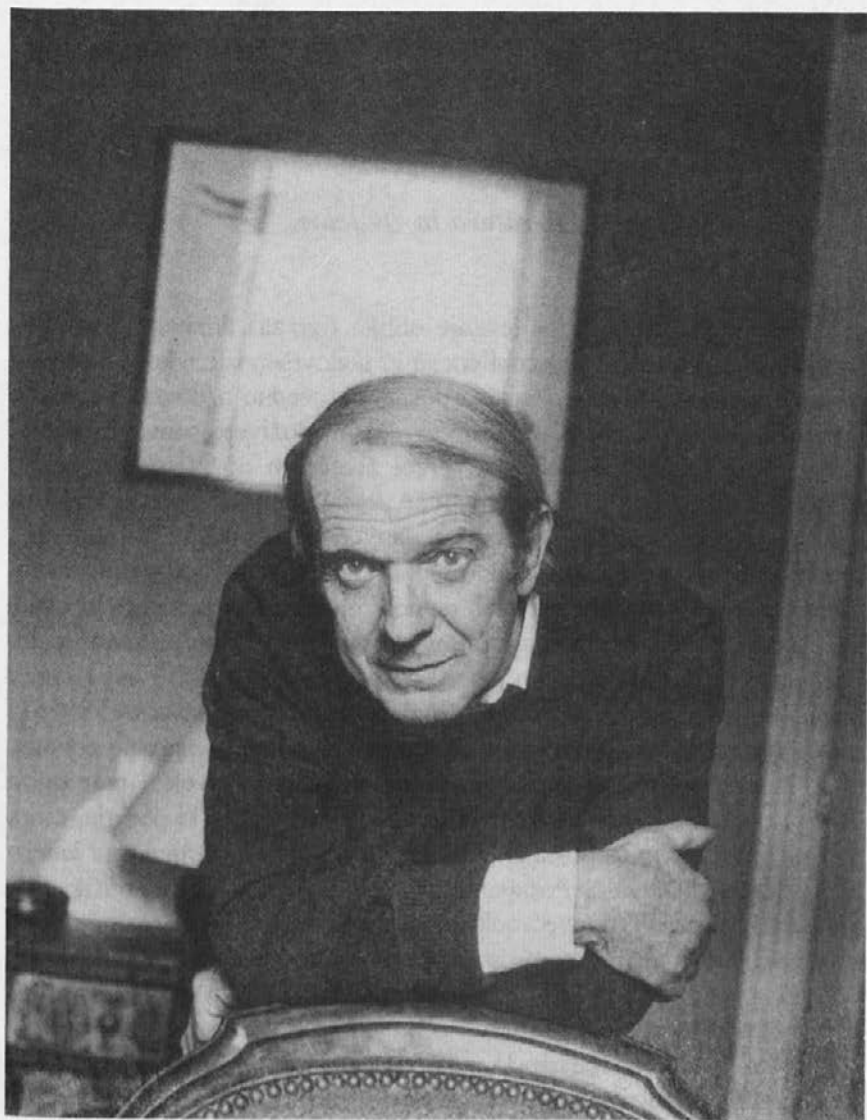


DELEUZE



Gilles Deleuze

Literatura in življenje

Pisanje zagotovo ni vsiljevanje oblike (izraza) doživeti snovi. Literatura je prej na strani brezobličnega in nedovršenosti – kot je rekel in pisal Gombrowicz. Pisanje zadeva postajanje, vedno nedovršeno, vedno v nastajanju, zato presega sleherno živečo ali doživeto snov. Je proces, potemtakem prehod življenja, ki preči živeče in doživeto. Pisanje je neločljivo od postajanja: s pisanjem se postaja ženska, postaja žival ali rastlina, postaja molekula vse do postajanja nezaznavnosti. Ta postajanja se verižijo drugo z drugim glede na posebno sosledje, kot v romanu *Le Clezia*, ali pa soobstajajo na vseh ravneh, glede na vrata, prage in cone, ki sestavljajo celoten univerzum, kot v mogočnem Lovecraftovem delu. Postajanje ne gre v nasprotni smeri, ne postaja se Moški – saj se prav moški predstavlja kot prevladujoča oblika izraza, ki se skuša vsiliti vsaki snovi, ženska, žival ali molekula pa imajo vedno neko sestavino pobega, ki se izmika njihovi lastni formalizaciji. Sram biti človek – mar sploh obstaja boljši razlog za pisanje? Celo če gre za žensko, ki postaja, mora postati ženska – in to postajanje nima nič opraviti s stanjem, na katero bi se lahko sklicevala. Postajanje ni doseganje oblike (identifikacija, imitacija, Mimesis), temveč odkrivanje cone soseščine, nerazločljivosti ali nerazlikovanja, kjer se ne moremo več razlikovati od *neke* ženske, *neke* živali ali *neke* molekule: niti ne nenatančne niti splošne, temveč nepričakovane, ne-predobstoječe, toliko manj določene z neko obliko, kolikor se lahko singularizirajo v neki populaciji. Cono soseščine lahko vzpostavimo s čimerkoli, vendar pod pogojem, da ustvarimo njena lite-

