

P  
R  
O  
B  
L  
E  
M

ntinovo je lahko romantični junak

ko drago ravna kot z ljubitvico  
ljubnega romana, svetujejo v  
imeno Trading.



Na magistrski naslov lahko kar pozabijo

Vlada financira podiplomski študij na belgijskem College of Europe, zakon pa tam šolačom še ne priznava diplom. letstvo/26

Jutri ONA

Intervju: Maja Kranjc, košarkaarka in junarka  
Človeška ribica je vedno pravejša  
v sredini: Pogledna Slovenka  
Kam so šle vse ribe?

# PROBLEMI

tudi v Sloveniji

## Pod na Dravi pri Mariboru okužen z virusom H5

Priznajo ukrepe. Bi jih je po odkritju virusa griže gripe podptipe H5 doletela država srednje za razpis bolezni – Ne drugih obročnih merila bi se razpis za post...

Virusa griže podptipe H5 N1 doletela država srednje za razpis bolezni – Ne drugih obročnih merila bi se razpis za post...  
Vlada financira podiplomski študij na belgijskem College of Europe, zakon pa tam šolačom še ne priznava diplom. letstvo/26

Vlada financira podiplomski študij na belgijskem College of Europe, zakon pa tam šolačom še ne priznava diplom. letstvo/26



...sica Danica Jelič

k države ne bo odnela

## ovšek zdaj predlaga anje v Nemčiji

govornici sestanki v Sloveniji je prepoved. Drnovšek je po za to korudne diplomate. ki da jih zamisli prežiti in ne problem

Nov predstavnika republiko javna Drnovška, da se v Sloveniji v Sloveniji predstavnika...  
Drnovšek je po za to korudne diplomate. ki da jih zamisli prežiti in ne problem

zamrznil podpis zakona o azilu

Janca Drnovšek je danes nadarjal...  
Drnovšek je po za to korudne diplomate. ki da jih zamisli prežiti in ne problem

na 2. strani

Majara Šušteršič



Ukrajinski Lakonji na posejstvu Džani – vidni jih prednja, da so v veterinarski laboratoriji potrdili okužbo s gripo.

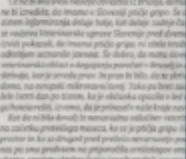
Brusel? Ukazal ostre ukrepe

Brusel? Ukazal ostre ukrepe...  
Brusel? Ukazal ostre ukrepe

TEMA DNEVA

Labodji spjev

Labodji spjev...  
Labodji spjev



Bystel prvak, Slovenci razočarali

Bystel prvak, Slovenci razočarali...  
Bystel prvak, Slovenci razočarali

Poviljena temperatura

Poviljena temperatura...  
Poviljena temperatura



Advertisement for BUTAN PLIN, featuring a logo and text: 'Kako vstopiti na trg? Kaka obročna plačila? Kaka obročna plačila? Kaka obročna plačila?'



1. 6. 2006 / 1342

# Kazalo

## Zižek

*Slavoj Žižek*

*Perverzni subjekt*

*Mohameda Boudjellal*

# Problemi

## Dolgčas

*Simon Hajdani*

K filozofiji dolgčas ..... 23

## Umetnost

*Friedrich Schiller*

O vlogi zbora v tragediji ..... 73

*Alenka Zupančič*

Realno v igri ..... 81

*Tadej Troha*

Kafka, Preobrazba simptomov ..... 99

## Povezave Lacanovskega polja

*Ed Pluh iz Slavoj Žižek's House*

Kaj pa, če je Drugi nezmožen? Badiou in Lacan  
o »Logičnem času« ..... 135

*Peter Klepac*

K Agambenovi profanaciji pomenskega ..... 149

## Povzetki

Abstracts

iz.qib 1-2/2006



92064740

Problem



+ C68/19429

# Kazalo

## Žižek

*Slavoj Žižek*

Perverzni subjekt politike: Lacan kot bralec  
Mohameda Boujerija ..... 5

## Dolgčas

*Simon Hajdini*

K filozofiji dolgčasa ..... 23

## Umetnost

*Friedrich Schiller*

O vlogi zbora v tragediji ..... 73

*Alenka Zupančič*

Realno v igri ..... 81

*Tadej Troha*

Kafka, Preobrazba simptoma ..... 99

## Povezave Lacanovskega polja

*Ed Pluth in Dominiek Hoens*

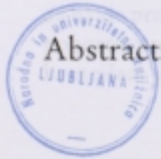
Kaj pa, če je Drugi neumen? Badiou in Lacan  
o »Logičnem času« ..... 135

*Peter Klepec*

K Agambenovi profanaciji pornografije ..... 149

Povzetki ..... 181

Abstracts ..... 184



920064740



# Perverzni subjekt politike: Lacan kot bralec Mohameda Boujerija

Slavoj Žižek

Ta struktura [perverzije] je pravzaprav sprevrnjeni učinek fantazme. Sam subjekt je tisti, ki se – ko trči ob razdeljenost subjektivnosti – opredeli kot objekt.

Pokazal vam bom – žal mi je, da sem se lahko danes zaradi časovne stiske ob tem zgolj bežno zadržal –, da je subjekt, ki privzame to vlogo objekta, natančno tisto, kar vzdržuje realnost situacije tega, čemur pravimo sado-mazohistična pulzija, in kar se zgošča zgolj v eni točki – v sami mazohistični situaciji. Sado-mazohistična pulzija se vzpostavi in ne le zapre ravno, kolikor subjekt iz sebe naredi objekt neke druge volje.

Freud nam v tem tekstu [*Tri razprave o teoriji seksualnosti*] namigne, da postane sadistična želja možna v razmerju do fantazme šele v neki drugi fazi. Sadistična želja res obstoji v številnih oblikah, tudi v nevrozah, vendar pa to še ni sadizem v pravem pomenu besede.

Preberite si moj članek *Kant s Sadom* in videli boste, da se sam sadist, ne da bi vedel, postavlja na mesto objekta v korist nekoga drugega in da izvršuje svoja perverzno-sadistična dejanja zato, da bi ta drugi v njih užival.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Jacques Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1980 (dalje: *ŠTKP*), str. 244–245. – Ta odlomek je zgled zavajajoče temporalnosti Lacanovega razvijanja tematike v njegovih seminarjih: »naslednjič«, na naslednjem predavanju v okviru seminarja, se v resnici v zvezi s perverzijo nič ne zgodi – tu, pod krinko *Vorlust* (predhodnega ugodja), ko se zgolj nakaže bodoče izpolnjeno teoretsko ugodje, dejansko že dobimo »pravo stvar«, ključno jasno formulacijo, kot da bi sam časovni pritisk silil Lacana, da najde prave besede. Lacanova druga strategija je, pričakovano, zavláčevanje: pogosto poda natančno formulacijo svojega ključnega uvida, ko v kakem kasnejšem predavanju trdi, da bo zgolj povzel, kar je povedal teden pred tem.

Ta odlomek nam omogoča, da na novo osvetlimo politični totalitarizem. Pristni stalinistični politik ljubi človeštvo, a kljub temu izvaja grozljive čistke in eksekucije – ob takem početju mu poka srce, a ne more nič proti temu, to je njegova Dolžnost za Napredek Človeštva. Gre za perverzno držo prevzemanja pozicije čistega instrumenta Volje velikega Drugega: nisem odgovoren za to, jaz nisem tisti, ki to dejansko počne, jaz sem zgolj instrument višje Zgodovinske Nujnosti.<sup>2</sup> Obsceni užitek te situacije izhaja iz dejstva, da sebe dojemam kot *ekskulpiranega od svojega dejanja*: drugim lahko povzročam bolečino s polno zavestjo, da za to nisem odgovoren, da zgolj izpolnjujem voljo Drugega. Sadiistični perverznejši odgovori na vprašanje »Kako je subjekt lahko kriv, če zgolj udejanja 'objektivno' nujnost, vsiljeno od zunaj?« s subjektivnim prevzemom te »objektivne nujnosti«, s tem, da najde užitek v tem, kar mu je vsiljeno. Kantovo rigorozno etiko nepogojne dolžnosti se pogosto razume kot opravičenje za tako stališče: »Ti zmoreš, ker moraš«, ni opravičila za neposlušnost

<sup>2</sup> Do globokih uvidov bi prišli s podrobno zgodovino odnosa celotnega boljševističnega gibanja do medicine, do zdravnikov, ki so skrbeli za Vodje; za to so ključni trije dokumenti: (1) Leninovo pismo Maksimu Gorkemu izpred revolucije, ko ga je vznemirila misel Gorkega o humanistični ideologiji »konstrukcije Boga«, zaradi česar je Lenin domneval, da je Gorki zapadel tej deviaciji zaradi svojih slabih živcev, ter mu predlagal, naj gre v Švico, kjer naj poišče najboljšo zdravstveno oskrbo – ideološko razlikovanje se zvede na zdravstveni problem preobčutljivih živcev ... (2) Stalinov govor ob Leninovem pogrebu (»Ob Leninovi smrti«) z dne 26. januarja 1924, ki se začne z besedami »Tovariši, mi komunisti smo ljudje posebnega kova. Narejeni smo iz posebne snovi. Mi smo tisti, ki tvorimo armado velikega stratega proletariata, armado tovariša Lenina. Nič višjega ni od časti pripadati tej armadi. Nič višjega ni od članstva v Partiji, katere ustanovitelj in vodja je bil tovariš Lenin. Ni dano vsakomur, da bi bil član take partije. Ni dano vsakomur, da bi preživel napore in nevihte, ki spremljajo članstvo v taki partiji.« (3) dejstvo, da je Stalinova poslednja paranoična obsesija zadevala tako imenovano »zdravniško zaroto« (vse zdravnike, ki so zdravili njega in vrh sovjetskega vodstva, so aretirali in mučili, da bi priznali svojo udeležbo v mednarodni ameriško-židovski zaroti za pobjo sovjetskega vodstva – glej Jonathan Brent in Vladimir P. Naumov, *Stalin's Last Crime*, HarperCollins, New York 2003). Kontinuiteta je jasna: boljševistični »kader« naj bi imel posebno telo, ki ni tako kot druga telesa (zato je treba tudi posebej skrbeti zanj in si zaslužiti, da ga ohranimo v mavzoleju ...).



pozivu dolžnosti, ne glede na posledice. (Nič čudnega, da se je sam Adolf Eichmann skliceval na kantovsko etiko, ko je skušal opravičiti svojo vlogo pri načrtovanju in izvrševanju holokavsta: opravljal je samo svojo dolžnost in ubogal firerjeve ukaze.) A cilj Kantovega poudarjanja subjektove polne moralne avtonomije in odgovornosti je prav preprečitev slehernega takega manevra prevalitve krivde na neko podobo velikega Drugega: če ni nobene opravičila za to, da ne storim svoje dolžnosti, *prav tako ne smem uporabiti dolžnosti kot opravičila* (kot v pregovornem hinavskem opravičilu: »Oprosti, vem, da te bo to prizadelo, a ne morem nič proti temu, moja dolžnost je, da to storim!«). Pri Kantu moralna avtonomija pomeni, da *sem povsem odgovoren za svojo dolžnost*, da moram stati za njo.

### *1. Boujeri*

Ista perverzna logika je na delu v današnjem verskem fundamentalizmu. Ko je 2. novembra 2004 v Amsterdamu islamski skrajnež Mohamed Boujeri umoril nizozemskega režiserja dokumentarcev Thea van Gogha, so v eni od vbodnih ran na režiserjevem trebuhu našli pismo, naslovljeno na van Goghovo prijateljico Hirshi Ali, somalsko poslanko v nizozemskem parlamentu, znano borko za pravice muslimank.<sup>3</sup> Če je kdajkoli obstajal »fundamentalistični« dokument, je to vsekakor to pismo. Začne se s standardno retorično strategijo pripisovanja terorja nasprotniku: »Odkar ste nastopili na nizozemskem političnem prizorišču, ste nenehno kritizirali muslimane in terorizirali islam s svojimi izjavami.« Po Boujerijevem mnenju gre za »neverujočo fundamentalistko« in v boju z njo gre za boj s fundamentalističnim terorjem. To pismo dokazuje, kako je sadistična pozicija, ki ustvarja trpljenje in grozo pri svojem naslovniku, možna samo po tem, ko subjekt (pisec-pošiljatelj) iz sebe že naredi objekt volje nekoga drugega. – Podrobneje si pogledjmo ključno mesto v pismu, ki se osredotoča na smrt kot vrhunec človeškega življenja:

---

<sup>3</sup> Dostopno na <http://www.militantislammonitor.org/article/id/320>.

V naši eksistenci je le ena gotovost, in sicer to, da se vse konča. Otrok, ki pride na svet in zapolni vesolje s svojimi prvimi življenjskimi kriki, bo navsezadnje zapustil ta svet s smrtnim hropenjem. Krpa trave, vznikla iz temne zemlje, ki se je dotika sončna svetloba in jo hrani dež, bo navsezadnje sprhnela v prah in izginila. Smrt, gospa Hirshi Ali, je skupna vsemu stvarstvu. Vi, jaz in preostalo stvarstvo se ne moremo rešiti te resnice.

Prišel bo Dan, ko ena duša ne bo mogla pomagati drugi duši. Dan grozljivega mučenja in bolečega trpljenja skupaj s strašljivimi kriki, iztisnjenimi iz pljuč nepravičnih. Kriki, gospa Hirshi Ali, ki bodo pošiljali srh po hrbtu in ježili kožo. Zdelo se bo, da so ljudje pijani od strahu, četudi ne bodo pijani. Na ta Veliki Dan bo atmosfera zapolnjena s *strahom*.

