takšnemu branju Melvillove novele lahko očitamo, da tisto, kar nam Deleuzova analiza ponuja kot politiko formule, v svojih učinkih ni povsem enako postopku Louisa Wolfsona, ki ga je sam Deleuze označil za »neproduktivnega«, čeprav lahko njegove eksperimente štejemo med največje vseh časov. Ugovarjali bi lahko, da Bartlebyjeva formula ne »opustoši jezika« toliko zaradi tega, ker ga zoperstavi tišini, ampak prej zato, ker z onemogočenjem »logike predpostavk« odpre interval v redu diskurza. Če Bartlebyjeva formula »velja toliko kot postopek« in njenih pet besed toliko kot dejanje, je to prej zato, ker uspejo proizvesti učinek na realno oziroma delovati na sam jezik z odprtjem intervalov ali izdobljenjem neke vrste tujega jezika. V tem smislu bi torej lahko sledili Rancièru in »popravili« Deleuzovo trditev rekoč, da »formula res velja toliko kot postopek, vendar hkrati tudi ne velja«. Formula zgosti določeno idejo performativnosti literature, sovpad med rečenim in storjenim, med besedami in dejanji, toda ne nujno isto idejo, ki poganja postopke shizofrenije.

Linijo raziskovanja, ki smo jo omenili zgoraj, je skušal Deleuze najdlje prignati s tem, ko je literaturi pripisal »shizofreno nagnjenje«. Kot sem poskušala pokaza-

<sup>16</sup> *Ibid.*, str 110.

ti, je prav ta linija mišljenja tista, od katere se želi razmejiti Rancière ter ji zoperstaviti neko drugo pojmovanje literature. K Deleuzovima branjema Proustovega *Iskanja* in Melvillovega *Bartlebyja* se vrača zato, da bi pokazal, kako se te linije spremenijo v slepo ulico, in jih poskušal preusmeriti. Rancière prekinja z določeno idejo sorodnosti med literaturo in norostjo, po kateri je zunanost zakon literature. Temu pojmovanju postavi nasproti drugačno, ki ga moramo misliti, izhajajoč iz sorodstva literature z demokracijo, kot možnost »da se karkoli zgodi komurkoli«<sup>17</sup>.

### Shizofreno nagnjenje literature in interval med besedami in rečmi

Kaj tvori »shizofreno nagnjenje«, ki ga Deleuze pripisuje literaturi? V *Kritiki in kliniki* ga pripiše ameriški literaturi in definira kot nagnjenje k izničenju »mimetične tekmovalnosti« in očetovske funkcije, ki jo mobilizira. V svojem prizadevanju za izvirnost glede na angleško literaturo, torej v svoji zavrnitvi posnemanja modela, je ameriška literatura z isto gesto zavrnila tudi očetovsko funkcijo ter jo zamenjala z izobiljem simulakrov ali ireduktibilno mnogoterostjo ponaredkov: »Očetovska funkcija se izgubi v korist bolj zabrisanih dvoumnih sil. Subjekt izgubi svojo teksturo in postaja krpanka, ki se razrašča v neskončnost: ameriška krpanka, *patchwork*, postane zakon melvillovskega dela, ki ostane brez središča, brez prednje in hrbtne strani.«<sup>18</sup> Sedaj lahko vidimo, kaj pomeni shizofreno nagnjenje literature: izguba subjekta in koordinat, ki jih njegova centralizirajoča zavest vsiljuje svetu na škodo neomejenega *patchworka*. Da *patchwork* postane zakon dela, pomeni da shizofrenija postane zakon literature.

Ta odlomek iz *Kritike in klinike* je zelo blizu nekemu drugemu, ki se nahaja v *L'inconscient machinique* Félixu Guattarija: »*Iskanje* lahko in moramo brati v vseh smereh: od konca proti začetku, pa tudi po diagonali, s prečkanjem prostorov, časov, obrazov, oseb in intrig.«<sup>19</sup> Dejansko Deleuze prav pri Proustu prepozna shizofreno nagnjenje, ki jo kasneje pripiše ameriški literaturi. Mnogokrat so poudarili nujo, ki je gnala Deleuza, da se je dvakrat vrnil k *Proust in znaki*, da bi dodal drugi del in drugi zaključek, v katerih roman misli po podobi neizmerne »anti-logosa« in pripovedovalca po podobi norca ali shizofrenika. Veliko pred

<sup>17</sup> Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Galilée, Pariz 2007, str. 176.

<sup>18</sup> Gilles Deleuze, *Kritika in klinika*, str. 116.

<sup>19</sup> Félix Guattari, »Les ritournelles du temps perdu«, v: *L'inconscient machinique, essais de schizo-analyse*, Éditions Recherches, Pariz 1979, str. 326.