rarna sredstva, denimo *aster* Andréja Dhôtela. Med spoli, žanri ali vladavinami se nekaj izmuzne¹. Postajanje je vedno "vmes" ali "med": ženska med ženskami, žival med drugimi. Toda nedoločni člen pride do izraza šele tedaj, ko je izraz, ki ga vodi v postajanje, sam po sebi razrešen formalnih značajev, ki silijo reči *tisti, tista* ("ta žival tukaj" ...). Ko Le Clézio postaja Indijanec, gre vselej za nedovršenega Indijanca, ki ne zna "niti gojiti koruze niti izdolbsti piroge": ne privzema formalnih značajev, temveč vstopa v cono soseščine². Prav tako velja, pri Kafki, za plavalnega prvaka, kdor ne zna plavati. Sleherno pisanje nosi s seboj neki atletizem. Vendar še zdaleč ne gre zato, da bi spravili literaturo s športom ali naredili iz pisanja olimpijsko igro. Nasprotno, ta atletizem se izraža v organskih pobegih in prebegih: športnik v postelji, reče Michaux. Bolj ko žival umrje, bolj živalski postajamo; v nasprotju s spiritualističnim predsodkom pa je ravno žival tista, ki zna umreti, ki zna smrt začutiti oziroma zaslutiti. Literatura se začne s smrtjo ježevca pri Lawrenceu ali smrtjo krta pri Kafki: "naše uboge male rdeče tačke, iztegnjene v gesto ganljivega usmiljenja". Pišemo za teleta, ki umirajo, je govoril Moritz³. Jezik mora doseči ženske, živalske in molekularne ovinke, sleherni ovinek pa je smrtno postajanje. Ni ravne črte, ne v rečeh ne v govorici. Sintaksa je množica nujnih ovinkov, ki so ustvarjeni vsakič zato, da bi razodeli življenje v rečeh.

Pisati ne pomeni pripovedovati svojih spominov, svojih potovanj, svojih ljubezni in obžalovanj, svojih sanj in fantazem. Prav tako je, če grešimo s presežkom realnosti ali domišljije: v obeh primerih naletimo na večni očka-mamica, na ojdipsko strukturo, ki jo bodisi projiciramo v

¹ Cf. André Dhôtel, *Terres de mémoire*, Ed. Universitaires (o postajanju-*aster* v *La Chronique fabuleuse*, str. 225).

² Le Clézio, *Hai*, Flammarion, str. 5. V svojem prvem romanu, *Le procès-verbal* (Folio-Gallimard), je Le Clézio na skoraj vzorčen način predstavil lik, ujet v postajanje-ženske, nato postajanje-podgane, končno pa postajanje-nezaznavnost, kjer je tudi izginil.

³ Cf. J.-C. Bailly, *La légende dispersée, anthologie du romantisme allemand*, 10-18, str. 38.

realno bodisi introjiciramo v imaginarno. Ta infantilna koncepcija literature na koncu potovanja išče očeta, tako kot v sanjah. Piše se za očka in mamico. Marthe Robert je do konca prignala to infantilizacijo, to psihoanalizacijo literature, ko ni romanopiscu pustila nobene druge izbire razen dvojice Pankrt-Najdenček⁴. Celo postajanje-žival ni varno pred ojdipsko redukcijo tipa "mucek moj, kuži moj". Kot pravi Lawrence: "če sem jaz žirafa, navadni Angleži, ki pišejo o meni, pa dobro vzgojeni prijazni psi, tedaj je že vse jasno: živali so različne ... instinktivno sovražite žival, ki sem"⁵. Na splošno fantazme obravnavajo nedoločnost zgolj kot masko nečesa osebnega ali posesivnega: "enega otroka tepejo" se kaj hitro spremeni v "oče me je natepel". Toda literatura sledi nasprotni poti: vzpostavlja se šele tako, da pod očitnimi osebami odkriva moč nekega neosebnega, ki nikakor ni nobena splošnost, temveč kar najvišja enkratnost: en človek, ena ženska, ena zver, en trebuh, en otrok ... Nista prvi osebi tisti, ki rabita kot pogoj literarnemu izjavljanju; literatura se zares začne šele tedaj, ko se v nas porodi tretja oseba, ki nas razlasti moči reči Jaz ("nevtralno" Blanchota)⁶. Seveda so literarni liki popolnoma individuirani, niso ne megleni ne splošni; pa vendar jih vse njihove individualne poteze povzdigujejo na raven neke vizije, ki jih ponese v neko nedoločno, ki je zanje premočno postajanje: Achab in vizija Moby Dicka. Avar zagotovo ni neki tip, temveč mu, narobe, njegove individualne poteze (ljubiti mlado žensko itd.) dovoljujejo dostop do neke vizije – on *vidi* zlato –, zato lahko ubeži po čarovniški smeri, kjer mu pripade moč nedoločnega – *en* avar, vse zlato, še več zlata ... Ni literature brez fabulacije, toda – kot je znal videti že Bergson – vloga fabulacije ni v tem, da si zamišljamo ali celo projiciramo neki jaz.

⁴ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Grasset.

⁵ Lawrence, *Lettres choisies*, Plon, II, str. 237.

⁶ Blanchot, *La part de feu*, Gallimard, str. 29-30, in *L'entretien infini*, str. 563-564: "Nekaj se zgodi (osebam), česar jim ne uspe zajeti, ne da bi znebili svoje moči reči Jaz." Videti je, kot bi tu literatura demantirala lingvistično koncepcijo, ki v *embrayeurs*, še posebno pa v prvih dveh osebah, odkrije pogoj izjavljanja.

Fabulacija dosega tovrstne vizije, vzpenja se do takšnih postajanj in moči.