Prehod od prvega k drugemu delu je seveda ključen: od splošne fraze o tem, kako vse premine in izgine, kako vse živo konča s smrtjo, do precej bolj zamejenega, v pravem pomenu *apokaliptičnega* pojmovanja trenutka smrti kot trenutka resnice, v katerem se vsaka kultura sooči s svojo resnico in je ločena od vseh svojih vezi, oropana vse solidarnosti in podpore, absolutno sama pred neusmiljeno sodbo svojega Stvarnika – zato se pismo nadaljuje z opisom Sodnega dne iz Korana: »Potem pa se bo zaslišal oglušujoč glas, na dan, ko bo človek zbežal od svojega brata, od svoje matere in svojega očeta, od svoje žene in sinov. Takrat bo vsakdo skrbel le zase. Nekateri obrazi bodo sijali, nasmejani bodo in veseli, druge pa bo tisti dan prekril prah. Tema jih bo zakrivala; to bodo neverniki, razvratniki.« (*Koran* 80: 34–42)<sup>4</sup>

Nato sledi ključno mesto, prikaz osrednje konfrontacije:

Seveda vi kot neverujoča ekstremistka ne verjamete v gornji opis. Za vas je to zgolj fiktivna dramatizacija iz Knjige, kot jih je še veliko. A vendar, gospa Hirshi Ali, stavil bi svoje življenje, da vas bo *oblival hladni pot strahu*, ko boste to brali.

Vi kot neverujoča fundamentalistka seveda ne verjamete, da obstaja Višja Sila, ki vodi vesolje. V svojem srcu, s katerim zavračate resnico, ne verjamete, da morate potrpati in prositi to Višjo Silo za dovo-

<sup>4</sup> *Koran*, Učila, Tržič 2005.

ljenje. Ne verjamete, da jezik, s katerim zavračate Usmeritev te Višje Sile, služi Njegovim zakonom. Ne verjamete, da ta Višja Sila podeljuje življenje in Smrt.

Če bi res verjeli v vse to, vam sledeči izziv ne bi bil težaven. S tem pismom vas pozivam, da dokažete svoj prav. Ni vam treba narediti veliko za to, gospa Hirshi Ali: zaželite si smrt, če ste tako prepričani, da imate prav. Če ne sprejmete tega izziva, boste vedeli, da vas je moj Gospodar, Najvišji, razkril kot lažnivko. »Zaželite si smrt, če govorite resnico.« A grešniki »si je zaradi svojih dejanj ne bodo nikoli zaželeli. Bog pozna grešnike!« (2: 94–95) *Za prepričitev tega, da bi si sam zaželel isto željo, kot jo želim vam, bom za vas želel to željo: Gospodar, daj nam smrt, da dosežemo srečo z mučeništvom.* (Poud. S. Ž.)

Vsak od teh odstavkov je na svoj način retorični biser. V prvem odstavku je opisan neposredni preskok od strahu, ki ga bomo občutili ljudje, ko bomo v trenutku smrti soočeni z Božjo sodbo, do strahu, ki ga bo naslovnica tega pisma (Hirshi Ali) izkusila ob branju. Ta neposredni kratki stik med strahom, povzročenim zaradi neposrednega soočenja z Bogom, in strahom, ki ga tu in zdaj povzroči to pismo, je znak perversije: konkretni strah Hirshi Ali, da jo bodo ubili, povzročen z Boujerijevim pismom, je povzdignjen v neposredno utelešenje strahu, ki naj bi ga občutilo smrtno človeško bitje ob neposrednem soočenju z božjim pogledom. Biser drugega odstavka je ravno navedeni primer božje vsemogočnosti: ne gre zgolj za to, da Hirshi Ali ne verjame v Boga – morala bi verjeti v to, da je celo njeno bogokletstvo (jezik, s katerim ga izvaja) prav tako določeno z božjo voljo. A resnični biser se skriva v zadnjem odstavku, v formulaciji izziva: v brutalnem vsiljenju (ne samo pripravljenosti umreti, temveč) *želje* umreti kot dokaza resnicoljubnosti. Tu gre za skoraj nezaznaven premik, ki kaže na prisotnost perversne logike: od Boujerijeve pripravljenosti na smrt *za* resnico do njegove pripravljenosti umreti kot direktni *dokaz* za njegovo resnicoljubnost. Zato se on ne le ne boji smrti, temveč si aktivno *želi* umreti: od stavka »Če si resnicoljuben, se ne smeš bati smrti.« perversnež preide na »Če si želiš smrti, si resnicoljuben.« Ta odlomek se konča z neverjetnim *prevzemom želje drugega*: »Jaz bom želel

to željo zate.« Boujerijevo razmišljanje je kompleksno in hkrati zelo natančno: storil bo, kar mora storiti, »za preprečitev tega, da bi si sam zaželel isto željo, kot jo želim vam, bom za vas želel to željo« – kaj bi lahko to pomenilo? Ali ne gre za to, da z željo smrti naredi natanko to, kar je hotel preprečiti? Mar ne sprejme iste želje (po smrti), ki jo želi zanjo (njeno smrt)?

Pismo ne izziva Hirshi Ali glede njenih lažnih prepričanj; obtožuje jo, da sama v resnici ne verjame v to, za kar trdi, da verjame (svoje sekularno bogokletstvo), da nima tega, čemur se reče »pogum za lastno prepričanje«: »Če res verjameš v to, kar trdiš, da verjameš, potem sprejmi moj izziv in si želi lastno smrt!« S tem se vračamo na subjektivno pozicijo perverznejša, kot jo je definiral Lacan: perverzni subjekt premesti razdeljenost v Drugega. Hirshi Ali je razdeljen, s samim seboj nekonsistenten subjekt, ki nima poguma za svoja prepričanja; da se ne bi ujel v ta razcep, avtor pisma raje sprejme željo po smrti, s čimer prevzame nase to, v kar bi morala verjeti ona. Sklepna proklamacija pisma nas zato ne bi smela presenetiti:

Ta boj, ki je zdaj izbruhnil, je drugačen od bojov v preteklosti. Neverni fundamentalisti so ga začeli, pravi verniki pa ga bodo končali. Za tiste, ki sejejo nepravico, ne bo milosti, zgolj naperjen meč. Nobenih diskusij, nobenih demonstracij, nobenih peticij: samo SMRT bo ločila Resnico od Laži.

Situacija je tu privedena do skrajnosti: ni več prostora za simbolno posredovanje, za argumentacijo, za razum, celo ne za proklamacije ali pridige – edino, kar loči Resnico od Laži, je smrt, pripravljenost in želja resnicoljubnega subjekta, da umre. Nič čudnega, da je Michela Foucaulta fasciniralo islamistično politično mučeništvo. V njem je zaznal poteze »režima resnice«, ki naj bi bil drugačen od režima Zahoda, saj poslednji indikatorji resnice naj ne bi bili več ustrezanje dejstvu, konsistentna argumentacija ali iskrenost prepričanj, temveč pripravljenost umreti.<sup>5</sup> Pokojni

<sup>5</sup> Janet Avery in Kevin B. Anderson, *Foucault and the Iranian Revolution*. The University of Chicago Press, Chicago 2005.

papež Janez Pavel II. je širil katoliško »kulturo Življenja« kot naše edino upanje nasproti današnji nihilistični »kulturi smrti«, katere manifestacije so nebrzdani hedonizem, splavi, odvisnost od drog, slepo zaupanje znanstvenemu in tehnološkemu napredku itd. Verski fundamentalizem (ne samo islamski, temveč tudi krščanski) nas sooča z drugačno morbidno »kulturo smrti«, ki je precej bližja samemu jedru verskega izkustva, kot bi bili pripravljene priznati sami verniki.

## 2. Helena

Vprašanje, s katerim se moramo spoprijeti, je tedaj: kaj zgreši perverznej ob svojem poskusu, da bi absolutno ločil Resnico od Laži? Odgovor je seveda: *Resnico same Laži*, resnico, ki se sporoči skozi sam akt laganja. Perverznejeva laž(nost) je paradoksalno v sami nepogojni navezanosti na resnico, v njegovem zavračanju resnice, ki odzvanja v laži. Shakespearove igre so že pred davnimi časi prinesle osupljivo pretanjen vpogled v preplet resnice in laži. V *Dober konec vse povrne* grof Bertram, ki je po kraljevih ukazih moral poročiti Heleno, hči običajnega zdravnika, noče živeti z njo in konzumirati zakonske zveze ter Heleni pove, da bo pristal na to, da je njen mož, le pod pogojem, da z njegovega prsta odstrani starodavni prstan in nosi njegovega otroka; hkrati pa Bertram skuša zapeljati mlado in lepo Diano. Helena in Diana skupaj sestavita načrt, kako bi Bertram pristal pri zakoniti ženi. Diana se strinja, da preživi noč z Bertramom, in mu reče, najopolnoči obišče njeno sobo; v popolni temi si partnerja izmenjata prstana in se ljubita. A ženska, s katero je Bertram preživel noč, ne da bi to vedel, ni bila Diana, temveč Helena, njegova žena – ko se kasneje soočita, mora priznati, da sta izpolnjena oba njegova pogoja za priznanje zakonske zveze: Helena je odstranila njegov prastari prstan in z njim zanosila. Kaj je tedaj status tega posteljnega trika? Na koncu tretjega dejanja sama Helena poskrbi za čudovito definicijo:

Torej, nocoj  
poskusimo to spletko: če bo uspela,

bo slab namen vir čednostnega dela,  
poštenost pa, ki noče slabega,  
brez greha grešniku na roko šla.  
No, pojva. – Čas hiti.<sup>6</sup>

Dejansko imamo tu opravka tako s »slabim namenom« kot »virom čednostnega dela« (kaj je lahko bolj čednostnega kot konzumiranje zakonske zveze, mož, ki spi s svojo ženo? A vendar je namen slab: Bertram je mislil, da je spal z Diano ...) kot s »poštenostjo, ki noče slabega« (Helenin namen, da spi s svojim možem, je pošten, dejanje pa je slabo: svojega moža ogoljufa, on pa misli, da jo vara) – njuna afera je tedaj »brez greha grešniku na roko šla«: ni greh, ker je prišlo zgolj do konzumacije zakonske zveze; temveč grešno dejanje, ki je vsebovalo namensko goljufanje s strani obeh partnerjev. Resnično vprašanje tu ni zgolj to, ali res »dober konec vse povrne«, če sklepni izid (nič slabega se dejansko ni zgodilo, poročeni par je znova združen, zakonska zveza je v celoti afirmirana) izbriše vse grešne trike in namene, temveč radikalnejše vprašanje: ali se morda vladavina zakona lahko uveljavi *samo* s slabimi nameni in dejanji? Mar se zakon, zato da bi vladal, *mora* zanašati na podtalno medigro goljufij in prevar? Na to tudi meri Lacan s svojo paradoksalno izjavo *il n'y a pas de rapport sexuel*: ali ni bilo Bertramovo stanje v ljubezenski noči dejansko usoda večine poročenih parov? Ljubiš se s svojim zakonitim partnerjem, medtem ko »goljufaš v duhu«, fantaziraš, da to počneš z drugim partnerjem? Dejansko seksualno razmerje mora vzdrževati ta fantazmatski dodatek.

*Kakor vam drago* prikaže drugačno različico te logike dvojne prevare. Orlando strastno ljubi Rozalindo, ki se, zato da bi preverila njegovo ljubezen, preobleče v Ganimeda in kot njegov moški tovariš Orlanda izpraša o njegovi ljubezni. Nato prevzame celo osebnost Rozalinde (v dvojnem maskiranju se pretvarja, da je ona sama, tj. Ganimed, ki igra Rozalindo) in prepriča svojo

<sup>6</sup> William Shakespeare, *Zbrane gledališke igre, prva knjiga*. Mladinska knjiga, Ljubljana 1978, str. 980 (prevedel Matej Bor).

prijateljico Celijo (prav tako preoblečeno v Alieno), da ju poroči v lažni poroki. V tej ceremoniji se Rozalinda dobesedno pretvarja, da se pretvarja, da je to, kar je: da bi sama resnica lahko zmagala, jo je potrebno *uprizoriti* v dvojni prevari – podobno kot v *Dober konec vse povrne*, v kateri je treba zakon, da bi ga uveljavili, konzimirati kot zunajzakonsko afero.

Enako prekrivanje videza z resnico je pogosto na delu v ideološki samopercepciji. Spomnimo se Marxove briljantne analize, kako je v francoski revoluciji leta 1848 konzervativno-republikanska Stranka Reda delovala kot koalicija dveh vej rojalizma (orleanistov in legitimistov) v »anonimnem kraljestvu Republike«. <sup>7</sup> Parlamentarni delegati Stranke Reda so dojemali svoje republikanstvo kot norčevanje: med parlamentarnimi debatami so nenehno zapadali rojalističnim lapsusom in se norčevali iz Republike, s čimer so sporočali, da je bil njihov resnični cilj restavracija kraljestva. Niso pa se zavedali, da so bili tudi sami prevarani glede resničnega družbenega učinka svoje vladavine. Dejansko so namreč vzpostavljali pogoje republikanskega buržoaznega reda, ki so ga tako zaničevali (na primer z zagotavljanjem varnosti zasebne lastnine). Ni šlo torej zgolj za rojaliste, ki bi nosili republikansko masko: četudi so se izkusili kot rojalisti, je bilo prav to »notranje« rojalistično prepričanje maska njihove resnične družbene vloge. Skratka, njihov iskreni rojalizem nikakor ni skrita resnica njihovega javnega republikanstva, temveč je bil fantazmatska opora njihovega dejanskega republikanstva – priskrbel je strast za njihovo delovanje. Mar se niso tedaj delegati Stranke Reda prav tako *pretvarjali, da se pretvarjajo*, da so republikanci, da so to, kar so v resnici bili?