*Kritiko in kliniko* je shizofreno nagnjenje Proustovega pripovedovalca že navzoče kot tisto, kar delo transformira v neznanski *patchwork*, katerega funkcija je tudi v tem, da izumi novo univerzalnost, postavljeno na ruševinah očetovske funkcije – novo univerzalnost po modelu »blaznost rož«, ki logiki sorodstvene vezi zoperstavi čmrljevo naključno oploditev orhideje. Podoba dela ni več »velika Žival, katere delci se združujejo v celoto in se poenotijo v enem principu ali vodilni ideji«, temveč »rastlina, narejena iz s pregrado ločenih delov, ki komunicirajo le posredno v enem delu, ki je postavljen na rob, v neskončno«<sup>20</sup>. Pripovedovalec se v tem »shizoidnem univerzumu« zaprtih delov giblje kot pajek, ki »ne vidi ničesar, ne percipira ničesar, se ne spomni ničesar«<sup>21</sup>, torej kot bitje brez centralizirajoče zavesti, ki zgodbi, ki jo pripoveduje, ni zmožno vtisniti lastnih povezav. Od takrat naprej shizofreno nagnjenje razumemo kot izgubo subjekta v korist konstrukcije »anti-logosa«, ki iz *patchworka* naredi zakon dela, tako da se zdi, da lahko Proustovo delo »beremo v vseh smereh«, tako kot se kasneje Melvillovo delo zdi »odvezano od središča« in pripovedne niti.

To branje *Iskanja* nastopi kot še ena točka divergence med Rancièrom in Deleuzom, saj prikrije notranje napetosti, ki poganjajo samo delo, ki je sestavljeno iz dve modelov: modela zakrpane obleke in modela katedrale. S tem ko poudarja zgolj idejo poslednje enotnosti, ki po diagonali povezuje mnogoterost fragmentov, shizofreno nagnjenje, ki ga literaturi pripíše Deleuze, zabriše literarno »nasprotnost« [*contrariété*], pri kateri vztraja Rancièr: gre za napetost med dvema protislovnima logikama, od katerih vsaka odpravlja prizadevanja druge, hkrati pa ravno njuna neločljivost zagotavlja notranjo konsistenco dela. Toda kaj iz tega izhaja? Kakšne učinke na politiko literature ima ta izbris?

Logiki, ki poganjata nasprotnost literature, Rancièr imenuje utelešenje in raztelešenje. Nato pokaže, kako ima skozi njiju po eni strani literatura besede za reči, po drugi pa jih od reči ločuje. Medtem ko ima logika raztelešenja sposobnost odpreti intervale med besedami in rečmi, zagotoviti stvaritev prostora, v katerem je moč spodbijati odnose, prek katerih so povezane, pa ima logika utelešenja nagnjenje k ukinitvi teh intervalov, k sanjarjam o svetu, v katerem bi se uresničila popolna povezanost besed in reči. Lahko bi dodali, da logika utelešenja s svojimi utopičnimi sanjami nasprotuje politiki literature, medtem ko

<sup>20</sup> Gilles Deleuze, *Proust in znaki*, str. 171.

<sup>21</sup> *Ibid.*, str. 177. (prevod prilagojen)

logika raztelesenja s svojo politično zmožnostjo nasprotuje tem sanjam. Politika literature vztraja le, dokler literatura nasprotuje logiki utelešenja, ki jo prečka. Kot sem poskušala pokazati zgoraj, sem mnenja, da s postavitvijo shizofrenije kot zakona literarnega dela, Deleuze privilegira prav logiko utelešenja. S poskusom ločiti neločljivo v imenu nekakšne utopije kompromitira zmožnost odpiranja intervalov med besedami in rečmi, skozi katere deluje politika literature. Če sprejmemo povabilo misliti literaturo, izhajajoč iz nasprotnosti med utelešenjem in raztelesenjem, kako bi to nasprotnost lahko mislili z Deleuzom? Nedvomno se moramo spustiti v *Logiko smisla*, v kateri se literatura zoperstavi utelešenju dogodka v mesu ter se bori za možnost njegovega proti-udejanjenja [*contre-effectuer*], torej za onemogočenje tega utelešenja in transformacijo nemožnosti nadaljevanja pisanja v pogoj možnosti neke druge pisave, »prevedene iz tišine«. Toda tudi na tem mestu, kjer se zdi, da je na delu nasprotnost, Deleuze zopet posebno mesto nameni dvema emblematičnima figurama utelešenja – majhni deklenci Alici in shizofreniku –, skozi kateri zopet slavi ideja popolne zraslosti besed in reči, ukinitve vsakega posredovanja med podobami in telesi ali zabrisa mej med notranjostjo in zunanostjo, med znotraj in zunaj. Osredotočila se bom le na figuro shizofrenika in njegov odnos do besed. Ta namreč ne onemogoča, ampak ponovno omogoči utelešenje. Shizofrenik, kakor ga predstavi Deleuze, nenehno dostavlja meso besedam, ima besede za telesa, ki delujejo nanj in na katere lahko sam deluje. Kot zapiše, je za shizofrenika »vse samo še telo in telesnost. Vse je telesna zmes in vse je v telesu, vstavljanje, prediranje. Vse je fizikalno [...]«. <sup>22</sup> Ali ga to pripravi do trditve iz teksta v *Kritiki in kliniki*, posvečenega »shizofrenemu študentu jezikov«, da shizofrenik »[n]eprestano znova piše *De natura rerum*« <sup>23</sup>?