Ne pišemo s svojimi nevrozami. Nevroza in psihoza nista prehoda življenja, temveč stanji, v kateri pademo, kadar je proces pretrgan, zavrt, zamašen. Bolezen ni proces, temveč zastoj procesa, kot denimo v "primeru Nietzsche". Tudi ni pisatelj kot tak bolnik, temveč prej zdravnik, sam svoj zdravnik in zdravnik sveta. Svet je množica simptomov, katerega bolezen se meša s človekom. Literatura se zato pojavlja kot podjetje zdravja: saj ne, da bi bil pisatelj nujno krepkega zdravja (za isto dvoumnost gre kot pri atletizmu), zato pa uživa v neznosnem šibkem zdravju, ki izhaja iz tega, da je videl in slišal reči, ki so bile zanj prevelike in premočne, ob katerih ni mogel zadihati in katerih prehod ga je izčrpal - a so mu prav te ponudile postajanja, ki jih prevladujoče veliko zdravje dela nemogoče⁷. Pisatelj se od tega, kar je videl in slišal, vrača z vnetimi očmi in predrtimi bobenčki. Le katero zdravje bi zmoglo osvoboditi življenje povsod tam, kjer je ujetnik človeka in zaprto v njem, ujetnik organizmov in žanrov in zaprto v njih? To je šibko zdravje Spinoze, kolikor traja in tako vse do konca priča o neki novi viziji, ki se ji odpira ob prehodu.

Zdravje kot literatura, kot pisanje, je vsebovano v iznajdevanju ljudstva, ki manjka. Značilno za fabulatorično vlogo je, da iznajdeva ljudstvo. Ne piše se s svojimi spomini, razen kolikor iz njih ne nastaja izvor ali kolektivna destinacija nekega prihodnjega ljudstva, ki je še skrito pod svojimi izdajstvi in izdajami. Ameriška literatura ima to izjemno moč, da poraja pisce, ki znajo pripovedovati svoje lastne spomine, a so kot spomini nekega univerzalnega ljudstva, sestavljenega iz priseljencev vseh dežel. Thomas Wolfe "prekrije s pisanjem celo Ameriko, kolikor jo je mogoče najti v izkustvu enega samega človeka"⁸.

⁷ O literaturi kot zadevi zdravja - toda le za tiste, ki so šibkega zdravja ali ga sploh nimajo - cf. Michaux, spremna beseda k spisu "Mes propriétés", v *La nuit remue*, Gallimard. In Le Clézio, *Hai*, str. 7: "Nekega dne nam bo morda jasno, da ni bilo umetnosti, temveč samo medicina."

⁸ André Bay, predgovor k delu Thomasa Wolfa, *De la mort au matin*, Stock.

Vendar ne gre za ljudstvo, ki je pozvano, naj vlada svetu. Je manjšinsko ljudstvo, večno manjšinsko, povzeto v postajanju revolucionar. Morda obstaja le v atomih pisatelja, to pankrsko ljudstvo, podrejeno, vladano, vedno v postajanju, vedno nedovršeno. Pankrt ne zarisuje več družinskega stanja, temveč proces oziroma odklon ras. Sem zver, zamorec nižje rase cele večnosti. To je *postajanje* pisatelja. Kafka za srednjo Evropo, Melville za Ameriko. Oba predstavljata literaturo kot kolektivno izjavljanje manjšinskega ljudstva, vseh manjšinskih ljudstev, ki najdejo svoj izraz le s pisateljem in v njem⁹. Četudi vedno napotuje na enkratne dejavnike, je literatura kolektivna razporeditev izjavljanja. Literatura je delirij, toda delirij nima ničesar opraviti z očkom in mamico: ni ga delirija, ki ne bi šel čez ljudstva, rase in plemena in ki ne bi preganjal univerzalne zgodovine. Vsak delirij je svetovnozgodovinski, je "premik ras in celin". Literatura je delirij – in zato njena usoda poteka med dvema poloma delirija. Delirij je bolezen, bolezen *par excellence*, vsakič ko povzdigne neko domnevno čisto in dominantno raso. Je pa tudi mera zdravja, kadar priključuje to zatirano pankrsko raso, ki se ne neha premikati pod nadvlado, se upirati vsemu, kar ta podira in zapira, in se zarisovati v vdolbine literature kot procesa. Tudi tu bolezensko stanje še vedno grozi, da bo ustavilo proces ali postajanje; in znova naletimo na isto dvoumnost kot pri zdravju in atletizmu, na vztrajno tveganje, da se delirij dominacije zmeša s pankrskim delirijem in popelje literaturo v prikriti fašizem, v bolezen, proti kateri se bojuje, zato ga ne zna več odkriti pri sebi in se proti njemu bojevati. Zato je skrajni cilj literature izluščiti iz delirija to kreacijo zdravja, to iznajdbo ljudstva, torej možnost življenja. Pisati za tisto ljudstvo, ki manjka ... (kjer "za" ne pomeni "namesto", temveč "v prid").

Kar literatura stori z jezikom, je veliko lažje vidno: kot je vedel že Proust, v njem trasira svojevrsten tuj jezik, ki ni drug jezik, ni znova odkrito narečje, temveč je postajanje drugo jezika, pomanjšinjevanje ve-

⁹ Cf. razmišljanja Kafke o tako imenovani manjšinski literaturi, *Journal*, *Livre de poche*, str. 179-182; in misli Melvilla o ameriški literaturi, *D'ou viens-tu, Hawthorne?*, Gallimard, str. 237-240.