Kaj je tedaj z lacanovskega stališča *videz* v najradikalnejšem smislu? Zamislimo si moža, ki ima ljubezensko razmerje, za katerega njegova žena ne ve, ker se mož pretvarja, da je na poslovnem potovanju ali nekaj temu podobnega, ko se v resnici dobiva z ljubico; čez čas zbere pogum in ženi pove resnico, da je pri ljubici,

---

<sup>7</sup> Karl Marx, »Državljska vojna v Franciji«, v: *Izbrana dela Marxa in Engelsa*, IV. zvezek, Cankarjeva založba, Ljubljana 1970, str. 233–334.

ko ga ni doma. A v tej točki, ko fasada srečnega zakona razpade, se ljubica zlomi in se zaradi sočutja z zapuščeno ženo začne izogibati svojemu ljubimcu. Kaj naj mož zdaj naredi, da ne bi ženi poslal napačnega signala? Kako naj prepreči, da bi žena dejstvo, da ne gre več tako pogosto na poslovna potovanja, razumela kot vračanje nazaj k njej? Moral bo *uprizoriti* zunajzakonsko razmerje, zapustiti dom za nekaj dni in s tem ustvariti napačni vtis, da se afera nadaljuje, četudi v resnici mož ta čas prebiva pri prijateljih. To je videz v najčistejši obliki: do njega ne pride, ko postavimo zavajajoči zastor, ki prikriva kršitev, temveč se pretvarjamo, da delamo kršitev, ki jo je treba prikriti. V tem natančnem smislu je sama fantazma za Lacana videz: maska ni prvotno to, kar skriva Realno pod njo, temveč bolj *fantazma tega, kar je skrito pod masko*. Tako na primer temeljna moška fantazma ženske ni njen zapeljivi videz, temveč ideja, da ta osupljivi videz skriva neko nepredirno skrivnost.

Da bi ponazoril strukturo take podvojene prevare, je Lacan uporabil anekdoto o tekmovanju med Zeuksisom in Parrasiosom, dvema slikarjema iz antične Grčije, glede tega, kdo bo naslikal prepričljivejšo iluzijo.<sup>8</sup> Najprej je Zeuksis ustvaril tako realistično sliko grozdja, da je zavedla ptice, ki so ga skušale pozobati. Nato je Parrasias zmagal tako, da je na steno svoje sobe naslikal zagrinjalo, ko pa ga je pokazal Zeuksisu, je ta zahteval: »No, in zdaj nam pokaži, kaj si naslikal zadaj za tem!« Pri Zeuksisovi sliki je bila iluzija tako prepričljiva, da je podoba prevzela mesto resnične stvari; pri Parrasiosovi sliki pa je bila iluzija v samem pojmovanju, da je to, kar vidimo pred nami, zgolj zastor, ki prekriva skrito resnico. Po Lacanu tako deluje tudi ženska maškara: ona nosi masko, da bi v nas vzbudila reakcijo, kot je bila Zeuksisova pred Parrasiosovo sliko – *Dobro, odstrani masko in nam pokaži, kdo v resnici si!* Podobno si lahko zamislimo Orlanda, ki se po lažni poroki obrne na Rozalindo-Ganimeda in ji reče: »Dobro, Rozalindo si tako dobro zaigral, da sem skoraj verjel, da si ona; zdaj lahko spet postaneš to, kar si, in si spet

<sup>8</sup> Glej *ŠTKP*, str. 138.



Ganimed ...« Ni naključje, da take maškarade vedno uprizorijo ženske: moški se lahko zgolj pretvarja, da je ženska, samo ženska pa se lahko pretvarja, da je moški, ki se pretvarja, da je ženska, ker se lahko samo ženska *pretvarja, da je to, kar je* (ženska). Zato Lacan govori o ženski, ki nosi skriti lažni penis kot namig, da ona JE falos:

Takšna je ženska za svojo tančico: odsotnost penisa iz nje naredi falos, jo spremeni v objekt želje. Če na to odsotnost še podrobneje opozorite s tem, da ji nadenete ljubko lasuljo in plesno obleko, tedaj nam boste imeli – oziroma bo imela – res kaj povedati ... <sup>9</sup>

Logika tega mesta je kompleksnejša, kot se nemara zdi: ne gre zgolj za to, da očitno lažni penis evocira odsotnost »realnega« penisa; strogo analogno s Parrasiosovo sliko je prva moška reakcija na poteze lažnega penisa »OK, odvrzi ta smešni ponaredek in mi pokaži, kaj imaš tam spodaj!«. Moški tako ne vidi, kako lažni penis JE resnična stvar: »falos«, ki je ženska, je senca lažnega penisa, tj. prikazen neobstoječega »realnega« falosa pod krinko lažnega. V tem natančnem smislu ima ženska maškarada strukturo mimikrije, saj po Lacanu v mimikriji jaz ne oponašam podobe, ki jo hočem oponašati, temveč tiste poteze podobe, ki nakazujejo na to, da je za njimi neka skrita resnica – tako kot Parrasias tudi jaz ne oponašam grozdja, temveč zagrinjalo: »Mimikrija daje nekaj videti, prav kolikor se to nekaj razlikuje od tistega, čemur bi lahko rekli *on sam* in kar je zadaj.«<sup>10</sup> Status samega falosa je mimikrija: falos je navsezadnje madež na človekovem telesu, ekscesna poteza, ki ne spada v telo in tako ustvari iluzijo druge skrite realnosti za podobo.

---

<sup>9</sup> Jacques Lacan: »Subverzija subjekta in dialektika želje v freudovskem nezavednem«, v: *Spisi*, Društvo za teoretsko psihoanalizo (zbirka Analecta), Ljubljana 1993, str. 301.

<sup>10</sup> ŠTKP, str. 134.

### 3. Bobek

Na tem ozadju moramo presoјati vzpon verskega fundamentalizma v ZDA: približno polovica odraslih Američanov veruje na način, ki bi ga lahko imeli za »fundamentalističnega«. Fundamentalist ne verjame, temveč neposredno VE. Tako liberalno-skeptični ciniki kot fundamentalisti si delijo temeljno skupno potezo: izgubo zmožnosti verjetja v pravem pomenu besede. Zanje je nemisljiva breztemeljna *odločitev*, ki ustanovi vsako avtentično verjetje, odločitev, ki je ni mogoče utemeljiti v verigi razlogov, v pozitivni vednosti. Pomislimo na Ano Frank, ki je ob soočenju z grozljivo hudobnostjo nacistov z dejanjem pristnega *credo quia absurdum* zatrdila svoje verovanje, da obstaja božja iskra dobrote v vsakem človeškem bitju, ne glede na to, kako je pokvarjen ali pokvarjena – ta izjava ne zadeva dejstev, temveč je postavljena kot čisto etični aksiom. Prav zato imajo tudi obče človekove pravice status čistega verovanja: ne moremo jih utemeljiti v naši vednosti o človekovi naravi, temveč so *aksiom, postavljen z našo odločitvijo*. (V trenutku, ko poskušamo utemeljiti obče človekove pravice na naši vednosti o človeštvu, bo neizogibni sklep, da smo ljudje v temelju različni, da imajo nekateri več dostojanstva in modrosti kot drugi ...) V svojem temelju avtentično verjetje ne zadeva dejstev, temveč izraža nepogojeno etično zavezo.

Tako za liberalne cinike kot za verske fundamentaliste so izjave vere kvaziempirične izjave o neposredni vednosti: fundamentalisti jih sprejemajo kot take, medtem ko se skeptični ciniki norčujejo iz njih. Nič čudnega, da so verski fundamentalisti med najbolj strastnimi hekerji, vedno pripravljeni kombinirati svojo religijo z zadnjimi rezultati znanosti: po njihovem prepričanju pripadajo verske in znanstvene izjave isti modaliteti pozitivne vednosti. Pojavljanje izraza »znanost« v samem imenu nekaterih fundamentalističnih sekt (»Krščanska znanost« – *Christian Science*, scientologija) ni zgolj vulgarna šala, temveč je znak redukcije verovanja na pozitivno vednost. Zanja je značilen primer torinski prt: njegova avtentičnost bi bila grozljiva za vsakega res-

ničnega vernika (prva naloga bi bila analiza DNK krvavih madežev in tako empirična razrešitev vprašanja, kdo je bil Jezusov oče), medtem ko bi bil resnični fundamentalist vzhičen nad tako možnostjo. Podobna redukcija verovanja na vednost je prisotna v današnjem islamu, kjer mrgoli na stotine knjig izpod peresa znanstvenikov, ki »dokazujejo«, kako zadnji znanstveni izsledki potrjujejo uvide in prepovedi Korana: božjo prepoved incesta potrjujejo zadnji genetski izsledki o defektnih otrocih, ki se rodijo iz incestuozne kopulacije itd. (Nekateri gredo celo tako daleč, da trdijo, kako to, kar Koran ponuja kot versko resnico, ki jo je treba sprejeti zaradi njenega božanskega izvora, ni dokončno dokazano kot znanstvena resnica, s čimer sam Koran reducirajo na inferiorno mitično verzijo nečesa, kar je pridobilo ustrezno formulacijo šele v današnji znanosti.) Enako velja za budizem, kjer mnogi znanstveniki delajo variacije na motiv »tao moderne fizike«, torej kako sodobna znanstvena vizija realnosti kot nesubstancialnega toka nihajočih dogodkov končno potrjuje starodavno budistično ontologijo.<sup>11</sup> Prisiljeni smo v paradoksalni sklep: v opoziciji med tradicionalnimi sekularnimi humanisti in verskimi fundamentalisti so humanisti tisti, ki zastopajo verovanje, medtem ko fundamentalisti zastopajo vednost. Iz Lacana se lahko v zvezi z napredujočim vzponom verskega fundamentalizma naučimo sledeče: njegova resnična nevarnost ni v tem, da bi bil grožnja sekularni znanstveni vednosti, temveč v dejstvu, da grozi samemu avtentičnemu verovanju.

Na to ozadje lahko postavimo napako Dostojevskega. Najradikalnejšo verzijo svojega mota »Če Bog ne obstaja, je vse dovoljeno!« je Dostojevski prikazal v svoji najnenavadnejši zgodbi »Bobek«,<sup>12</sup> ki še danes bega razlagalce. Je ta bizarna »morbidna

---

<sup>11</sup> Eden od absurdnih ekscesov te sprege verskega fundamentalizma z znanstvenim pristopom se dogaja danes v Izraelu, kjer skupina vernikov, prepričanih v dobesedno resnico prerokbe iz Stare zaveze, da se bo mesija vrnil, ko se bo rodilo povsem rdeče tele, troši ogromne količine energije za to, da bi preko genetske manipulacije proizvedla tako tele.

<sup>12</sup> F. M. Dostojevski, »Bobek«, v: *Mali junak. Izbor kratke proze*. Mladinska knjiga, Ljubljana 1970, str. 48–61.

fantazija« zgolj proizvod avtorjeve duševne bolezni? Je cinično bogokletje, odvraten poskus parodije na resnico Razodetja?<sup>13</sup> V »Bobku« alkoholizirani literat Ivan Ivanič trpi za slušnimi halucinacijami:

Začenjam videti in slišati nekakšne čudne stvari. Ne ravno glasove, ampak kakor da je kdo zraven: »Bobek, bobek, bobek!«  
Kakšen bobek neki! Moram se razvedriti.  
Šel sem se razvedrit, pa sem prišel na pogreb.

Tako prisostvuje pogrebu daljnega sorodnika; po pogrebu ostane na pokopališču, kjer nepričakovano zasliši cinične, ničeve pogovore mrtvih:

In kako se je neki zgodilo, da sem začel slišati razne stvari? Najprej nisem bil pozoren in sem le zviška prisluhnil. Vendar pa se je pogovor nadaljeval. Slišim – glasovi so zamolkli, kakor da so usta zatlačena z blazinami; in ob vsem tem razločni in zelo blizu. Zavedel sem se, sedel in začel pozorno poslušati.

Iz teh besednih izmenjav pripovedovalec ugotovi, da človekova zavest traja še naprej nekaj časa po smrti fizičnega telesa, vse do popolnega razkroja, ki ga preminule osebe povezujejo z grozljivo grgrajočo onomatopejo »bobek«. Eden od njih pravi:

Glavno je, dva ali tri mesece življenja in na koncu koncev – bobek. Predlagam vam, da preživimo ta dva meseca kolikor mogoče prijetno in da se zato organiziramo na drugih temeljih. Gospoda! Predlagam, da se ničesar ne sramujemo!

Umrli, ki se ozavejo svoje popolne prostosti od zemeljskih omejitev, se odločijo, da se bodo zabavali s pripovedovanjem zgodb o svojem življenju pred fizično smrtjo:

Ampak zaenkrat hočem, da se ne bi lagali. Samo to hočem, ker je to poglavitno. Živeti na zemlji in se ne lagati je nemogoče, kajti

<sup>13</sup> Sam začetek zgodbe vključuje čudno zanikanje Rimbaudovega *je est un autre*: »To nisem jaz; to je čisto druga oseba.«

življenje in laž sta sinonima; no, tukaj pa se mi zanalašč ne bomo lagali. Vrag vzemi, saj grob vendar nekaj pomeni! Vsi bomo na glas pripovedovali svoje zgodbe in se ne bomo ničesar več sramovali. Sam bom prvi pripovedoval o sebi. Veste, jaz sem eden od pohotnežev. Vse to je bilo zgoraj zvezano z gnilimi vrvmi. Dol vrvi in preživimo ta dva meseca v najbolj nesramežljivi resnici! Razkrijmo se in razgalimo se!

»Razgalimo se! Razgalimo se!« so zavpili na ves glas.