66

Za shizofrenika velja naslednje: »Vsaka beseda je fizična in nemudoma aficira telo.« <sup>24</sup> Toda iz besede ne more narediti dejanja ali trpnosti, ne da bi pri tem uničil same besede. Ko beseda postane dejanje ali trpnost, izgubi svojo »moč, da bi zajela ali izrazila nek netelesni učinek, ločen od telesnega delovanja in utrpavanja, nek idealni dogodek, ločen od svojega udejanjenja v sedanjosti. Vsak dogodek je udejanjen, četudi v neki halucinatorni obliki.« <sup>25</sup> Če je torej tako, če

<sup>22</sup> Gilles Deleuze, *Logika smisla*, prev. Tomaž Erzar, Krtina, Ljubljana 1998, str. 90 (prevod prilagojen).

<sup>23</sup> Gilles Deleuze, *Kritika in klinika*, str. 35.

<sup>24</sup> *Ibid.*, str. 91. (popr. prev.)

<sup>25</sup> *Ibid.*

je shizofrenikov svet *nasičen*, svet »vstavljanja in prediranja«, brez praznih prostorov za proti-udejanjene in suspenzivne entitete, kako si še lahko zamislimo možnost odprtja intervala, s katerim jezik loči besede in reči in proti-udejanji dogodek? Težko je torej razumeti, kako lahko jezik, ki ostaja na ravni pod-smisla, izvršuje sebi lastno politično moč proti-udejanjenja. Drugače rečeno, težko si je zamisliti možnost proti-udejanjenja, ko pa besede postanejo nekaj drugega kot besede – dejanja, obredi, geste ali telesa – in če »odpravimo ne-kraj, lasten jeziku«. V tem je meja shizofrenije.

Ko namreč literaturi pripišemo shizofreno nagnjenje, jo prisilimo k soočenju s to mejo. Ali ni za shizofrenika, pri katerem besede izgubijo vsako zmožnost izražati »nek netelesni učinek, ločen od telesnega delovanja in utrpevanja«, literatura dobesečno »materialna moč, ki oddaja materialna telesa«? Če je tako, potem je prav to pojmovanje literature tisto, ki se mu želi zoperstaviti Rancière s svojo idejo nematerialne besede, ki tava sem ter tja in s tem ločuje telesa od usod, ki so jim namenjene. Rancière, za razliko od Deleuza, vztraja pri naslednjem:

Literatura živi prav od ločitve besed od vseh teles, ki naj bi utelešale njihovo moč. Živi, da bi onemogočila utelešenje, ki pa ga nenehno vrača v igro. [...] To je paradoks, s katerim se sreča Balzac, ko se nameni prav v romanu razkriti zlo, ki ga povzročajo romani, in ko odkrije, da edina rešitev za to zlo – torej »dobra« pisava – romanopiscu nalaga tišino.<sup>26</sup>

Rancièrov tekst<sup>27</sup> o Balzacovem *Curé de village* in utopiji hiper-pisave, utelešeni v saint-simonizmu, bi dejansko lahko brali kot prestavitev mej, s katerimi se na neki drugi sceni sreča shizofreno nagnjenje, ki ga Deleuze pripiše literaturi, v kolikor ta znova vpeljuje idejo popolne zraslosti med besedami in rečmi. V Balzacovem romanu, na katerega se sklicuje Rancière, zlo, ki ga povzroča knjiga, odpravi šele pisava, vpisana v same reči, s katero Véronique svoje kesanje z »neizbrisljivimi« sledmi zapiše na Montégnacovo zemljo in nerodovitno prst s pomočjo namakalnega sistema spremeni v obdelovalno površino. Toda zdi se, da »dobra« pisava, ki naj bi nastopila kot odrešiteljica od zla, pisatelju naloži tišino: »neizbrisljive« poteze, izrisane v zemlji, se bolj kot pisava z negotovimi učinki, brez naslavljalca in naslovnika, izkažejo za zmožne spremeniti »nekul-

<sup>26</sup> Jacques Rancière, *La Chair des mots*, str. 14.