činskega jezika, delirij, ki ga ponese, čarovniška smer, ki ubeži dominantnemu sistemu. Kafka položi v usta plavalnemu prvaku te besede: isti jezik govorim kot vi, pa vendar ne razumem niti besedice tega, kar pravi. Sintaktična kreacija, slog – takšno je postajanje jezika: ni kreacije besed in ni neologizmov, ki bi veljali zunaj učinkov sintakse, v katerih se razvijajo. Literatura dejansko predstavlja dva vidika, kolikor opravlja neko razgraditev oziroma razkroj maternega jezika, toda obenem že tudi iznajdbo nekega novega jezika v jeziku, s kreacijo sintakse. "Edini način, da branimo jezik, je, da ga napadamo ... Sleherni pisec si je dolžan narediti svoj jezik ..." ¹⁰ Rekli bomo, da se jezika poloti delirij, ki ga ravno popelje iz njegovih lastnih brazd. V zvezi s tretjim vidikom pa je treba reči, da se tuj jezik nikoli ne zažre v sam jezik, ne da bi pri tem celotna govornica ne klecnila in bi jo ne poneslo do njene meje, zunanosti ali hrbtni strani, ki vsebuje Videnja in Slišanja, ki ne pripadajo več nobenemu jeziku. Te vizije niso fantazme, temveč resnične Ideje, ki jih pisatelj vidi in sliši v presledkih govornice, v razmikih govornice. To niso prekinitve procesa, temveč postanki, ki so njegov sestavni del – kot večnost, ki je lahko razkrita le v postajanju, ali pokrajina, ki se pojavi le z gibanjem. Niso zunaj govornice, so njena zunanost. Pisec kot videc in slušalec, to je cilj literature: prav prehod življenja v govornico sestavlja Ideje.

To so trije vidiki, ki so pri Artaudu vselej v gibanju: padeč črk v razgraditvi maternega jezika (R, T ...); njihovo vnovično povzetje v novi sintaksi ali novih imenih na dosegu sintakse, ki ustvarjajo jezik ("eTReTé"); in končno besede dihi, asintaktična meja, h kateri teži vsa govornica. In Céline, ne moremo si kaj, da ne bi rekli, četudi zelo shematsko in na hitro: *Potovanje* ali razgraditev maternega jezika; *Smrt na kredit* in nova sintaksa kot jezik v jeziku; *Guignol's Band* in suspendirani vzkliki kot meja govornice, eksplozivne vizije in zvočnosti. Morda je za pisanje nujno, da je materni jezik osovražen, toda osovražen tako, da lahko sintaktična kreacija v njem trasira svojevrsten tuj jezik, celotna

¹⁰ Cf. André Dhôtel, *Terres de mémoire*, Ed. Universitaires (o postajanju-aster v *La Chronique fabuleuse*, str. 225).

govorica pa razkrije svojo zunanost, onstran vsake sintakse. Zgodi se, da piscu čestitajo, toda on sam najbolje ve, kako daleč je še do meje, ki si jo je zarisal in ki se nenehno izmika, kako daleč je dovršitev njegovega postajanja. Pisati pomeni postati vse kaj drugega kot pisec. Tistim, ki so Virginio Woolf spraševali, kaj pomeni pisanje, odgovarja: Le kdo vam govori o pisanju? Pisec ne govori, zanima ga drugo.

Če upoštevamo te kriterije, tedaj uvidimo, da je med vsemi tistimi, ki delajo knjige z literarnimi nameni, celo med norci, zelo malo takih, ki bi jim lahko rekli pisatelji.

Kar pravijo otroci

Otrok nenehno govori o tem, kar počne in kar namerava storiti: z dinamičnimi potmi raziskuje okolja, zarisuje njihove karte. Karte poti so pomembne za psihično dejavnost. Tako si mali Hans prizadeva zapustiti družinsko stanovanje, da bi preživel noč pri sosedu in se zjutraj vrnil: hiša je okolje. Spet drugič hoče zapustiti hišo in se v restavraciji pridružiti bogati punčki, pot pa ga pelje mimo skladišča s konji: ulica kot okolje. Celo Freudu se zdi tod nujno vpeljati karto¹¹.

Pa vendar Freud po svoji stari navadi vse spelje na očeta in mamo: dovolj bizarno je, da v njeni raziskovanju hiše razbere željo po tem, da bi mali spal z mamo. Videti je, kot bi starši zasedali prvotna mesta ali vloge, neodvisno od okolij. Toda neko okolje sestavljajo kvalitete, substance, sile in dogodki. Ulica, denimo, ima tako svoje snovi, kot je tlak, svoje zvoke, kot so kriki prodajalcev, živali, kot so vpreženi konji, svoje drame (konju spodrsne, konj pade, konj je pobit ...). Pot se meša ne samo s subjektivnostjo tistih, ki prečkajo okolje, temveč tudi s subjektivnostjo samega okolja, kolikor se le-to reflektira pri tistih, ki ga prečkajo. Karta izraža identiteto poti in prepotovanega. Meša se s svojim objektom, kadar je objekt sam gibanje. Zato so tako neverjetno poučne poti avtističnih otrok, kakor jih v svojih kartah razkriva Deligny. Prekriva jih eno čez drugo, z vsemi njihovimi običajnimi smermi, njihovimi beganji, zankami, kesanji in nasprotovanji, v vseh njihovih enkratnostih¹². Starši sami so prav tako okolje, ki ga otrok prečka: prečka njihove kvalitete in sile, zarisuje njihovo karto. Osebno in starševsko formo privzamejo šele kot predstavniki enega okolja v drugem okolju. Napačno pa je sklepati, da je otrok sprva omejen na svoje starše in da ima do drugih okolij dostop šele *pozneje*, s podaljškom in z izpeljavo. Oče in

¹¹ Freud, *Cinq psychanalyses*, PUF. (Glej slovenski prevod "Analiza fobije pri petletnem dečku (Mali Hans)" v: Sigmund Freud, *Mali Hans, Volčji človek*, Studia Humanitatis, Ljubljana 1989.)