Ostudni smrad, ki ga voha Ivan Ivanič, ni smrad razpadajočih teles, temveč moralni smrad. Nato Ivan Ivanič nenadoma kihne in umrli umolknejo; urok je izgubljen, spet smo v vsakdanji realnosti:

In tedaj sem kar na lepem kihnil. Zgodilo se je to iznenada in nehote, toda učinek je bil presenetljiv: vse je umolknilo kakor na pokopališču, izginilo je kakor sen. Nastopila je resnično grobna tišina. Ne mislim, da jih je postalo sram pred menoj: saj so vendar sklenili, da se ne bodo ničesar sramovali! Počakal sem kakšnih pet minut in – niti besedice, niti glasu.

Mihail Bahtin je v »Bobku« videl kvintesenca umetnosti Dostojevskega, mikrokozmos celotne ustvarjalne produkcije, ki prikazuje njegov osrednji motiv: da je »vse dovoljeno«, če ni Boga in nesmrtnosti duše. V karnevalskem podzemlju življenja »med dvema smrtima« so razpuščena vsa pravila in odgovornosti. Prepričljivo se da pokazati,<sup>14</sup> da je bil glavni vir Dostojevskega knjiga *Nebesa in pekel: nebesa in njihova čudesa in pekel, po tem, kar sem slišal in videl* Emanuela Swedenborga (ruski prevod je iz leta 1863). Po Swedenborgovem opisu človekova duša po smrti preide skozi vrsto stopenj očiščenja svoje notranje vsebine (dobre ali slabe) in na koncu kot rezultat doseže svojo zasluženno večno nagrado: nebesa ali pekel. V tej fazi, ki lahko traja nekaj dni ali nekaj mesecev, telo znova oživi, a samo v zavesti, kot spektralna

---

<sup>14</sup> Glej Ilya Vinitsky, »Where Bobok is Buried: Theosophical Roots of Dostoevsky's 'Fantastic Realism'« (dostopno na [http://ccat.sas.upenn.edu/slavic/calendar/dost\\_symp\\_papers/bobok.pdf](http://ccat.sas.upenn.edu/slavic/calendar/dost_symp_papers/bobok.pdf)).

telesnost: »V tem drugem stanju se duhovi pokažejo natanko takšni, kakršni so bili na svetu, in razodene se vse, kar so na skrivaj počeli ali govorili, kajti zdaj, ko jih od zunaj nič več ne zadržuje, vse, kar mislijo, mirno izrečejo in celo skušajo storiti, saj jih nič več ne skrbi za njihov ugled, kot jih je skrbelo na svetu.«<sup>15</sup> Nemrtvi se zdaj lahko znebijo vsega sramu, se obnašajo kot norci in se rogajo poštenosti in pravičnosti. Etična groza te vizije je v tem, da kaže meje ideje o »resnici in spravi«: kaj storiti, če naletimo na zločinca, pri katerem javno priznanje njegovih zločinov ne vzbudi nobene etične katarze, temveč celo ustvari dodatno obsceno ugodje?

»Nemrtvo« stanje umrlih je nasprotno stanju očeta iz nekih sanj, o katerih poroča Freud, očeta, ki živi dalje (v nezavednem sanjalca), ker ne ve, da je mrtev: umrli v zgodbi Dostojevskega se povsem zavedajo, da so mrtvi – zaradi te zavesti se lahko znebijo slehernega sramu. Kaj je tedaj skrivnost, ki jo umrli skrbno čuvajo pred smrtniki? V »Bobku« ne slišimo nobene brezsrarne resnice – duhovi umrlih se umaknejo prav v trenutku, ko bi morali končno »izpolniti svojo obveznost« do poslušalca in izpovedati svoje umazane skrivnosti. Ali je morda rešitev taka kot na koncu parabole o vratih zakona iz Kafkovega *Procesa*, ko na smrtni postelji človek z dežele, ki je porabil leta za to, da bi ga čuvaj spustil noter, izve, da so bila vrata le zanj? Z drugimi besedami, mar je celotni spektakel trupel, ki obljublajo razkritje svojih najbolj umazanih skrivnosti, uprizorjen zgolj zato, da pritegne in naredi vtis na ubogega Ivana Ivaniča? Še drugače, kaj če je spektakel »brezsrarne resnicoljubnosti« živečih trupel zgolj fantazija poslušalca – in to *vernega* poslušalca? Ne smemo pozabiti, da Dostojevski tu NE naslika brezbožnega vesolja. Govoreča trupla namreč izkusijo svoje življenje po (biološki) smrti, kar je samo po sebi dokaz obstoja Boga – *Bog je tu, ohranja jih pri življenju po smrti, zato tudi lahko rečejo vse.*

Dostojevski uprizori *religiozno* fantazmo, ki nima prav nič skupnega z resnično ateistično pozicijo – četudi jo uprizori prav

<sup>15</sup> Emanuel Swedenborg, *Nebesa in pekel*, DZS, Ljubljana 1994, str. 293.

kot podobo grozljivega brezbožnega vesolja, v katerem je »vse dovoljeno«. Kaj je tedaj prisila, ki potiska trupla v obsceno iskrenost, da bi »izpovedali vse«? Lacanovski odgovor je jasen: *nadžaz* – ne kot etični dejavnik, temveč kot obscena zapoved uživanja. Ta odgovor nam omogoči uvid v morda temeljno skrivnost, ki jo umrli hočejo prikriti pred pripovedovalcem: njihov impulz, da bi brezsravno razkrili vso resnico, ni svoboden, njihova situacija ni »Zdaj lahko končno rečemo (in storimo) vse, kar smo hoteli, a nismo mogli zaradi pravil in omejitev našega običajnega življenja«. Njihovo gonilno silo vzdržuje kruti nadjazovski imperativ: duhovi to *morajo* storiti. A če je to, kar nemrtvi skrivajo pred pripovedovalcem, prisilna narava njihovega obscenega užitka, in če gre za religiozno fantazmo, moramo tedaj narediti še en sklep: da *so mrtvi podvrženi prisili uroka zlobnega Boga*. V tem je ultimativna laž Dostojevskega: kar nam predstavlja kot grozljivo fantazmo brezbožnega vesolja, je dejansko gnostična fantazma zlobnega obscenega Boga. Iz tega primera bi lahko povlekli splošnejši nauk: ko religiozni avtorji obsojajo ateizem, vse prepogosto konstruirajo vizijo »brezbožnega vesolja«, ki je projekcija potlačene narobne strani same religije.

Izraz »gnosticism« sem tu uporabil v njegovem natančnem pomenu, kot zavrnitev ključne poteze judovsko-krščanskega univerzuma: *zunanosti resnice*. Obstaja neovrgljiv argument za intimno vez med judaizmom in psihoanalizo: oba sta osredotočena na travmatično srečanje z breznom želečega Drugega, grozljivo podobo nepredirnega Drugega, ki hoče nekaj od nas, ne da bi razjasnil, kaj to nekaj je – srečanje judovskega ljudstva z njihovim Bogom, čigar nepredirni Poziv razruši rutino vsakdanjega izkustva; srečanje otroka s skrivnostjo užitka Drugega (v tem primeru staršev). V jasnem kontrastu s tem judovsko-krščanskim pojmom resnice, ki se zanaša na zunanje travmatično srečanje (božji Poziv judovskemu ljudstvu, božji poziv Abrahamu, nedoumljiva Milost – kar je vse povsem nezdržljivo z našimi inherentnimi značilnostmi, celo z našo vrojeno etiko), tako poganstvo kot gnosticizem (ponovni vpis judovsko-krščanske pozicije nazaj v poganstvo) dojemata pot do resnice kot »notranje potovanje«

duhovnega samoočiščenja, kot vrnitev k pravemu Notranjemu Jazu, »ponovno odkritje« jaza. Kierkegaard je imel prav, ko je poudaril, da je osrednja opozicija duhovnosti Zahoda opozicija med Sokratom in Kristusom: med notranjim potovanjem spominjanja in ponovnim rojstvom preko šoka zunanjega srečanja. Znotraj judovsko-krščanskega polja je *sam Bog ultimativni nadlegovalec*, vsiljivec, ki brutalno vdre v harmonijo našega življenja.



# K filozofiji dolgčasa

*Simon Hajdini*

## *Kratka zgodovina dolgčasa*

Dolgčas je moderna pogruntavščina. Njegov etimološki nastanek v grobem datiramo v 17. stoletje, v čas rojstva moderne subjektivnosti, njegov masiven razmah, njegova bliskovita in skrivna demokratizacija pa se pričneta v 19. stoletju s prodorom dolgčasa v domala vse koticke naše psiho-socialne realnosti.<sup>1</sup>

Naš namen v nadaljevanju ne bo podajanje smernic in receptov za preganjanje dolgčasa, iz njega se prav tako ne bomo trudili izpeljati njegove »filozofije« ali praktičnih spoznanj, ki naj bi nam jih ponujal. Naš namen potemtakem ni niti »terapevtski« niti »praktično-metafizičen«, in dejansko sta obe možni branji »filozofije dolgčasa«, ki na prvi pogled delujeta protislovno, dve plati iste terapije dolgčasa, pri čemer je prva, »negativna« terapija, ki izkazuje eksplicitno tendenco po njegovi premostitvi, odpravi, izničenju, v končni instanci zavezana smotru odprave simptoma,

<sup>1</sup> Kratka historična opomba: v angleščini je glagol *to bore* – v pomenu *tiresome* (»utrudljiv«, »zoprn«), *dull* (»neumen«, »omejen«) – prvič zabeležen leta 1768, pridevnik *boring* leta 1840, *boredom* pa leta 1852. Nemški *Lang[e]-weile* je nekaj desetletij starejši, datira v 17. stoletje, pridevniška oblika (*langweilig*) je iz 15. stoletja, glagol (*langweilen*) pa preide v splošno rabo v 18. stoletju. Francoski *ennui* in italijanski *noia* nastaneta v 17. stoletju in izhajata iz latinskega *inodiare* (»sovražiti«, »prezirati«), ki datira v 12. stoletje, danski *kedsombed* najdevamo od konca 17. stoletja, norveški *kjedsombet* naj bi bil prvič uporabljen pri Ibsenu. *Dolgčas*, sklopljen po zgledu nemškega *Lang[e]-weile*, je nastal v 18. stoletju.

ki pa vznikne šele skozi panične poskuse eliminacije afekta (zgodovina je tu že precej zgodaj postregla z bogatim in raznolikim naborom terapevtskih sredstev), medtem ko druga – »praktično-metafizična«, »pozitivna« terapevtika –, ki temelji na koncepciji, ki jo je, kot bomo lahko videli, lansirala romantika, nenazadnje počiva na konstitutivnem nesporazumu glede pomena in funkcije tega afekta.

Koncept, navkljub njegovi navidezni transhistoričnosti, torej pripada redu konkretne zgodovinske situacije, iz katere izidejo njegove raznolike (anti)figure, od zgodnje figure zdolgočasnega aristokrata, romantično-simbolistične figure esteta, gimnasta kot emblematske figure higienskih režimov 19. stoletja in vse do njegove današnje, postmoderne različice. In če si je zgodovina vse-skozi jemala čas za velike afekte, od ljubezni in sovraštva do žalovanja in melanholije, dolgčas tem spektakularnim stanjem duha, kljub njegovi pregovorni vseprisotnosti, nikoli ni uspel zares konkurirati in je s svojo trivialnostjo in banalnostjo predstavljal pravi pravicati antipod spektaklu afektov. Toda pojem ima eminentnega predhodnika z več kot tisočletno zgodovino, ki se prične z antiko in sklene v poznem srednjem veku. In nemara čudi dejstvo, da ta »temni predhodnik« z imenom *acedia* (brezvoljnost, ravnodušnost, inercija), ki so nam ga posredovali krščanski misleci pozne antike in srednjega veka, skozi ves srednji vek velja za nič manj kot greh vseh grehov, »vir vsega zla« (kot dolgčas v navezavi na religiozno tradicijo kasneje imenuje Kierkegaard), za ničto točko sleherne grešnosti, ki nas disponira za izkustvo zla in s tem predstavlja nekakšno, recimo temu, kraljevsko pot do življenja v grehu, toda pot, ki – paradokсно – vznikne ravno iz radikalne odsotnosti vsake poti ali vsaj tiste edine prave poti vrline in kreposti.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Beseda izvira iz grščine (*akedia*: *a-* + *kedos*, skrb) in označuje *breskrbnost, ravnodušnost, indiferentnost*. Pojmovni ekvivalenti so: *tristitia, tedium vitae, desidia*. Siegfried Wenzel, avtor detajlne historične študije o religioznem fenomenu *acedia*, termin razume razmeroma ozko in ga kot greh jasno razmeji od spiritualnega dolgčasa v razmerju do religioznih praks. Kljub dobrodošli historični strogosti njegovega dela pa sami ne bomo strogo sledili rigorozni tehnični rabi tega pojma (gl. *The Sin of Sloth*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1976, str. 60–63).