<sup>27</sup> Cf. »Balzac et l'île du livre«, v: *La Chair des mots*, str. 115–136.

tivirano in divjo« prst v plodno in produktivno (miselno) polje. Kot v predgovoru k *La Chair des mots*, naslovljenem »Les sorties du Verbe«, pojasni Rancière, moramo razlikovati med »dobrimi« in »slabimi« izhodi, »najti [dobro] moč« – nematerialno moč literature –, »s katero se besede podajo na pot in postanejo dejanja«. <sup>28</sup>

Kot sem omenila zgoraj, Rancière v tej pisavi v rečeh najde »natančen ekvivalent saint-simonovski teoriji, ki blebetanju demokratičnega časopisja zoperstavi poti komunikacije, zarisane v prsti«. <sup>29</sup> Zapustiti besede, da bi prešli k rečem, in sanjati o svetu, v katerem bi se uresničila njihova popolna zraslost, so po Rancièreu značilnosti utopističnega početja:

Utopist ni tisti, ki pravi: »Ubežimo realnosti!« Utopist je tisti, ki pravi: »Dovolj utopij! Prenehajmo že enkrat z besedami, himerami, ideologijo. Posvetimo se realnim stvarim. [...] [U]topist je tisti, ki ne govori več z besedami na papirju ali v zraku, temveč z dejanji, ki svoj pomen uveljavljajo na vidnih rečeh. Gre torej za govoreče bitje posebne vrste: govoreče bitje, ki ne govori več, ki je ukinilo 'ne-kraj', lasten govorici, torej odsotnost reči v besedah. Utopist začrta smisel, komunikacijo, skupnost v stvareh. Utopični 'ne-kraj' je pravzaprav nad-kraj hiper-pisave. <sup>30</sup>

Utopist več ne govori v besedah, temveč z dejanji, ki svoj pomen uveljavljajo na vidnih rečeh. Poziv k zapustitvi besed v imenu reči torej predpostavlja, da so same stvari utelešenje njihovega pravega pomena. Zato Rancière utopično skupnost definira kot »nasičeno skupnost«, skupnost brez intervalov, ki je ukinila ne-kraj, iz katerega lahko tisto, kar je v suspenzivnem stanju, česar lastnik ni nihče in česar smisla nihče ne poseduje, izvede vdor. Z ukinitvijo praznih prostorov, ki ločijo besede od reči in onemogočajo besedam, da bi bile utelešenje svojega pravega pomena, ukine tudi možnost kroženja smisla in njegovo prevajanje in ponovno prevajanje skozi to kroženje. Zaradi tega se utopična skupnost, ki ukinja intervale, v katerih se poraja možnost politike, torej možnost spodbijanja odnosov, ki povezujejo besede in reči, nazadnje izkaže za konsenzualno skupnost.

<sup>28</sup> *Ibid.*, str 12.

<sup>29</sup> Jacques Rancière, »Le double coup de l'art politisé«, v: *Et tant pis pour les gens fatigués*, Éditions Amsterdam, Pariz 2009, str. 509.

<sup>30</sup> Jacques Rancière, »Sens et usages de l'utopie«, v: *L'utopie en questions*, Michèle Riot-Sarcey (ur.), PUV, Pariz 2001, str. 66.

Utopično skupnost, v katerih smisel neposredno občutimo na telesu, Rancière definira tudi kot v celoti estetizirano:

Utopični projekt je projekt celostne estetizacije skupnosti. Predpostavlja, da smisel skupnosti nima ločenega mesta vpisa, ampak je občuten vsepovsod in v vsakem trenutku, v vsaki gesti vsakega od svojih članov. [...] Utopija [...] je v svojem temelju splošna estetizacija.<sup>31</sup>

Kakor Rancière v hiper-pisavi Balzacovega *Curé de village* najde strogi ekvivalent saint-simonovske teorije, tako bi lahko utopični projekt celostne estetizacije skupnosti našli tudi v Vertovovem *Možu s kamero*, v katerem smisel prav tako nima ločenega mesta vpisa, temveč »je občuten vsepovsod in v vsakem trenutku, v vsaki gesti vsakega od svojih članov«. V okviru soočenja med Rancièrom in Deleuzom se nam spomniti na Vertova ne zdi le umestno, temveč tudi nujno, saj je njuno branje *Moža s kamero* še ena od točk divergence med obema avtorjema. Na kratko rečeno, Deleuze v njem vidi konstrukcijo nove teorije intervala, Rancière pa ravno ukinitev same ideje intervala, konstrukcijo utopične skupnosti brez prostora za nesoglasje.

### Percepcija reči in interval med akcijo in reakcijo

Po Rancièru odpreti interval pomeni ustvariti obliko časovnosti, ki prekinja z dominantnim časom: »*Intervali* so ustvarjeni, ko posamezniki in kolektivi na novo izpogajajo načine, na katere svoj čas nastavijo po delitvah in ritmičnih dominacijah, ga prilagodijo časovnosti dela – ali odsotnosti dela [...]«<sup>32</sup>

Čas dominacije si prizadeva homogenizirati vse oblike časovnosti in za namene dominantnega ritma razporediti nemožno in možno, tisto, kar odslej pripada preteklosti, in tisto, kar se predstavlja kot ritem bodočnosti: »Teži k homogenizaciji vseh oblik časovnosti pod svojim nadzorom, s čimer določa, kaj tvori sedanost našega sveta, kakšne prihodnosti so možne in kaj nedvomno spada v preteklost – torej nemožno.«<sup>33</sup> V *Možu s kamero* Rancière vidi prav to težnjo po homogenizaciji vseh časovnosti, po stvaritvi homogenega časa, v katerem ne bo

<sup>31</sup> Jacques Rancière, »Sens et usages de l'utopie«, str. 70–72.