¹² Fernand Deligny, "Voix et voir", *Cahiers de l'immuable*, I.

mati nista koordinati vseh investicij nezavednega. Preprosto ni trenutka, v katerem otrok ne bi bil potopljen v aktualno okolje, ki ga preči, in v katerem starši kot osebe igrajo zgolj vloge odpiralcev in zapiralcev vrat, čuvajev pragov, povezovalcev ali razvezovalcev con. Starši imajo vedno položaj v nekem svetu, ki ne izhaja iz njih. Celo za dojenčka obstaja celina postelja, v razmerju s katero se starši definirajo kot dejavniki na otrokovi poti. Lewinovi *hodološki* prostori s svojimi potmi, ovinki, ovirami in dejavniki sestavljajo tako dinamično kartografijo¹³.

Melanie Klein med vojno preučuje malega Richarda. On živi in misli svet v obliki kart. Barva jih, obrača, prekriva, naseljuje z njihovimi vodji, Anglijo s Churchillom, Nemčijo s Hitlerjem. Značilno za libido je, da preganja zgodovino in zemljepis, da ureja formacije svetov in konstelacije vesolja, da izpeljuje celine, jih naseljuje z rasami, plemeni in narodi. Le katero ljubljeno bitje ne ovija bolj ali manj znanih, bolj ali manj domišljjskih pokrajin, celin in ljudstev? Toda Melanie Klein, ki je vse storila za to, da bi določila okolja nezavednega, tako s stališča substanc in kvalitet kakor tudi dogodkov, se vendarle izmuzne prav ta kartografska dejavnost malega Richarda. V njej vidi zgolj neko *nadomestnost*, navaden podaljšek starševskih oseb, dobrega očeta in hudobne matere ... Otroci se še bolj kot starši upirajo psihoanalitičnemu vsiljevanju in zastrupljanju; Hans in Richard se bojujeta z vsem svojim humorjem. Toda prav dolgo se ne moreta upirati. Zložiti mora svoje karte, pod katerimi ostanejo samo orumenele fotografije očeta in matere: "Gospa K. je interpretirala, interpretirala, INTERPRETIRALA..."¹⁴

Libido nima metamorfoz, temveč svetovno zgodovinske trajektorije. S tega stališča razlikovanje med realnim in imaginarnim ni videti posebej pertinentno. Realnemu potovanju manjka moč, da bi se reflektiralo v imaginaciji; in imaginarno potovanje samo po sebi nima moči, kot je vedel že Proust, da bi se preverilo v realnem. Zato morata biti imaginarno in realno dve strani enega in istega trajektorija, ki ju je mogoče postaviti

¹³ Kaufmann, *Kurt Lewin*, Vrin, str. 170-173: pojem poti.

¹⁴ Melanie Klein, *Psychanalyse d'un enfant*, Ed. Tchou.

v jukstapozicijo ali položiti eno vrh drugega, superpozicionirati, dve obliči, ki se nenehno izmenjujeta, gibljivo zrcalo. Tako avstralski Aborigini združujejo nomadske itinerarije in sanjska potovanja v "vzajemni preplet poti", "v ogromen rez prostora in časa, ki ga je treba brati kot karto"¹⁵. V skrajnem primeru je imaginarno virtualna podoba, ki se zlepi z realnim objektom, in narobe, da bi sestavljala kristal nezavednega. Ni dovolj, da realni objekt ali realna pokrajina priključijo podobne ali bližnje podobe; izluščiti mora svojo lastno virtualno podobo, obenem ko se ta kot imaginarna pokrajina angažira v realnem, sledeč krogotoku, v katerem vsak od obeh členov zasleduje drugega, se izmenjuje z drugim. "Videnje" je narejeno iz te dvojnosti in tega podvajanja, te zraščeniosti. V kristalih nezavednega je mogoče videti trajektorije libida.