In četudi je njegovo mesto v *Summae virtutum et vitiorum* vztrajno variiralo (*acedia* je konec koncev pristala na petem mestu), pa je nenazadnje obveljalo eno: *acedia* kot *omnium malorum origo*, vir vsega zla, je najsmrtonosnejši vseh smrtnih grehov, za katerega ni in ne sme biti pardona.<sup>3</sup> Toda *acedia* je za razliko od današnjega dolgčasa, ki se ga v prvi vrsti razume kot psihološki problem in ni prihranjen zgolj redkim posameznikom, pač pa predstavlja širši socialni fenomen, predvsem moralni koncept, ki zadeva razmeroma ozko skupino tako imenovanih *homines religiosi*, religioznih ljudi: Evagrij Pontski (345–399) ga imenuje *daemon meridianus*, opoldanski demon, ki predstavlja najzvičajnejšo figuro diabolčnosti, ki se puščavnikov skrivoma in nepričakovano polasti sredi belega dne, tako rekoč v času »najkrajše sence«, ter ustvari vtis, kakor da se je sonce na nebu ustavilo, kot da so vse stvari brezdušne in mrtve, kakor da je bila iz njih evakuirana sama substanca božanskosti, menih pa prične pod njegovim vplivom zaničevati svoje mesto v svetu in s tem življenje kot tako. Toda *daemon* »pogube, ki razsaja opoldne« (Ps 91, 6), ga hkrati zvičajno spomni na njegovo prejšnje, grešno življenje, s čimer ga nagovarja k opustitvi meništva in k zavrženju Boga. Pri Janezu Kasijan (360–432) *acedia* izgubi pridih demoničnosti in meri na za eremita tipično podvrsto žalosti (*tristitia*), pri čemer še vedno obdrži svoje mesto dispozicije ali sprožilnega vzroka sleherne

<sup>3</sup> *Acedia*, tako Agamben, tradicionalno sicer prevzema dvojen pomen greha – *tristitia mortifera*, smrtonosna žalost – in kreposti – *tristitia salutifera*, odrešujoča žalost (Giorgio Agamben, *Stanzas*, University of Minnesota Press, Minnesota 1992, str. 7): *acedia* kot *tristitia salutifera* fungira kot pogoj religiozne vednosti, meri na formo dolgočasia v razmerju do posvetne realnosti, ki kot nezanimanje in brezskrbnost v odnosu do sveta »tam zunaj« generira interes za zadeve bogoslužja in Boga. Nekateri poznavalci, za razliko od Agambena, sicer pristajajo na dvojno polarnost dolgčasa v okviru krščanske tradicije, a značaja brezskrbnosti v pomenu vrline ne povezujejo z *acedia*, pač pa z *apatheia*, ki jo Pontski razume kot pogoj vsake resnične dobrotelčnosti, kot »prakticirano« nezanimanje za kratkotrajne dobrine in s tem kot znamenje in motor duhovnega napredka (gl. Michael L. Raposa, *Boredom and the Religious Imagination*, University Press of Virginia, Charlottesville & London 1999, str. 22). Podobno bipolarno strukturo lahko, kot bo razvidno v nadaljevanju, pripišemo tudi modernemu izkustvu dolgčasa.

grešnosti, o čemer so srednjeveški učenjaki skozi dolga stoletja sicer na veliko razpravljali. *Acedia*, kot je videti, lahko deluje kot »pravzrok« sleherne grešnosti natanko zato, ker v emfatičnem smislu ne meri toliko na odmik od Boga in njegovega stvarstva, kot je signal njegove nedosegljivosti.<sup>4</sup> Agamben navaja:

Pogled lenega človeka obsesivno počiva na oknu, in v svoji fantaziji si zamišlja podobo nekoga, ki ga prihaja obiskat. Ob škripanju vrat skoči na noge. Sliši glas, steče do okna, da bi pogledal ven, a vendarle ne sestopi na ulico, ampak se obrne, da bi se usedel na mesto, kjer je bil poprej, otrpel in kakor da oplašen. Če bere, se neprestano moti in, minuto zatem, zdrsne v spanec. Če si obraz otre z roko, razširi prste, in oči, ki jih je umaknil s knjige, upre v zid. Ponovno zre v knjigo, nekaj vrstic nadaljuje, mrmrajoč konec vsake besede, ki jo prebere; in medtem si polni glavo z ničevim tuhtanjem, prešteva število strani in plasti vezave ter pričenja sovražiti črke in čudovite miniature, ki jih ima pred svojimi očmi, dokler knjige končno ne zapre in jo uporabi za vzglavnik, pri čemer zdrsne v kratek in rahel spanec, iz katerega ga prebudi občutek izgube in lakote, ki jo mora zadovoljiti.<sup>5</sup>

»Opoldanski demon« brezvoljnosti, kot figuro *acedia* poimenuje Pontski, je nosilec principa deanimacije. Vsaka dejavnost, ki se je subjekt oprime, je obsojena na to, da izzveni v brezplodno gibanje, ki ne vodi do cilja, v spazmično gibanje v prazno, toda puščavnik, ki je podlegel njegovi skušnjavi in bil s tem oropan duhovne agilnosti kot načela ožvljenosti organske telesnosti, kljub temu ne ostaja zgolj negibno telo, brezdušni kamen ali amorfna kamnina, ampak deanimacija v isti gesti proizvede difuzen reanimirani spomenik zapadlosti grehu, brezdušni arhiv sedimentirane spektralnosti, indiferentno sanjaštvo, ki v skrajni konsekvenci grozi, da bo spodneslo tla subjektovi realnosti. *Ace-*

<sup>4</sup> Agamben, *Stanzas*, op. cit., str. 5. To poanto je odlično ujel Ernst Bloch v pismu Georgu Lukácsu z dne 12. 7. 1911: »Dolgčas je zadnjica Boga« – in ne hudiča. – Dober bibliografski vodič na temo dolgčasa, ki mu sicer manjka filozofske ostrine, je knjiga Larsa Svendsena: *Kleine Philosophie der Lange-weile*, Insel Verlag, Frankfurt na Majni 2002.

<sup>5</sup> Sancti Nili, *De octo spiritibus malitiae*, nav. po: *Stanzas*, op. cit., str. 4.

*dia* kot greh, ki *homines religiosi* naseljuje z inertnostjo in praznino – ki ju spremljata neizmerna, a tako rekoč brezglava želja po zadovoljitvi, po ustrezni kanalizaciji difuznega nemira, in nejasen občutek izgube nečesa, kar bi lahko, ko bi le bilo najdeno, umirilo begajočo željo ter odpravilo to stanje, ki je fizično nevzdržno –, začuda prav s tem svojim dispozitivom prebija zidove človeške kreposti, pusti želji, da se razbohota in seže do skrajne eksczesnosti. A to slednje nenazadnje velja za sleherno obliko grešnosti: greh je greh po tem, da vodi željo onstran vsake prave mere. Vendar pa, kot smo deloma že nakazali in bo izpeljano v nadaljevanju, je *acedia* (in posledično dolgčas) opredeljena s posebnim modusom želenja, ki ga bomo tu zajeli s pojmom atrofirane (ginevajoče ali zakrnele) želje.<sup>6</sup> Kdor bo prenesel skušnjava *acedia*, uči tradicija, bo zlahka prenašal vse ostale grehe, njegova želja mu ne bo več blodno uhajala z vajeti, poniknila bo nazaj v utore kreposti »in slehernik izkusil bo življenja radost in zadovoljstvo«!

Kaj je potemtakem tisto, kar *acedia* razlikuje od ostalih smrt-nih grehov in kar temu grehu daje posebno mesto pred ostalimi, kaj je tisto, kar ga dela zmožnega prevzeti nase funkcijo neke dispozicije? Če je greh, kot rečeno, želja onstran prave mere, želja, ki je zapustila varne okope morale in kreposti, če je greh skratka neka v misli ali dejanju realizirana želja, potem je paradoks *acedia* v tem, da označuje nek greh brez realizacije, paradoks greha, ki je greh zgolj po tem, da subjekta (lahko) vodi v grešnost. Če je za greh dovolj že namera,<sup>7</sup> če v grehu želja in njena realizacija neposredno sovpadeta, če želeti že pomeni grešiti, potem *acedia* prelamlja z logiko sinhronosti želje in njene uprizoritve: *acedia* je greh, ki sam po sebi ni nobena realizacija, ker je sam po sebi brez vsake namere. Manko telosa, odsotnost aktivnega principa, indiferentnost, manko interesa, voljnosti in dobre volje, je potemtakem okolje, kakor ustvarjeno za to, da generira eksces.

<sup>6</sup> Patricia Meyer Spacks: *Boredom: The Literary History of a State of Mind*, The University of Chicago Press, Chicago 1996, str. 3.

<sup>7</sup> Mladen Dolar, *O skoposti*, Analecta, Ljubljana 2002, str. 12.

*Acedia* kot taka ni zatajitev vere, odmik od Boga, ampak znamenje njegove nedosegljivosti, signal bariere, ki vznikne med subjektom in objektom njegove želje. Toda nedosegljivost objekta ni – tako kot v primeru prisilne nevroze – pogoj, ki vzdržuje subjektovo željo, pač pa pogoj njene nemožnosti, sredstvo njene krnitve, dejavnik atrofije subjekta kot subjekta želja.

Podoba svetlobne atrofije kot posledice *acedia*, ki jo je lansiral Evagrij Pontski, na svojstven način pušča svoje sledove v izkustvu dolgčasa kot eminentno modernem izkustvu, le da ta »atrofirana« svetloba ni več svetloba božanskega vira in njegovih privilegiranih zemeljskih zastopnikov, pač pa svetloba Razuma, ki udejanja razsvetljenski projekt absolutne človeške iluminacije, ki bo pospravila z imaginarnostjo religioznega dogmatizma, se odkrižala človekove nedoletnosti, vseh samoumevnosti in vrgla novo, racionalno, znanstveno luč na celoto človeškega izkustva. In če je *acedia* predstavljala nevrvalgično točko krščanske antično-srednjeveške tradicije, potem je njen potomec slepa pega kulture, ki je to tradicijo nasledila in ki je vse svoje moči stavila na napredek v človeški vednosti. Izkustvo dolgčasa lahko beremo natanko kot simptom tega razsvetljenskega progresivizma, ki zadane udarec ideji napredka: razsvetljensko geslo (*Mehr Licht!*) preganja njemu lastni notranji atrofični antiprogresivistični odmev (*Licht!*), kakor da so lúči Razuma pošli vsi skrivni kotički nevednosti, in dolgčas, kakor da je indikator nemožnosti nadaljnjega napredka, izčrpanih možnosti, in razsvetljenski duh, kakor da si v intimi lastnega samoizkustva potihem in trmoglavo ugovarja: »Še en napor ... je en napor preveč.«

S prehodom v novi vek se *acedia* naglo umakne že v antiki tematiziranemu sorodnemu izkustvu melanholije, ki je za razliko od brezvoljnosti, ki je bistveno zvezana z moralnim problemom duše in njene zapadlosti grehu, ter v nasprotju s trivialnostjo dolgčasa, tradicionalno zanimiv estetski problem, kolikor je že antična tradicija (naj omenimo Aristotela) melanholijo povezovala s poezijo, filozofijo in umetnostjo. Nadaljnja pomembna razlika med izkustvoma zadeva možnost zdravljenja in ozdravitve: *acedia*, ki je obravnavana kot greh in ne toliko kot bolezen, najdeva svoj

protistrup zunaj sebe, bodisi v približevanju Bogu s sredstvom molitve bodisi v delu, medtem ko melanholijska ne pozna nobenega sebi zunanjega protistrupe, je sama svoj strup in svoje lastno zdravilo, je hkrati bolezen in modrost – platonski *phármakon*. *Acedia* se tu dejansko giblje na meji dveh sorodnosti. Po eni strani se zgodovinsko križa z melanholijsko, ki je kot rečeno njen sopotnik in neposredni naslednik, po drugi strani pa jo že Kasijan postavi v razmerje s problemom žalosti ali žalovanja (*tristitia*), ki je za razliko od melanholijske, ki jo lahko utemeljimo na »regresivni«  
dinamiki konstitucije objekta, osnovano na »progresivnem«  
modelu. Na hitro rečeno: oba afekta sta strukturno zvezana s problemom izgube, toda izguba (ljubezenskega objekta) se ne kaže toliko kot pogoj možnosti afekta melanholijskega kot je melanholijska sama pogoj možnosti (izgube) objekta, je v isti sapi afektivna reakcija na izgubo objekta in pogoj njegove konstitucije, je akcija, ki zase misli, da je reakcija, akcija, ki se je v imenu izgube odrekla svoji lastni »nepogojenosti«  
in »neizpeljivosti«, da bi na ta način proizvedla tisto, kar je izgubila. Objekt melanholijske vznikne v regresu, od tod – kot pravi Freud v svojem slavnem spisu na to temo<sup>8</sup> – nenazadnje njena trdovratna neodpravljalnost, neozdravljivost, nepovratnost izgube objekta in od tod njena razlika v odnosu do žalovanja, ki je vselej žalovanje za tem ali onim predobstoječim, torej reprezentiranim objektom, ki je bil v realnem izgubljen: objekt melanholijske je za subjekta bistveno nereprezentiran, simbolno nelokalizabilen in zanj vznikne šele kot izgubljen.

Melanholijsko bi potemtakem lahko opredelili kot žalovanje, ki ne ve za kom/čim žaluje, ker ne ve, kaj je izgubljeno, lahko jo razumemo kot afekt, ki signalizira izgubo objekta, pri čemer pa je njen objekt brez vsake predstavnosti vsebine in zato prezenten zgolj v formi čistega objekta, objekta *a*, oropane vse predstavnosti empirične fenomenalnosti. V žalovanju je ljubezenski objekt realno izgubljen, medtem ko subjektov libido ostaja fiksiran na reprezentacijo, na simbolno zastopstvo tega objekta – subjekt

<sup>8</sup> Sigmund Freud, »Žalovanje in melanholijska«, v: *Metapsihološki spisi*, Studia humanitatis, Ljubljana 1987, str. 197–217. V nadaljevanju se opiramo na Freudov tekst, ne da bi to vsakič posebej navajali.

žaluje za realno izgubljenim ljubezenskim objektom z ohranjanjem fiksiranosti svoje želje na njegovo simbolno reprezentacijo, ki je sedaj neka reprezentacija, katere objektni referent je izgubljen. Praznina je izvotlila svet.