<sup>32</sup> Jacques Rancière, »Je čas emancipacije minil?«, prev. Rok Benčin, v: *Filozofski vestnik* 1/2012, str. 143.

<sup>33</sup> *Ibid.*

več različnih časov, navzočih v enem, niti razlike med ritmom dela in prostega časa, nobenih intervalov ali prekinitev.

Težnja po homogenizaciji časovnosti v filmu vse aktivnosti naredi za ekvivalentne. Vsaka gesta vsake roke in vsakega telesa je povezana z vsako drugo z enotnim ritmom istega gibanja, gibanja gradnje nove skupnosti. Po Rancièru ni pomembno vedeti, čemu služijo energije in gibanja, ki jih vidimo na ekranu, ali kakšni so funkcija, smoter in kontekst, v katerem se odvijajo, in sila, ki jih poganja. V zadnji instanci namreč vse poganja en in isti elan, ki vsemu pripiše ekvivalentno mesto sredi skupnosti. Z razdružitvijo gest in teles od zgodb, ki jih prinašajo s sabo, in vnovično povezavo gibanj, med katerimi ni nobenega vzročno-posledičnega razmerja, ampak zgolj skupni ritem, nam Vertovov film pokaže emancipacijo samega gibanja, osvobojenega vsakršne podreditve zgodbi in ločenega od vsakega smotra. Toda emancipacija gibanja ima, pojasnjuje Rancière, tudi svoje nasprotje: »Vertovova kamera ukinja pogled ali interval, ki pogledu podeljuje možnost neki obraz povezati z neko zgodbo.«<sup>34</sup> Ta lepa formulacija da misliti – k njej se bom vrnila kasneje.

Prav emancipacija samega gibanja, zajetega v kamero, ki želi prekiniti povezave, ki jih vsiljuje subjektivnost pogleda, pritegne Deleuzovo pozornost in ga prepriča, da *Možu s kamero* nameni osrednje mesto v svojem eseju *Podoba-gibanje*.

Naj je šlo za stroje, krajine, stavbe ali ljudi: sleherni med njimi, celo najbolj šarmantna kmetica in najbolj prisrčen otrok, se je predstavljal za materialne sisteme v vztrajni interakciji. [...] Pomembni so bili vsi ti (komunistični) prehodi iz nekega razpadajočega reda v red, ki je nastajal. Toda med dvema sistemoma oziroma dvema redoma, med dvema gibanjema, je nujno variabilen interval. Pri Vertovu je časovni interval percepcija, je tren z očesom, je samo oko. Le da ne gre za vse preveč negibno človeško oko, temveč za oko kamere, se pravi za oko v materiji, za percepcijo, kakršna je v materiji; kakršna se razteza do točke, na kateri se pričenja akcija, do točke, na kateri pride do reakcije; kakršna zapolnjuje interval med obema, ko preči univerzum in tolče po meri svojih intervalov.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Jacques Rancière, »Le vertige cinématographique : Hitchcock-Vertov et retour«, v: *Les écarts du cinéma*, str. 37.

<sup>35</sup> Gilles Deleuze, *Podoba-gibanje*, prev. Stojan Pelko, Studia humanitatis, Ljubljana 1991, str. 58.

Deleuze, za katerega je Proustovo *Iskanje* stroj, katerega smisel izhaja le iz funkcioniranja ločenih delov, in po katerem je Bartlebyjeva formula »materialna operacija, ki dovrši materialnost teksta«, si ne more kaj, da ga ne bi zanimalo kinematografsko delo Vertova, katerega filmi – še vedno z Rancièrovimi besedami – naj bi bili »materialni performansi, ki povezujejo vse materialne performanse, njihova povezava pa tvori komunizem kot čutno realnost«.36 Tudi tu, tako kot v branju *Iskanja* ali Bartlebyjeve formule, se materija zoperstavlja duhu. Možje, žene in otroci, »celo najbolj šarmantni in prisrčni«, se v njih pojavljajo kot »materialni sistemi«, saj izgubijo vsakršno notranjost in vsakršno subjektivnost, ter so le še »katalizatorji, konvertorji, transformatorji«37 gibanj. Omejijo se na sprejemanje in odzivanje na gibanja, s čimer pa vendarle spremenijo njihovo hitrost in usmeritev, ne da bi pri tem izzvali malo verjetne ali nepričakovane učinke. Na ta način se v Deleuzovih očeh Vertovov materialni sistem zdi uporabljen za odpiranje intervalov: določene reči preusmeri iz začrtane poti, zabriše odnos vzroka do učinka, ki ga anticipira, obrne ali popači. V tem naj bi bila izvirnost vertovovske teorije intervala: odpreti interval ne pomeni več suspendirati čas, ampak ga premagati; ne pomeni več izdolbsti distanco med dvema zaporednima ali sekvenčnima podobama, ampak ustvariti korelacijo med dvema oddaljenima podobama, ločenima v času ali prostoru, »nemerljivi[ma] z gledišča naše, človeške percepcije«.38