Kartografska koncepcija je daleč proč od arheološke koncepcije psihoanalize. Ta nezavedno zveže globoko s spominom: je memorialna, komemorativna oziroma monumentalna koncepcija, ki zadeva osebe in objekte, okolja pa so zgolj področja, ki jih zmorejo ohraniti, identificirati, avtentificirati. S tega stališča je superpozicioniranje plasti nujno prebodeno s puščico, ki gre od zgoraj navzdol. Vedno gre torej za poglobljanje. Karte pa se, narobe, superpozicionirajo tako, da vsaka najde v naslednji svojo predelavo, namesto da bi iskala izvor v predhodnih: na poti od ene karte k drugi ne gre več za iskanje izvora, temveč za ovrednotenje premikov. Slehera karta je redistribucija slepih ulic in predorov, pragov in ograd, ki gre nujno od spodaj navzgor. To ni le sprevrnitev smeri, je tudi razlika v naravi: nezavedno nima več opravka z osebami in objekti, temveč s potmi in postajanja; ni več nezavedno komemoracije, temveč mobilizacije, njegovi objekti pa prej *poletijo* kot ostanejo potlačeni v zemlji. Félix Guattari je glede tega izvrstno definiral neko shizoanalizo, ki se postavlja nasproti psihoanalizi: "Lapsusi, spodletela dejanja in simptomi so kot ptički, ki s kljunom trkajo po oknu. Ne gre za to, da jih interpretiramo. Prej gre za to, da zaslutimo njihov trajektorij, da bi tako uvideli, ali so morda lahko znanilci novih referenčnih uni-

¹⁵ Cf. Barbara Glowczewski, *Du reve a la loi chez les Aborigenes*, PUF, I. poglavje.

verzumov, ki bi bili sposobni zadostne konsistence, da sprevrnejo položaj".¹⁶ Faraonov grob s svojo osrednjo nepremično sobo na samem dnu piramide se umika bolj dinamičnim modelom: od odklonov celin do selitev ljudstev, vse tisto, skratka, s čimer nezavedno kartografira univerzum. *Indijanski model zamenja egipčanskega*: mimohod Indijancev ob vznožju skalnatih gora, kjer se estetska forma ne meša več s komemoracijo prihoda ali odhoda, temveč s kreacijo poti brez spomina, ves spomin sveta pa ostaja v snovi¹⁷.

Kart ne gre razumeti le po obsegu, v razmerju s prostorom, ki ga sestavljajo poti. So tudi karte intenzitete, gostote, ki zadevajo tisto, kar zapolnjuje prostor, kar pod-pira pot. Mali Hans določi konja tako, da sestavi seznam afektov, aktivnih in pasivnih: imeti velikega lulčka, vleči težek tovor, imeti plašnice, gristi, pasti, jih dobiti z bičem, topotati s kopiti. Prav ta distribucija afektov (v kateri lulček igra vlogo transformatorja, konverterja) sestavlja karto intenzitete. Vedno gre za afektivno konstelacijo. Stvarem delamo silo, če tudi v tem – kot Freud – vidimo zgolj preprosto izpeljavo očeta in matere: kot da bi "vizija" ulice, pogosta v tistem času (konj pade, prebičajo ga, upira se), ne bila sposobna neposredno vplivati na libido, temveč bi morala vsakič znova priklicati prizor občevanja med staršema ... Identifikacija očeta s konjem je na robu grotesknega, za sabo pa potegne nerazumevanje vsakovrstnih razmerij nezavednega z animaličnimi silami. In tako kot že karta gibanj poti ni bila zgolj izpeljava ali podaljšek očeta in matere, tako tudi karta sil ali intenzitet ni izpeljava telesa, podaljšek vnaprejšnje podobe, ni dodatek ali nadomestnost. Polack in Sivadon se lotevata globoke analize kartografske dejavnosti nezavednega; njuna edina zagata zna biti to, da

¹⁶ Guattari, *Les anneés d'hiver*, Ed. Barrault. In še *Cartographies schizo-analytiques*, Galilée.

¹⁷ Elie Faure, *L'art medieval*, Livre de poche, str. 38: "Tam, na morski obali, ob vznožju gore, bodo naleteli na granitni zid. In vsi bodo vstopili v granit ... Za sabo bodo pustili izvotljeno skalo, v vse smeri predrte galerije, obdelane in skrbno izpiljene vmesne stene, naravne ali umetne stebre ..."

v tem vidita podaljšek podobe telesa¹⁸. Nasprotno, karta intenzitete distribuira afekte, katerih vez in valenca vsakič znova sestavljata podobo telesa, podobo, ki jo je vedno mogoče prirejati ali spreminjati glede na afektivne konstelacije, ki jo določajo.

Seznam afektov ali konstelacija, intenzivna karta, je postajanje: mali Hans si s konjem ne zgradi nezavedne predstave očeta, temveč je potegnjjen v neko postajanje konj, ki mu starši nasprotujejo. Prav tako je z malim Arpadom: popetelinjenje (*devenir-coq*). Obakrat se psihoanalizi izmuzne razmerje nezavednega s temi silami¹⁹. Podoba ni samo pot, temveč tudi postajanje. Postajanje je tisto, kar pod-pira pot – tako kot intenzivne sile pod-pirajo motorične sile. Hansovo postajanje-konj napotuje na neko pot: od hiše mimo skladišča. Pot mimo skladišča ali obisk perutninarja sta običajni poti, pa vendar nista nedolžna sprehoda. Vidimo lahko, zakaj je bilo treba preseči realno in imaginarno, ju celo zamenjati: postajanje ni imaginarno, nič bolj kot tudi potovanje ni realno. Šele postajanje naredi tudi iz najkrajše poti, celo iz negibnosti na mestu, neko potovanje; in pot je tista, ki iz imaginarnega naredi postajanje. Obe karti, poti in afekti, napotujeta druga na drugo.