V melanholiji subjekt – kot rečeno – ve, *da* je nekaj izgubil, ne ve pa, *kaj* je tisto nekaj, kar je izgubil. Reprezentacija izgubljenega objekta v melanholiji je nezavedna, odtegnjena subjektovi zavesti, tisto, kar ostaja zavestno, je afekt, ki pa je sedaj premeščen in postavljen v zvezo z neko drugo reprezentacijo, ki stopi na mesto tiste, ki je postala nezavedna (reprezentacija izgubljenega objekta v žalovanju je – nasprotno – docela zavestna). Melanholika poleg vednosti o izgubi, ki je tako rekoč povsem anonimna, saj ji manjka ustrezna reprezentacija izgubljenega objekta, hkrati odlikuje še določena zavest krivde za to izgubo, ki se kaže v formi melanholikovih samoočitkov, samoponiževanj, degradacij, redukcij njegove lastne osebe na ničvreden izmeček – na objekt. Izginotje ljubezenskega objekta (Freud tu poda naravnost klasičen primer zapuščene neveste), o katerem melanholik, razen tega, da je izgubljen, ne ve nič, ustreza vzniku objekta v polju Jaza, kamor je vpotegnjen subjektov libido, ki je poprej veljal zdaj izgubljenemu objektu. Melanholik potemtakem ne žaluje za realnim izničenjem objekta, pač pa za vznikom sebe samega kot objekta, s preusmeritvijo libida od (ljubezenskega) objekta na Jaz kot objekt melanholija ustvarja vtis sinhronega konstituiranja izgube in objekta, vtis, da je izguba proizvedla svoj lastni objekt (kot izgubljen): subjekt melanholije žaluje za realno izgubljenim ljubezenskim objektom s premestitvijo fiksiranosti želje na svojo lastno simbolno reprezentacijo, ki je sedaj neka reprezentacija, katere objektni referent je izgubljen. Praznina je izvotlila Jaz, anonimnost izgube se je sprevrgla v krivdo Jaza.

Samoočitki, namesto objektu, ki je prenehal fungirati kot ljubezenski, veljajo tuji razsežnosti Jazovega samoizkustva, regresija pa zadeva premestitev od kritike drugega, ki je izzval moje razočaranje, h kritiki sebe kot drugega.<sup>9</sup> Melanholija prav zato

<sup>9</sup> Melanholikovo nezadovoljstvo z Jazom je predvsem moralne narave, zato melanholija – za razliko od *acedia* – nima prave teže greha.



daje vtis modrosti, daje slutiti, da je v njej prisoten ključ do neke misteriozne presežne vednosti, da je v njej na delu *Wisstrieb*, gon po vednosti, po artikulaciji vednosti in po sporočanju te vednosti z naslavljanjem na Drugega – njena blebetavost, odsotnost sramu predstavlja eno njenih najvidnejših karakteristik. Kot razkrije Freud, je ta vednost po svojem bistvu napačna vednost, vednost, ki se je konstituirala za ceno lastne popačitve. – V melanholiji se izguba polasti samega subjekta, on sam je dojet kot tisti (objekt), ki je izgubljen. Če žalovanje vznikne z izgubo, ki vnese zarezo med empirično obstoječi objekt ljubezni in njegovo simbolno reprezentacijo, če je torej žalovanje afektivni produkt neskladja (zunanje) realnosti izgube in (notranje) predstave objekta, potem melanholija vznikne z izgubo, ki vnese zarezo v sam Jaz, ki je tako rekoč podvojen na svojo »subjektno«, spekularno, sebi lastno naravo in »objektno«, spektralno, sebi tujo naravo, ki je predmet njegovih samoobtoževanj. Regresija, na katero smo opozorili ob prvem poskusu formulacije razlike med žalovanjem in melanholijo, pojasnjuje prav to razsežnost razcepa Jaza in zadeva premestitev libida z zunanjega (izgubljenega) objekta k Jazu kot (izgubljenem) objektu. Freud ta proces razume kot regrediranje od objektne ljubezni k regresivni identifikaciji, ki ji razvojno predhaja in ki je utemeljena v tako imenovani oralni ali kanibalski fazi razvoja libida, ki jo v najbolj elementarni obliki zgošča fantazma požretja ljubezenskega objekta, njegove inkorporacije v Jaz. Toda ta kanibalski vzgib se tu obrne proti Jazu samemu, ki si v formi kritične instance prizadeva požreti samega sebe.<sup>10</sup>

Če za sedaj poskusimo z enim stavkom skicirati bistveno razliko med žalovanjem in melanholijo na eni strani ter *acedia* in dolgčasom na drugi, lahko rečemo sledeče: v žalovanju in melanholiji smo priče odtegnitvi objekta in insistenci želje (po tem

<sup>10</sup> Melanholikovo reakcijo na izgubo objekta lahko označimo za fetišizacijo izgube, melanholik je sam svoj fetiš, njegovi samoočitki so krinka nezavednih očitkov, ki letijo na drugega. S to premestitvijo od kritike drugega k samokritiki melanholiku uspe ohraniti intaktnost svojega ljubezenskega objekta: melanholija je fetiška rešitev situacije izgube, ki je transponirana v izgubo Jaza.

objektu), v *acedia* in dolgčasu pa – obratno – odtegnitvi želje in insistenci objekta.

Pascal je bil tisti teoretik, ki je izpeljal prehod od srednjeveške *acedia* k dolgčasu, a je ta v njegovem delu še močno zvezan s teološko problematiko: v pojmu dolgčasa (tudi: naveličanost, malodušje, lenoba) se ohranja tisti vidik *acedia*, ki napotuje na nedosegljivost in potencialno zavrženje Boga, in za Pascala je človek brez Boga obsojen na dolgčas, borno nesmiselno življenje v naveličanosti, ki se ji navadno izmikamo s predajanjem razvedrilu. Slednje tvori dispozitiv, ki ga Pascal imenuje beda. Toda dolgčasa pri Pascalu ne gre enačiti z bedo: beda je proizvod predajanja razvedrilu, brez katerega bi človeku postalo dolgčas, toda slednji kot zavest nič za Pascala ravno utre pot približevanja Bogu in s tem ni znamenje bede, temveč prva manifestacija njene negacije, ki nas sili »k iskanju zanesljivejše poti, ki bi nas pripeljala k cilju«<sup>11</sup>. Dolgčas v tem segmentu ohranja strukturo, ki jo je načrtoval njegov srednjeveški predhodnik: želja v dolgčasu ni enostavno ukinjena, temveč zaide v slepo ulico, ki ji manjka ustrezen izhod, manjka natanko *pot* želje, ki bo pripeljala k cilju, tj. do ustrezne zadovoljitve. Dolgčas je v tem oziru predvsem neko napeto iskanje, ki se – nezmožno samoukinitve – vedno znova steka v prazno. Toda dolgčas ni zgolj neka negativna funkcija, pač pa stanje, bistveno opredeljeno z negacijo in negativnim, kolikor v vseh svojih historičnih tematizacijah označuje predvsem neko odsotnost, deficit, manko dela, razvedrila, interesa in celo strasti. Dolgčas je strast, ki to ni, strast, ki je opredeljena z odšotnostjo lastnega generičnega bistva, je bolj dispozicija kot funkcija, bolj stanje, inertnost, kakor delovanje in agilnost, bolj konstantnost in mirovanje kot puntualnost in gibanje. Bolj objekt kot subjekt.

V 19. stoletju je pojem izvzet iz vsakdanje rabe.<sup>12</sup> Polasti se ga trdovraten mutizem. Uporablja se skorajda izključno v slengu

<sup>11</sup> Blaise Pascal, *Misli*, Mohorjeva družba, Celje 1986, str. 88. Za Pascala sta vira vseh pregreh dva: malodušje (*acedia*) in napuh. Prim. *ibid.* str. 177 (sentenca 435), 192 (sentenca 497).

<sup>12</sup> Spacks, *Boredom*, *op. cit.*, str. 60.

višjega stanu, in kultura tistega časa je veliko stavila na možnost eliminiranja izkustva dolgčasa s sredstvom njegovega neimenovanja. Obstaja tihi konsenz, da se o tem afektu nikoli ne govori naravnost, če pa se nanj že aludira, potem kot po pravilu z uporabo sorodnega in sprejemljivejšega izrazja: dolgoveznost, brezdelje, naveličanost, malodušje ipd. Vzrok tabuiranja stanja duha je pojasnjen z njegovim semantičnim poljem, ki v tem času še vedno vključuje predvsem tradicionalni, moralni vidik: dolgčas je znamenje moralnega deficita, moralne togosti, psihične nestabilnosti in celo bolezni.<sup>13</sup> Biti dolgočasen prične v 19. stoletju delovati kot psovka (kar priča o socialnem razmahu pojma) – pojem to v mnogočem ostaja še danes, in če nemara še lahko prenašamo človeka, čigar družba nas dolgočasi, pa zagotovo ne moremo prenašati tistih, ki se dolgočasijo v naši družbi. Dokler se razlog dolgčasa nahaja zunaj nas in ga pripisujemo kaki osebi, situaciji ali skupini ljudi, dokler je objekt, ki nas aficira z dolgčasom, numerično različen od nas samih, ga še nekako sprejmemo, ker nas tovrstna srečanja, in to je nadaljnji vidik, v nekem smislu transponirajo na superiorno pozicijo, ki opisuje stanja, ki so v dolgčasu dojeta kot negirana. V splošni zavesti narcističnega subjekta se dolgčas vselej nahaja drugje, nomadstvo je njegova prava narava, njegovo bivališče je eksil.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Dolgčas se v tej točki stakne z moralnim značajem *acedia*, ki tvori eno izmed njegovih odločilnih potez in ki ga pogosto razumemo kot neke vrste moralni deficit, karakterno slabost, ki jo preziramo pri drugih in se je otepamo, ko se polasti nas samih. Moralni vidik pojem dolgčasa spremlja vse od njegovega nastanka in ga z generiranjem opozicij v različnih oblikah potihem postavlja za odlikovano merilo družbene segregacije.

<sup>14</sup> Dolgčas v tem segmentu je *in ni* direktno nasprotje melanholiije. Kot smo dejali zgoraj, se razlogi za mojo melanholičnost domnevno vselej nahajajo pri meni, moji očitki vselej letijo na mojo lastno osebo, ki jo edino krivim za svoje slabo počutje, pri čemer pa se slepim za dejstvo, da so moji samoočitki dejansko zgolj maska očitkov, ki letijo na drugega. Podobno bi lahko sklepali za dolgčas: naše vztrajanje pri njegovi nomadskosti je zgolj krinka našega nomadstva. Michael Raposa v tem kontekstu govori o strategiji projekcije: ker ne uspem pokazati interesa za objekt, ta neuspeh pripišem objektu samemu; namesto da rečem »se dolgočasim«, rečem »x je dolgočasen«. (Raposa, *Boredom*, op. cit., str. 45–46.)

Odlikovan antipod dolgčasu je pojem interesa, ki v moderno rabo vstopi ob približno enakem času (v angleški literaturi ga baje prvi uporabi Laurence Sterne v *Sentimentalnem popotovanju* iz leta 1768). Opozicija ni naključna. Srednjeveška latinščina interes pojmuje kot »kompenzacijo za izgubo«, v klasični latinščini je rabljen v pomenu »tiče se, na tem je«, od koder izidejo ostali pomeni (udeleženosť, prizadetost, pomen, pomembnosť, zanimanje), ki jih strukturno odlično zgošča angleški *to make a difference*, dobesedno: »narediti razliko«. Dolgčas, po zgledu svojega predhodnika, nasprotno meri na stanje brezskrbnosti, indiferece, manka razlike (v *acedia* natanko tiste ultimativne Razlike, ki kot nosilka presežnega Smisla spravlja v red naše bivanje), kar dolgčas in interes umesti v razmerje medsebojne prepletenosti: »zanimati se« pomeni izstopiti iz indiferece (dolgčasa) s sredstvom njene negacije. K temu dodajmo še opozicijo, ki zadeva v tem času rehabilitirano idejo o zasledovanju sreče, ki bi jo lahko opredelili kot pravico slehernega posameznika do tega, da se ne dolgočasi. Od tod torej sledita dve poglavitni historični opoziciji: dolgčas/interes in dolgčas/sreča: dolgčas postane negativno merilo sreče (sreča kot odsotnosť dolgčasa) in je opredeljen kot manko interesa. Izkušosť dolgčasa sčasoma postane širši socialni fenomen, ki označuje psihični deficit določenih družbenih skupin, služi kot znamenje stanovske arogance in s tem nastopi kot označevalec razredne diferenciacije: aristokracija ga v zmerljivem tonu pripisuje buržoaziji, aristokrat pa v očeh srednjega družbenega sloja postane nekakšen subjekt, za katerega se predpostavlja, da se dolgočasi, kar napotuje na dvoje. Aristokrat je po eni strani figura vegetiranja, inercije, rigidnosťi in stagnacije, insignija starega družbenega in političnega reda, po drugi strani pa prav zato zaseda neko privilegirano fantazmatsko pozicijo čistega uživanja, ki za nas – meščane, delavce – ostaja nedosťopno. Od tod opoziciji delo/dolgčas ter delo/užitek: aristokrat je gosposka figura uživanja, delavec hlapčevska figura, ki dela (za) gospodarjev užitek.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Dolgčas tako v nekem trenutku postane zastavek emancipatorične poli-

Prevladujoče zdravilo zoper dolgčas kmalu postane zunanja stimulacija (cf. Pascal), ki sovpadе z ekspanzijo zabavne industrije: »Razkazovanje kuriozitet, muzeji, živalski vrtovi, lutkovne igre, cirkusi, znanstvena predavanja, panorame evropskih mest, avtomati, kočije brez konjev, tako v provincialnih mestih kot tudi v Londonu so bile na ogled celo človeške in živalske monstroznosti.«<sup>16</sup> Zdravilo zoper dolgčas skozi zgodovino najdemo v religioznih praksah, zabavi in družabnem življenju, študiju, delu, skratka v mnoštvu interesov, ki zapolnjujejo naš čas, nas odvrčajo od in varujejo pred prijemom te nezaželene pošasti, ki s seboj prinaša splošno nezadovoljstvo, nesrečo in moralni propad. Pred letom 1848 se srečo povezuje predvsem z brezdcljem (*vita contemplativa* v nasprotju z vulgarnostjo *vita activa*),<sup>17</sup> dolgčas pa označuje nezmožnost uživanja v brezdclju, nezmožnost predajati se zadevam duha, medtem ko čas po meščanski revoluciji za merilo sreče postavlja užitek v delu, pri čemer pojem dolgčasa ohranja vlogo nosilca njegove nemožnosti. Toda 19. stoletje v diskurz o sreči vpelje neko novo razlikovanje: na ozadju »dela« vznikne sodoben koncept »prostega časa«, »aktivnega življenja« kot garanta »sreče«, ki je sedaj vnovič ločena od »dela«, ki zapade dolgočasju. O tem več v nadaljevanju.