Vprašati se moramo še, v kakšnem smislu odprtje nekega intervala sovpade z zaprtjem drugega. Kajti, kot zapiše Deleuze, percepcija reči, ki je zmožno slediti vsem nepričakovanim učinkom, v katerih se podaljšuje akcija, »zapolnjuje« intervala med akcijo in reakcijo. Toda v ta namen moramo na hitro povzeti Deleuzovo branje Bergsona in način, na katerega ga povezuje s kinematografijo Vertova. Naj spomnim na njegovo tezo: »Tako materialist Vertov pravzaprav realizira materialistični program prvega poglavja *Materije in spomina*: nasebnost podobe.«39

Deleuze Vertovovemu *Možu s kamero* nameni osrednje mesto zato, ker ga vidi kot enega od najbolj uspešnih vizualnih primerov tega, kar je Bergson v prvem

36 »Questions à J. Rancière, autour de son livre *Les écarts du cinéma*«, v: *Cinema 2: journal of philosophy and the moving image*, 2011, str. 213–214. <http://cjpml.ift.pt/2-nascimento-duarte-fr>.

37 Gilles Deleuze, *Podoba-gibanje*, str. 58.

38 *Ibid.*, str. 114.

39 *Ibid.*, str. 113.

poglavju *Matière et mémoire* poimenoval »univerzalni režim variacije podob«, v katerem podobe vzajemno učinkujejo druga na drugo, ne da bi vmes posegla človeška subjektivnost. Po Bergsonu se ta režim – v katerem variirajo podobe, vendar v skladu z naravnimi zakoni – konča s pojavitvijo intervalov, ki jih odpira človeška subjektivnost. Vsaka zavest je odprt interval med akcijo in reakcijo, če se pojavi kot »center nedoločenosti«, ki nam ponuja možnost ukinitve razmerja vzroka do učinka in izbire reakcije na akcijo, ki smo jo prestali: »Možgani navsezadnje niso nič drugega kot prav interval, razmik med akcijo in reakcijo.«<sup>40</sup> Vendar pa ta interval v Deleuzovih očeh ne nastopa kot resnični prostor svobode, saj je možnost izbire reakcije na akcijo še vedno določena z logiko smotrnosti, z našimi »vse preveč človeškimi« cilji in potrebami. Zaradi tega je človeška percepcija že po definiciji siromašna: od objekta ohrani le tisto, kar jo zanima v luči nekega delovanja ali smotrnosti. Percepcija reči je vedno nekaj manj kot sama reč; je operacija odtegnitve: »V tako definirani percepciji ni nikoli nič drugega kot reč oziroma več od nje: narobe, je 'manj'«. <sup>41</sup> Deleuze sprejema idejo, da v naši percepciji reči ni nikoli nečesa drugega ali nečesa več kot v reči sami, ter tudi sam izhaja iz takšnega pogleda na subjektivnost. To ga privede do potrebe po ne-človeški viziji in trditvi, da je za Vertova »najbolj pomembno, kako vnesti intervale v materijo«. <sup>42</sup> Gre za to, da materiji in rečem samim vrnemo tisto, kar jim je subjekt odvzel, torej njihovo univerzalno variacijo zunaj vsakršne logike smotrnosti, ki jo je vpeljal človek. V tem smislu percepcija materije zapolni intervale med delovanjem in reakcijo. Obstaja interval, ki zavzame mesto drugega: ne-človeška percepcija zavzame praznino, ki napoveduje človeški subjekt, »zapolni« interval, ki ga odpira naša zavest.

Ali ni ravno Deleuzovo izhodišče, da je naša percepcija reči vedno manj kot reč sama, najbolj problematično? Ali nam Rancière ne pokaže, da emancipirani pogled vedno vidi nekaj drugega ali nekaj več od tistega, kar je v stvari sami? Bergsonovska definicija percepcije dejansko predpostavlja delitev na dve človeškosti, ki jo emancipacija omaje: nekateri nenehno zasledujejo cilje in ne vidijo nič drugega kakor tisto, kar služi njihovemu interesu dovršiti neko delovanje ali potešiti neko potrebo, medtem ko se drugi posvečajo brezinteresnim zadevam, videti pa zanje pomeni nekaj drugega kot operacija odtegnitve. Slednji so ume-

<sup>40</sup> *Ibid.*, str. 88, 89.