Glede libida pa je treba reči, da se tisto, kar investira libido, predstavlja z nedoločnim členom, ali bolje, da je predstavljeno z nedoločnim členom: *ena* žival kot kvalifikacija nekega postajanja ali specifikacija neke poti (*en* konj, *ena* kura ...); eno telo ali en organ kot hkratna moč tega, da afektira in je afektirano (en trebuh, oči ...); in celo osebe, ki preprečujejo neko pot in zavirajo afekte, ali pa jih, narobe, spodbujajo (*en* oče, ljudje ...). Otroci tako tudi govorijo: en oče, eno telo, en konj. Te nedoločnosti so pogosto videti rezultat manka določnosti zaradi obramb zavesti. V psihoanalizi gre vedno za mojega očeta, zame, za moje telo. Prav besna je ta posesivnost in osebnost, interpretaciji pa gre potem za to, da najde osebe in posesti. "Otrok je tepen" naj bi pomenilo

¹⁸ Jean-Claude Polack in Danielle Sivadon, *L'intime utopie*, PUF (avtorja "geografsko" postavljata metodo nasproti "geološki", kakor poimenujeta denimo delo Gisele Pankow, str. 28).

¹⁹ Cf. Ferenczi, *Psychanalyse*, II, Payot, "Un petit homme-coq", str. 72-79.

"oče me tepe", četudi transformacija ostaja abstraktna; "konj omahne in breca z nogami" pa pomeni, da se moj oče ljubi z mojo mamo. Pa vendar nedoločnosti ničesar ne manjka, še najmanj pa določnosti. Je določnost postajanja, njena značilna moč, moč neosebnega, ki pa ni nobena splošnost, temveč najvišja mogoča enkratnost: tako se, denimo, ne delamo *tistega* konja (*le cheval*), kakor tudi ne oponašamo *takega* konja (*tel cheval*), temveč postajamo *en* konj (*un cheval*), ko dosegamo *cono* soseščine, v kateri se ne moremo več razlikovati od tistega, kar postajamo.

Tudi umetnost dosega to nebeško stanje, ki nima več opravljanja ne z osebnim ne z razumnim. Umetnost po svoje pove tisto, kar pravijo otroci. Narejena je iz poti in postajanj, sama pa prav tako izdeluje karte, ekstenzivne in intenzivne. V umetnini je vedno neki trajektorij: Stevenson nam razkriva odločilen pomen obarvane karte v zasnovi *Otoka zakladov*²⁰. To ne pomeni, da neko okolje nujno določa obstoj oseb. Prej bi rekli, da se te osebe določajo s potmi, ki jih opravijo v resnici ali v glavi – in brez katerih bi sploh ne postale. Tudi v slikarstvu naletite na obarvane karte, še posebno, če slike ne razumemo kot okno v svet, po italijansko, temveč kot *assemblage* na površini²¹. Pri Vermeerju, denimo, kar najbolj intimna in negibna postajanja (dekle, ki jo je zapeljal vojak; ženska, ki je prejela pismo; slikar, ki slika ...) napotujejo na velika prostranstva, o katerih pričajo karte. Preučeval sem karto, je rekel Fromentin, "ne kot geograf, temveč kot slikar"²². In ker poti niso nič bolj realne, kot postajanja niso imaginarna, je v njunem združevanju nekaj enkratnega, kar pripada le umetnosti. Umetnost se tako definira kot neosebni proces, v katerem se umetnina gradi kot kakšen *cairn*, keltska gomila, iz kamnov, ki jih prinašajo različni popotniki in prišleki (prej kot povratniki), ki so lahko ali pa tudi ne odvisni od enega in istega avtorja.

Samo taka koncepcija lahko iztrga umetnost osebnemu procesu spo-

²⁰ Stevenson, *Oeuvres*, coll. Bouquins, Laffont, str. 1079-1085.

²¹ Svetlana Alpers, *L'art de dépendre*, "pomoč kartografije v holandski umetnosti", Gallimard, str. 212.

²² Fromentin, *Un été dans le Sahara*, *Oeuvres*, Pléiade, Gallimard, str. 18.

mina in kolektivnemu idealu komemoracije. Proti umetnosti arheologiji, ki se zažira v tisočletja, da bi dosegla nezapomnljivo, se postavlja umetnost kartografija, ki počiva na "rečeh pozabe in krajih prehoda". Tako je, recimo, s kiparstvom, ko preneha biti monumentalno, da bi postalo hodološko: ni dovolj reči, da je postalo pokrajina, da preureja neki kraj, neki teritorij. Preureja same poti, ono samo je potovanje. Skulptura sledi potem, ki ji podeljujejo zunanost; operira le z nezaprtimi krivuljami, ki delijo in prečijo organsko telo; nima drugega spomina od spomina materiala (od tod postopek neposrednega klesanja in pogosta uporaba lesa). Carmen Perrin se loteva čiščenja samotnih skalnih gmot od vsega zelenja, ki ga te nakopičijo ob svojem vznožju, vrača jim spomin na ledenik, ki jih je do tja sploh pripeljal – pa ne zato, da bi jim pripisala izvor, temveč da bi iz njihovega *premika* naredila nekaj vidnega²³. Oporekali bodo, da turistično potovanje kot umetnost poti ni prav nič bolj zadovoljivo od muzeja kot monumentalne in komemorativne umetnosti. Pa vendar nekaj pomembno razlikuje umetnost kartografijo od turističnega potovanja: značilno za novo skulpturo je, da zavzema položaj na zunanjih poteh, ta položaj pa je v prvi vrsti odvisen od poti, notranjih samemu delu; zunanja pot je kreacija, ki ne predhodi delu, temveč je odvisna od njegovih notranjih razmerij. Obhodimo skulpturo in osi pogleda, ki ji pripadajo, zajamejo telo enkrat v vsej njegovi dolžini, drugič s presenetljivo bližnjico, tretjič pa z dvema smerema ali več smermi, ki se razhajajo: položaj v obdajajočem prostoru je tesno odvisen prav od teh notranjih poti. Videti je, kot bi se virtualne poti prilepile na realno pot, ki tako prejema nove trase, nove trajektorije. Karta virtualnosti, ki jo trasira umetnost, se superpozicionira čez realno karto, katere poti transformira. To ne velja le za kiparstvo, temveč za sleherno umetnino. Vzemimo glasbeno delo, ki vsebuje notranje poti in hoje: izbira te ali one poti lahko vsakič znova določi spremenljivo po-