Koncept je torej vseskozi dojet negativno, kot odsotnost sreče in interesa, a kar je nemara pomembneje, je, da se afekt dolgčasa ne le izmika vsakršni logično-pozitivni opredelitvi, temveč da je v nekem bolj temeljnem smislu dejavnik negativnosti, ki s svojo inertnostjo grozi, da bo spreobrnil in postavil na glavo ustaljeni socialni red ter načel naše psihično ravnovesje. Dolgčasu se v različnih zgodovinskih trenutkih torej zoperstavlja brezdclje,

---

tike, ki v lenobi, dolgčasu in brezdclju vidi privilegij višjih stanov ter posledično terjа njihov vpis v register »človekovih pravic«: »Vsakdo ima pravico do lenobe!« pravi Paul Lafargue, Marxov zet in vodilni član francoskega socialističnega gibanja, avtor manifesta »Pravica do lenobe« (*Le droit à la paresse*) iz leta 1883.

<sup>16</sup> J. H. Plumb, »The Acceptance of Modernity«, nav. po: Spacks, *Boredom*, op. cit., str. 18–19.

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

delo, interes, srečo, uživanje, in tisto, kar druží vse te negative dolgčasa, je neka minimalna oblika aktivnosti, od fizičnih del do kontemplacije. Razmerja so se sicer imela navado obračati, pojmi so zadobivali različne, včasih celo nasprotujoče si pomene: tako npr. pojem dela enkrat nastopi kot zanesljiv izhod iz situacije dolgčasa, drugič spet kot rutinirana dejavnost, ki vanj vodi, pri čemer pa dolgčas vseskozi ostaja predvsem negativno izkustvo, ki se ga nastajajoči moderni subjekt poskuša na vse pretege otresti, toda ta kot nepredvidljiva, nejasna sila nenehno najeda njegovo delovanje ter od njega vedno znova terja aktiven odgovor.

V času romantike vznikne ideja, ki v neki točki nasprotuje predhodnim tematizacijam dolgčasa in ponudi zanimiv minimalni obrat inavguralne pascalovske perspektive: Nietzsche tako v *Veseli znanosti* (§ 42) dolgčas razume kot znamenje zatišja duha, kot »brezvetrje duše«, ki kot negativni temelj odpre prostor dejanju kreacije, pri čemer pa dolgčas še vedno ohranja svojo odločilno značilnost privilegirane merila družbene diferenciacije, kolikor je zmožnost prenašanja dolgčasa za Nietzscheja znamenje veličine duha. In veliki duhovi potrebujejo »veliko dolgega časa, če naj se njihovo delo dobro izteče«<sup>18</sup>. Tu smo torej priče spregi dveh kategorij, ki sta se druga drugi skozi zgodovino vztrajno izmikali.

Nietzschejeva ideja je sorodna ideji, ki jo najdemo pri Kierkegaardu: dolgčas kot sila čiste indiference s svojo inertnostjo poseduje moč, da požene reči v gibanje, moč, ki s svojo paradoksnostjo, docela trpno formo stimulacije prežene monotonijo življenja in pripravi tla za vznik kontingence. Od tod nenazadnje tudi ideja dolgčasa kot gibala zgodovine, ki je na posrečen način podana v romanu Alberta Moravie z naslovom *Dolgčas*. Gibalo zgodovine v očeh protagonista Dina ni ne razredni boj ne napredek, ne politični ne ekonomski, ne biološki ne evolucijski dejavnik, pač pa dolgčas. Dolgčas ima svojo zgodovino, a zgodovina ne bi bila zgodovina, ko ji ne bi bilo dolgčas:

<sup>18</sup> Friedrich Nietzsche, *Vesela znanost*, Slovenska matica, Ljubljana 2005, str. 70.

Na začetku je bil torej dolgčas, ki mu po domače pravimo kaos. Ker ga je mučil dolgčas, je Bog ustvaril zemljo, nebo, vodo, živali, rastline ter Adama in Evo. Toda ta sta se tudi dolgočasila v raju in sta zato pojedla prepovedan sad. Bog pa se ju je naveličal in ju napodil iz paradiža. Kajn se je naveličal Abela, pa ga je ubil. Noe se je preveč dolgočasil, pa je izumil vino. Bog se je tako naveličal ljudi, da je naredil vesoljni potop in uničil svet. Toda ker so ga poplave in večno deževje preveč dolgočasil, je spet vrnil lepo vreme. In tako dalje. Velika cesarstva, egipčansko, babilonsko, grško in rimsko so nastala zaradi dolgčasa in propadla zaradi dolgčasa. Ker je poganstvo že hudo dolgočasil ljudi, so se domislili krščanstva. Ko so se naveličali krščanstva, so si omislili protestantizem, zaradi dolgočasne Evrope so odkrili Ameriko, dolgočasni fevdalizem je pripeljal do francoske revolucije, dolgočasni kapitalizem pa do ruske.<sup>19</sup>

Navedek iz Moravie pričinja s tradicionalno temo mesta dolgčasa v okviru biblične zgodbe o stvarjenju sveta in človeka, ki je bila na soroden način med drugim tematizirana v Kantovi *Pedagogiki*, Kierkegaardovem *Ali-ali* in Nietzschejevem *Antikristu*.<sup>20</sup> Ideja je romantična: zgodovina je kontinuirano sosledje

<sup>19</sup> Alberto Moravia, *Dolgčas*, DZS, Ljubljana 1964, str. 11–12.

<sup>20</sup> »Prav tako napačna je predstava, da bi Adam in Eva, ko bi le ostala v raju, tam ne počela nič drugega, kot sedela skupaj, prepevala arkadične pesmi in motrila lepoto narave. Dolgčas bi ju gotovo prav tako mučil kot druge ljudi v podobnem položaju.« (Immanuel Kant, *Über Pädagogik*, A 75, 76.)

»Bogovi so se dolgočasil in so ustvarili ljudi. Adamu je bilo dolgčas zato, ker je bil sam, potem sta se skupaj dolgočasila Adam in Eva; potem so se dolgočasil Adam, Eva, Kajn in Abel *en famille*, potem so se na svetu namnožili številni narodi, pa so se ljudje dolgočasil *en masse*« itd. (Søren Kierkegaard, *Ali-ali*, Študentska založba, Ljubljana 2003, str. 205.)

»Stari Bog ... se veselo sprehaja po svojem vrtu: edinole dolgočasi se. Proti dolgočasju se celo bogovi borijo zaman. Kaj napravi? Iznajde človeka – človek je zabaven ... A glej, tudi človek se dolgočasi. Božje usmiljenje, z eno samo težavo, ki je lastna vsem rajem, je brezmejno: takoj ustvari tudi druge živali. Prva božja napaka: človek živali nima za zabavne – zavlada je nad njimi, nikakor ni hotel biti 'žival'. – Nato je Bog ustvaril žensko. In res, dolgočasje je bilo s tem konec – a tudi z marsičim drugim!« (Friedrich Nietzsche, *Antikrist*, v: *Somrak malikov, Primer Wagner, Ecce Homo, Antikrist*, Slovenska matica, Ljubljana 1989, str. 328.)

dogodkov, katerega gibalo je dolgčas kot Princip, kot negativni stimulus delovanja. Vsakič ko tradicionalne politične, ekonomske, religiozne, celo biblične strukture zapadejo v čisti avtomatizem samoreplikacije in izgubijo svojo agilnost, vznikne dolgčas, ki negira situacijo, iz katere vznikne, in jo transponira v prazen prostor čiste nedoločljivosti, ki priskrbi tla za nastop neke zgodovinske, etične, politične itd. kontingence.

### *Pascalova terapija*

V nadaljevanju se bomo posvetili analizi razmerij dveh konceptualnih parov. Prvi, že omenjeni par *acedia*–dolgčas v prvi vrsti preči globoka zgodovinska divergenca: pojma pripadata dvema skrajno heterogenima epohama, prvi, kot rečeno, sodi v obdobje srednjega veka in tvori enega ključnih elementov teološkega diskurza, medtem ko je dolgčas docela moderen fenomen, ki ga torej poraja nova »znanstvena« forma diskurzivnosti, na katere ozadju vznikne novi, razsvetljenski subjekt. *Acedia* tako nastopa kot privilegirani objekt krščanske teologije, ki je bil skozi stoletja podvržen rigoroznim metafizičnim tematizacijam in bil z izjemo manjših odmikov deležen precejšnje pomenske fiksiranosti, medtem ko njegov moderni dvojnik – nasprotno – nikakor ni bil predmet obsežnih korpusnih tematizacij, pač pa se ga, kot smo lahko videli, vseskozi drži element fluidnosti in trdovratnega mutizma, ki sega vse tja do zanikanja njegove realnosti in eksistence. Na eni strani smo torej priče teoretski in literarni razsipnosti, konceptualni »baročnosti« in privilegiju pojma v okviru cerkvene in teološke dogmatike, na drugi strani naletimo na bornost in osiromašenost, na minimalizem referenc, mutizem pojma, ki v nekem smislu ustreza formi ničelnega, skrajno reduciranega značaja moderne subjektivnosti, okleščene vse imaginarne, dogmatične, tradicionalne »baročnosti«, formi »razčlovečenega« subjekta, zreduciranega dobesedno na prazno mesto, na nepopisan list papirja, na brezvsebinsko in nesubstancialno vrzel realnosti. Toda ali razmerje para pojmov kljub divergencam opredeljujejo tudi mesta njune interference, mesta križanj dveh divergentnih diskur-



zov, ki jima pojma pripadata? Ali lahko rečemo, da sta stari koncept *acedia* in moderni pojem dolgčasa strukturna dvojčka? Kajti videti je, da njuna bližina v marsičem presega njuno zgodovinsko, kulturno, simbolno oddaljenost, in nemara je v fenomenu dolgčasa mogoče videti konceptualno razodetje, simptom neke *unheimlich* bližine naše moderne kulture s tisto drugo, ki je bila z rojstvom moderne znanosti tako radikalno presežena. Do kje seže njuna analogija in kje je mogoče najti sledove njune singularnosti, ireduktibilnosti? V kolikšni meri gre za invencijo pojma in v kolikšni meri za njegovo transformacijo?

Če je prvi konceptualni par vsaj deloma zaznamovan z breznom vzajemne zgodovinske in strukturne ireduktibilnost, če pojmovna divergenca sovpadе z divergenco diskurzov in če je meja med konceptoma na nek način docela zunanja, pa dolgčas hkrati s tem preči še ena, povsem notranja, intimna divergentnost, ki jo je z iznajdbo nove forme dolgočasja zakrivila romantika: na eni strani zunanji razcep dveh pojmov, na drugi razcep znotraj pojma samega, na eni strani soočenje dveh pojmov, na drugi samosoočenje pojma kot takega. Romantika je, kot v mnogočem, tudi v zadevah brezdelja in dolgčasa zagrešila določen kvalitativen skok. Revolt romantike zoper meščanski koncept dela kot privilegiranega zdravila proti dolgčasu se izteče v njegovo pojmovno transformacijo, ki je s seboj prinesla tudi transformacijo stare figure dolgčasa ter jo nadomestila z novo.<sup>21</sup>

Tako imenovano »romantično dolgočasje« je s svojo umestitvijo v register estetskega, natančneje v register sublimacije, skorajda v celoti pretrgalo historične vezi s svojim srednjeveškim predhodnikom: romantično dolgočasje je natanko sublimni odgovor na subjektivno soočenje z vrzeljo realnega, z objektom

<sup>21</sup> V ponazoritev te nove forme dolgočasja prim. eno izmed Leopardijevih lirskih pesmi s tozadevno že kar programsko romantičnim naslovom *Sam sebi*: »... Življenje – dolgčas in bridkost, / nikdar kaj drugega, in svet je blato. / ... O, preziraj sebe, svet, / naravo, silo, ki ob tla / pritiska nas, in z njo, srce, preziraj / to strašno ničevost vsega!« (Prevedla Alojz Gradnik in Ciril Zlobec.) Prezir je Leopardijev kapitalni odgovor na zagato dolgčasa, konceptualni par dolgočasje–prezir pa ena izmed stalnic njegove poezije.

kot mankom smisla, ki mu ta proces omogoča, da vznikne v dopadljivi in za subjekta neproblematični preobleki. Če je objekt v dolgčasu (in *acedia*) konstitutivno nedosegljiv, a hkrati neizmerno blizu, če nas dolgčas sooča z izkustvom praznine in suspenza, če odpira polje nemožnosti simbolne registracije kakršnega koli dogodka, ki bi z njim prekinil, in če njegova nedosegljivost ali nemožnost implicira brezvoljnost, manko volje, tako rekoč njeno vztrajno usihanje, potem banalnost situacije dolgčasa v romantični perspektivi zadobi auro sublimnosti, romantični dolgčas ravno iznajde način, kako shajati s tem nemožnim kot nedosegljivim, kako se pred njim zateči na varno. Osnovna ideja je skratka v tem, da negativno dolgčasa (manko interesa) lahko služi kot znamenje veličine duha (ali pač »srca«): tisto vredno interesa, tisto, kar prelamlja z monotonijo sveta, z univerzumom v njegovi vulgarni empirični fenomenalnosti (»svet je blato«), je moj lastni duh, moja lastna subjektivnost, ki je veličastnejša od celotnega univerzuma (»preziraj to strašno ničevost vsega!«) – subjekt romantičnega dolgočasa, če navežemo na angleški prevod latinskega pomena besede *interes*, *makes all the difference*, v dispozitivu sublimacije, kot sredstvu bega pred dolgčasom, samega sebe motri kot presegajočega celoto stvarstva, kot edini objekt, vreden zanimanja, medtem ko dolgčas v pravem pomenu besede opredeljuje ravno strukturna nemožnost konstitucije kakršnega koli interesa, postavitve kakršne koli oprijemljive razlike in identitete. Romantična variacija dolgčasa, ki pod masko brezinteresnosti skriva estetski interes, se nujno izteče v njegovo ukinitev in predstavlja neko pot, pot sublimnega, ki v dolgčasu, kot izkustvu brezpotja *par excellence*, ravno konstitutivno umanjka.