<sup>41</sup> *Ibid.*, str. 90.

<sup>42</sup> *Ibid.*, str. 113.



tniki, bitja, ki so »rojena kot brezbržna«<sup>43</sup>, pri katerih je narava zaznavno zmožnost pozabila povezati z zmožnostjo delovanja. Filozofija, doda Bergson, naj bi poskušala za vse narediti tisto, kar narava stori le poredkoma, po pomoti, za tistih nekaj srečnežev, ki lahko reč vidijo ne le glede nase, temveč tudi po njej sami.

Deleuze bo to nalogo filozofije interpretiral kot »korakanje v nasprotno smer«: razstaviti moramo aktivnega subjekta, vrniti percepcijo materiji in preteči proces konstitucije »senzo-motoričnega centra« v nasprotno smer, centra, ki svoje povezave vsiljuje univerzalni variaciji stvari na svetu. To pomeni iz umetnosti narediti »materialno moč«, prizorišče odsotnosti človeka, torej prizorišče neosebne ali nečloveškega. Ta program, kot sem poudarila na nekem drugem mestu,<sup>44</sup> pojasni Deleuzovo vztrajanje pri ideji kontemplacije, pasivnega odpora, paralize, okamnitve, avtomatizma oziroma izničenja volje, ki jo uteleša niz literarnih in kinematografskih oseb kot so mazohistični ljubimec, Bressonovi »modeli«, Melvillovi »originali« ali Van Goghove sončnice. Toda ta program ima tudi svojo protiutež, »ceno«, ki jo je treba zanj plačati: intervale, v katerih gre za našo svobodo ali avtonomijo, obsoja na spontano, nehoteno pojavljanje kot dar iz zunanosti in ne kot rezultat naše zmožnosti, da jih odpremo. To je še posebej občutiti ob Deleuzovem branju Bressonovih avtomatov, v katerem se vrne ideja intervala kot tistega, kar preprečuje identiteto vzroka in učinka.

Pri Bressonu, pravi Deleuze, so avtomatu »odvzete tako ideje kot čustva«, toda to ne pomeni, da je manj »obdarjen z avtonomijo«<sup>45</sup>. Tudi »model« nima notranjega življenja, ne misli ter nima ne volje ne spominov, temveč zgolj avtomatično ponavlja gibanja, geste ali besede, za katere mu je ukazano, naj jih naredi ali izreče. Po Bressonu lahko zgolj takšen avtomatizem doseže, da se pojavi nekaj novega, neznanega, neslutena gesta ali beseda, ki je ni nihče spodbudil ali izzval. Le ta bo zmožna ukiniti mehanizem reprodukcije in kavzalne verige, s tem da bo en avtomatizem zoperstavila drugemu. V tem intervalu med besedo in reakcijo, med rečenim in storjenim, njihova avtonomija povzroči prekinitev. Vendar takšna figura avtonomije nima več ničesar opraviti s kantovsko idejo subjekta, ki sam sebi postavlja zakon. Je dar iz zunanosti, dar Duha, ki »veje kamor želi«.

<sup>43</sup> Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, PUF, Pariz 1998, str. 152.

<sup>44</sup> Sklicujem se na tekst »Becoming-minor: on Deleuze and resistance« in na predgovor k zborniku *Becoming-major/Becoming-minor*, V. Brito in E. Battista (ur.), JVE, Maastricht, 2011.

<sup>45</sup> Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Minuit, Pariz 1985, str. 233.

Na podoben način materialni postopki shizofrenika razvežejo črke, ki tvorijo besede, ločijo besede in dejanja, ničesar pa ne morejo ponovno povezati drugače kot z iracionalnimi prelomi. To je cena, ki jo moramo plačati, če nočemo ponovno vpeljati centralizirajočih možganov. V nasprotju s plodovito fabulacijo revežev, ko vsakdo spregovori v svojem imenu, da bi z novim ubesedenjem rekonfiguriral svet, imajo varčni in redki postopki »brez stavka« moč, da razvežejo, toda znova povezati uspejo le na način neartikuliranih zvokov in nehote-nih prelomov – cviljenje, žvižganje, mrmranje, kričanje, kašljanje ali jecljanje – s katerimi sprevrnejo jezik v tišino ali glasbo. Kar intervale med besedami in rečmi obsoja, da se bodisi pojavljajo spontano, kot učinek delovanja Drugega v nas in skozi našo lastno zmožnost, da jih konstruiramo, bodisi, da izginejo v »shizofrenem nagnjenju«, ki besede identificira z rečmi in s tem tvega izničenje intervala med njimi, je prav tisto, kar nam preprečuje, da bi dojeli tisto, kar nam omogoča nadaljevanje – da za besedami obstajajo samo besede. To je interval, v katerem gre za emancipacijo; literatura, ki do skrajnosti zasleduje svoje shizofreno nagnjenje, tvega, da jo izgubi.