²³ O umetnosti poti, ki se zoperstavlja monumentalnemu ali komemorativnemu, glej *Voie suisse: l'itineraire genevois* (analize Carmen Perrin). Glej tudi *Bertholin* (Vassiviere) s tekstom Patricia Le Nouena, "Choses d'oubli et lieux de passage". Centra v Vassivieru in Crestetu sta prizorišči tega novega kiparstva, katerega načela napotujejo na velike koncepcije Henryja Moora.

zicijo dela v prostoru. Sleherno delo vsebuje množstvo poti, ki jih je moč brati in ki soobstajajo le na karti, spreminjajo pa smer glede na tiste, ki se jih držimo.²⁴ Te ponotranjene poti se ne da ločiti od postajanj. *Poti in postajanja*: umetnost jih naredi navzoče ene v drugih; občutno naredi njihovo vzajemno navzočnost in se tako tudi definira, ko se sklicuje na Dioniza kot boga krajev prehoda in reči pozabe.

Izbral, prevedel in spremno opombo napisal **Stojan Pelko**.

"Ne pišem proti nekomu ali proti nečemu. Zame je pisanje absolutno pozitivna gesta: pomeni povedati, kaj občudujemo, ne pa spopadati se s tistim, kar zaničujemo. Denunciantsko pisanje je najnižja raven pisanja sploh.

Res pa je, da pisanje pravzaprav pomeni, da nekaj ni v redu z vprašanjem, ki se ga lotevamo. Da nismo zadovoljni. Zato bi rekel: pišem proti izgotovljeni ideji. Vedno pišemo proti izgotovljenim idejam."

Tako je Gilles Deleuze v pogovoru s sodelavcem tednika *Nouvel Observateur* Didierem Eribonom pojasnil svoje videnje pisanja leta 1993. Istega leta je pri založbi Minuit izšla tudi zadnja Deleuzova knjiga *Kritika in klinika*. Knjiga je v celoti posvečena prav problemu pisanja. Kaj pomeni izdolbsti tuj jezik v svojem lastnem jeziku, iznajdevati novo sintakso, začutiti mejo, na kateri govorica trči ob svojo lastno zunanost, sestavljeno iz ne-jezikovnih videnj in slišanj ...? Vse to so vprašanja, ki jim Deleuze sledi vzdolž pisanja Kafke, Prousta, Melvilla, Lovecrafta, Lewisa Carolla, Whitmana, Becketta in Jarryja. Skozi meandre in plasti te kartografije sloga se kristalizira Deleuzov koncept pisanja kot kreacije, ki ni ne osebni spomin ne kolektivna komemoracija, temveč nomadska kartografija, ki trasira poti in živi postajanja. V hipu, ko je pisanje postavljeno v ta limb med individualnim in kolektivnim, se okrog njega začnejo plastiti druge velike dvojice, ki jih Deleuze s svojo filozofijo skuša vztrajno presepati: realno/imaginarno, aktualno/virtualno, objekt/subjekt.

Prav zato smo se pri izboru besedil za pričujočo številko namesto Deleu-

²⁴ Cf. mnogovrstnost poti pri Boulezu in primerjavo s "planom mesta" v delih, kot so "Troisième sonate", "Eclat" ali "Domaines": *Par volonté et par hasard*, Seuil, XII. poglavje ("trajektorij dela mora biti mnogovrsten ...").

zovih monografskih zapisov o posameznih literarnih avtorjih raje odločili za "temeljni" študiji o literaturi, ki s pisanjem o pisanju zadevata temelje Deleuzove nomadske filozofske misli. Obe sta iz knjige *Kritika in klinika: Literatura in življenje* je prevod prvega poglavja (*La littérature et la vie*, str. 11-17), *Kar pravijo otroci* pa prevod devetega poglavja (*Ce que les enfants disent*, str. 81-88). Za nekoliko podrobnejšo artikulacijo nekaterih tod orisanih konceptov si dovoljujemo napotiti še na nekaj naslovov dodatnega branja, ki problematiko pisanja povzdigujejo na raven najsublimnejše discipline misli. Gre za sklepno poglavje knjige *Foucault* (Minuit, 1986, str. 101-130) z naslovom *Les plissements, ou le dedans de la pensée (Subjectivation)*; za številne pasáže v drugi knjigi dela o filmu, *Podoba-gibanje*, še posebno v poglavju *La pensée et le cinéma*; na boleče oster način pa je vsa problematika zgoščena v Deleuzovem zadnjem besedilu, *Imanence: une vie*, ki je izšlo v časopisu *Philosophie* (št. 47, september 1995), slovenski prevod pa v *Razgledih* (8. november 1995).