Prav pod imenom emancipacije Rancière misli razširitev percepcije, torej naloge, ki jo Bergson in Deleuze pripišeta filozofiji in umetnosti. To predpostavlja – v nasprotju s tem, kar poganja Deleuzov projekt – logiko svobode, v kateri gre za to, da si sami vzamemo tisto, kar nam ni bilo dano. Kar se tiče vloge in funkcije politike v umetnosti, to pomeni, da umetnosti več ne obravnavamo kot edinega nahajališča nečloveškega. Seveda ne smemo pozabiti, da Rancièrovo branje (sledèč Sartru) tematike literarne okamnelosti kot določujoče politiko, lastno literaturi – v kateri *phoné* uzurpira privilegije *logosa* in sprevrne delitev na neme in govoreče –, upošteva tematiko izničenja volje in moči nečloveškega, ki jo izražajo besede-kamni ali besede-reči Hugoja ali Flauberta. V tej luči je zanimivo brati Deleuzovo vztrajanje pri ideji pasivnega odpora ali izničenja volje, kakor tudi povzeti njegove analize, ki so gotovo prisotne v Rancièrovem branju Flauberta, da bi uveljavili moč stila, ki se pojavi kot sila dezindividuacije, in pokazali, da so prav reči, bolj kot uporabni ali označljivi [*désignables*] objekti, tisto, čemur Deleuze pravi »kajstva« [*heccéités*]. Toda absolutni način videnja reči, ki tvori Flaubertov stil, zadnjo besedo še vedno prepušča neumnosti oziroma prozi sveta, prek katere, kot je poudaril Foucault, »svet ostaja identičen« in »isto ostaja isto«<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> Michel Foucault, *Besede in reči. Arheologija humanističnih znanosti*, prev. Samo Tomšič in Ana Žerjav, Studia humanitatis, Ljubljana 2010, str. 45.

Prav zato mora moči neosebnega nasprotovati moč subjektivnosti. Problem preprosto ni v prekinitvi s subjektivnostjo, saj »možnost neki obraz povezati z neko zgodbo« ni nič drugega kot interval, v katerem se nahaja možnost emancipacije gledalca – možnost, da v neki podobi ali v nekem tekstu vidi nekaj drugega, kot je vanje položeno, in izbrisati identiteto med vzrokom in učinkom. Literarno delo je interval, v katerem je moč verificirati načelo enakosti med avtorjem in gledalcem. Drugače rečeno, ta interval je ne-kraj, na katerem se lahko zgodi verifikacija enakosti.

Rancière in Deleuze se torej ne strinjata glede pomena umetnosti, njenih možnosti in omejitev. Tudi Vertovova kamera lahko dele sveta, ki ga konstruira, pripravi do komunikacije le na način, na katerega shizofreni pripovedovalec do komunikacije pripravi nepovezane dele literarnega stroja, ki se imenuje *Iskanje*: tako da »ne vidi ničesar, ne percipira ničesar, se ne spomni ničesar«. Kot pravi Rancière: »da bi postala instrument univerzalne komunikacije energij, mora kamera delovati na slepo, kot telefonska centrala. Oko povezuje le, če se odreče zadrževanju pri tem, kar vidi, če se odreče gledanju.«<sup>47</sup> Toda odreči se temu pogledu, ukiniti interval, ki pogledu omogoči »možnost neki obraz povezati z neko zgodbo«, po Rancièru pomeni sprejeti samo-ukinitev kamere in same umetnosti. Sicer pa morda to bežno prizna tudi sam Deleuze, ko Wolfsonovi knjigi odreče status literarnega dela in spozna, da njegov postopek »ni na istem 'nivoju'« kot postopki Artauda ali Roussella: »Vzrok, da Rousselovo delo postane umetnost, pa je, da razmak med prvotnim stavkom in njegovo pretvorbo zapolnijo prekrasne množee se zgodbe, ki odrivajo izhodiščno točko čedalje dlje stran in jo nazadnje popolnoma skrijejo.«<sup>48</sup> Umetnost, ki želi ukiniti zgodbe in osebe, vztraja Rancière, je umetnost, ki preneha biti umetnost in se samo-ukine kot posebna praksa: »Revolucionarni umetniki sploh več ne delajo umetnosti. Film je najprej nekaj, kar vstopa v produkcijo skupnega življenja.«<sup>49</sup> S sanjami o umetnosti, razumljeni kot »materialni moči, ki oddaja materialna telesa«, Deleuze še vedno pripada utopičnemu projektu, ki po Vertovovem zgledu izenačuje umetnost in življenje za ceno ukinitve umetnosti kot umetnosti.

*Prevedel Rok Benčin*

<sup>47</sup> Jacques Rancière, *Les écarts du cinéma*, str. 45.

<sup>48</sup> Gilles Deleuze, *Kritika in klinika*, str. 26.

<sup>49</sup> Jacques Rancière, *Aisthesis*, Galilée Pariz 2011, str. 268.