Romantika je, kot rečeno, tudi tu opravila svoje delo, sublimirala je izkustvo, ga vpotegnila v register figure romantičnega esteta, ga skratka udomačila, mu odmerila dopadljivo simbolno pozicijo, reciklirala izkustvo, ga očistila njegove neznosnosti, njegovega *unheimlich* presežka, ga preobrazila v nedolžno krilatico in ga lansirala kot zastavek simbolne identifikacije. S svojo koncepcijo dolgočasa pa je botrovala še eni zablodi, namreč predstavi subjekta dolgčasa kot sidrišča izjemne in kar se da razbohotene

imaginacije, kjer odmik od zunanjega sveta, od monotonega, subjekta neaficirajočega univerzuma, požene v gibanje bujen stroj realizacije ustvarjalnih potencialov našega intimnega sveta, medtem ko dolgčas v pravem pomenu besede – nasprotno – opisuje stanje reducirane imaginacije, ki ne nudi več opore naši želji. Romantično dolgočasje je idealizacija dolgčasa, ki temelji na utajitvi, suspenzu realnega, na katerega mesto stopi ideal<sup>22</sup> romantičnega fantasta. Drugače rečeno: romantično dolgočasje je eklatantno anti-nietzschejansko. Za Nietzscheja je dolgčas po svojem bistvu *ereignislos*, nedogodkoven, a hkrati prav kot nedogodkoven, kot stanje neprijetnega »brezvetrja duše«, na nek paradoksen način stimulira vznik modalnosti dogodka. Nietzsche tako ne predlaga klasične romantične terapijke bega v imaginacijo, ki je le sublimni izraz paničnega iskanja razvedrila v njegovih najvulgarnejših oblikah, ki dejanja (ustvarjalnosti) nenazadnje ne stimulira, pač pa ga implicitno blokira. Afekt dolgčasa je v romantični perspektivi na nek naiven način hkrati vselej že dogodek, in samo dejstvo, da se dolgočasim, je hkrati vselej že znamenje moje ustvarjalnosti, indic veličastnosti subjekta v odnosu do celote univerzuma in prav zato signal njegovega narcizma.

Zgornji prikaz nas je napeljal h koordinatam, ki orisujejo prostor izkustva dolgčasa in ki se zgoščajo okoli atrofičnega statusa želje. Stanje dolgčasa (in *acedia*) je stanje brezvoljnosti, ravnodušnosti, indifferenca, signal manka opore želji v označevalni artikulaciji. Želja, za razliko od gona, služi kot motor označevalne verige, njena funkcija in stava sta nenazadnje prav v pomenjanju, označevanju, artikulaciji pomena, ki pa ga na drugi strani žene prav moment radikalne odsotnosti vsakega pomena, presežek zahteve nad potrebo, brezvsebinski presežek, ki ga ni mogoče subsumirati pod noben označevalec, a ki paradokсно kot tak

<sup>22</sup> Deleuzova opredelitev imaginacije (gl. »Predstavitev Sacherja-Masocha«, v: *Mazobizem in zakon*, Analecta, Ljubljana 2000, str. 95). Kierkegaardov estet prisega na imaginacijo kot sredstvo poetizacije realnosti, ki omogoča legitimen *izstop* iz situacije dolgčasa. Kierkegaard pri imenovanju te strategije, temelječe na specifičnih formah spominjanja in pozabljanja, poseže po sijajni agrarni metafori – *kolobarjenje* (gl. Kierkegaard, *Ali-ali*, op. cit., str. 209–212).

ravno šele vzpostavlja verigo pomenjanja. Presežek je komenzurabilen z željo kot nezvedljivo na zadovoljivost potrebe (želja subjekta vselej žene onkraj zadovoljitve in prav zato ostaja v temelju nezadovoljena), želja je inkomenzurabilna v razmerju do pomena, noben pozitiven pomen ne uspe izčrpati negativnosti želje, ki vselej namiguje in meri na več od tega, kar izreka: je sila ireduktibilne negativnosti, ki se umešča in meri onstran artikulacije, a ki jo govorna artikulacija hkrati šele zares vzpostavi. Želja kot negativnost, ki se ne zadovolji s fiksacijo v pomenu, ki je torej po svoji naravi begajoča in izpričuje inherentno promiskuitetnost, je bistveno zvezana z označevalcem kot diferencialno, negativno entiteto. Poti želje so poti označevalca. Z željo komenzurabilen presežek, ki je nezvedljiv na pozitivno polje vednosti kot baze pomena, pa je – nadalje – natanko tisti objekt, ki služi za pogoj konstitucije moje subjektivne pozicije, subjekt vznikne natanko kot instanca te inkomenzurabilnosti označevalca in objekta, pripne se na presežek nesmisla nad pomenom, nesmisla, ki pa zaradi svoje narave zlahka postane zastavek najvišjega smisla, ultimativna referenčna točka subjektive identitete. V dolgčasu postane ta točka, ta reprezentacija objekta, ki je pripet na Drugega, ne da bi ga bil ta zmožen vpotegniti vase, ta referenčna točka subjektivnosti, ki poganja mojo željo in ki me vzpostavlja kot subjekta želje, v nekem smislu nefunkcionalna, nezmožna fiksacije, neberljiva skozi optiko Drugega, ki s tem preneha fungirati kot nosilec Smisla, kot garant in navezna točka konstitucije moje simbolne identitete. Dolgčas je afekt, ki spremlja izvotlitev, desubstancializacijo Smisla, toda če je želja v dolgčasu inhibirana, ovirana na svoji poti, če je dolgčas afektivni indic atrofirane želje, pa to nikakor ne velja za gon. V naravi gona je namreč, da vselej pride na svoj račun, kljub nedosegljivosti njegovega objekta; zadovoljitev gona je stvar poti in ne cilja. Struktura dolgčasa je dvoplastna, opredeljujeta jo izvotlitev Smisla (Označevalca) na eni ter insistenca objekta na drugi strani, izničenje želje in insistenca gona.

Toda ali ne gre natanko v zgornjem mehanizmu iskati podlage paradoksne narave dolgčasa kot *stimulansa* dogodka? In ali ni vsa teža pascalovskega posega v diskurz o dolgčasu natanko v

analizi tega stimulansa, ki je – kot rečeno – bistveno *ereignislos*? Pascal tu vpelje ključno razlikovanje, ki ga v domala isti obliki srečamo pri Nietzscheju: dejali smo že, da Pascal v razpravo o dolgčasu vpotegne pojem razvedrila kot enega izmed dveh ključnih in povsem divergentnih pomenov stimulacije, ki pa ga ne razume kot izhoda iz situacije dolgčasa, ampak kot *ready-made* sredstvo za odpravo njegovih simptomov, kot poslednji okop človekove bedne narave. Razvedrilo je direkten poskus negacije dolgčasa, a poskus, ki se je dolgčasu pritaknil od zunaj, od koder s serijo stimulansov aficira duha, ga sili v pozabo lastne nesreče in ga obvaruje pred transparentnostjo bede njegove eksistence. Razvedrilo je obramba pred dolgčasom in hkrati s tem zanikanje, odklon ali odmik od samega sebe. Pascal v tem kontekstu rad postreže s primerom kralja »v spremstvu straže, bobnov, častnikov«, vpetega v razsipne ceremoniale, potopljenega v prazne geste, ki konstituirajo simbolno in predstavljajo sidrišče njegove kraljevskega, kralja, ki ima vseskozi na razpolago celo vojsko zabavljajcev in glumačev, vojsko, ki služi – čemu? Služi kraljevi odvrnitvi od samega sebe, od misli na samega sebe kot oropanega svoje kraljevskega, s čimer vzdržuje njegovo simbolno digniteto, njegov kraljevski status, zapira vrzel, ki loči kralja od Kralja, kralja kot slehernika, kot preostanek procesa evakuacije njegove simbolne »prve narave«, od kralja kot nosilca simbolne funkcije.<sup>23</sup>

Mimogrede: videti je, da oblast nasploh zelo slabo prenaša dolgčas. Pascal na vprašanje dolgočasenja oblasti odgovarja z razdelavo mehanizma utajitve njene inherentne vrzeli, ki se kaže v formi njene simbolne in druge razsipnosti, oblast se vseskozi zanaša na verovanje ljudi, na iluzijo predestinacije, ki jo gojijo njeni podaniki in ki jo ohranja na njenem mestu – kot pravi Marx v *Kapitalu*: kralj je kralj po tem, da se drugi do njega vedejo kot podložniki. *Oblast je inscenacija oblasti*, uprizarjanje, ki ustvarja

<sup>23</sup> Pascal ob tematizaciji človeka kot bitja simbolnega govori izključno o simbolnem kot človekovi »prvi naravi«, s čimer ujame klasično psihoanalitično poanto: gon ni nekaj vnaprej danega, prvotnega, izvornega, temveč nekaj kulturno posredovanega, naša »druga narava«, ki vznikne kot stranski produkt simbolizacije.

in podkrepljuje iluzijo, ki jo gojijo njeni podložniki. Začetki moderne, kot smo lahko videli, brezdelje in dolgčas postavljajo v domeno oblasti, delo pa v domeno njenih subjektov, toda če gospodar prisega na brezdelje kot na svoj privilegij, pa to nikakor ne velja za dolgčas; kot rečeno: dolgčas je indic nezmožnosti uživanja v brezdelju in znamenje moralne sprijenosti, po eni strani torej deluje kot psovka, s katero hlapci obmetavajo gospodarje, toda psovka, ki – po drugi strani – izdaja zavistno racionalizacijo podložnikov, ki v dolgčasu, kljub osebnim in socialnim mukam, ki jih generira, vidijo znamenje užitka, ki jim je zavoľo njihove priklenjenosti na delo strukturno odtegnjen. V očeh hlapca je pomen dolgčasa torej dvojen: je signal sprijenosti aristokracije in hkrati znamenje njenega uživanja, njegov afektivni indic. Toda če dolgčas gospodarju grozi, da bo spodkopal njegovo kraljevsko samopercepcijo, pa je za oblast ta grožnja tako rekoč nična vpricho grožnje dolgočasenja njenih podanikov, ki je avtomatično dojeta kot spodkopavajoč dejavnik, ki oblast v nekem smislu razsredišči, ji odteguje interes, podporo, iluzijo transcendence, božje sankcije, ki jo vzdržuje v samem središču socialnega življenja. Če je oblast inscenacija oblasti in če so insignije in rituali privilegirana sredstva ohranjanja njene moči, pa dolgčas podanikov implicira izgubo interesa za participacijo v ritualnih praksah, ki so vir njene simbolne učinkovitosti in znamenje njene svobode. Brezvoljnost histerizira oblast, deluje kot provokacija zoper obstoječi sistem, meče s tira njeno birokratsko mašinerijo, kot antipod aktivnosti, delovanja, interesa zamaje temelje obstoječega sveta, kontrira njegovi *nujnosti* in jo pretira do njene lastne *nemožnosti*. Kaže se kot protest, ki pa je še posebej trdovraten, ker zase ne terja ničesar, ker je brez vsake namere, ne podaja nobenih zahtev in tudi ničemur ne nasprotuje. Oblast ne more priti do dna njegovi enigmatični apatiji, ki kakor da noče ničesar, kakor da ji negibnost in stagnacija povsem zadostujeta. Dolgčas, lenoba in apatija podložnikov s svojo konservativno vkoreninjenostjo generirajo eksces, predstavljajo grožnjo konvencionalnim strukturam, nenazadnje lahko za oblast pomenijo njen finančni in ekonomski propad, moralna sprijenost hlapcev terja nove in nove napore oblasti –

terja delo oblasti, premešča družbene relacije, gospodarju vsiljuje nujnost, ki je natanko domena delavca, in podložnikom odpira okvir svobode onkraj te iste nujnosti. In če je gospodar, kot rečeno, zaznamovan z ambivalentno pozicijo subjekt, za katerega se predpostavlja, da se dolgočasi, edini resnični subjekt uživanja, če sta dolgčas in brezdelje tradicionalni znamenji njegove izvzetosti, privilegiranosti, eksotične ekskluzivnosti, pa dolgčas, nezainteresiranost, apatija njegovih podanikov ustvarjajo vtis odtegnitve, uzurpacije gospodarjevega užitka, njegove privilegirane pozicije uživanja, brezdelja in svobode onkraj nujnosti. Kapitalizem odlikuje analogna, a hkrati subtilnejša inverzna logika permissivnega spodbujanja konstantne aktivnosti in vsestranske participacije hlapcev, pri čemer pa njegov imperativ ni formuliran v obliki prepovedi uživanja, ki bi bilo prihranjeno zgolj njej sami, ampak v formi njegove zapovedi, kakor da bi se oblast zavoljo ohranitve svoje pozicije odrekla lastnemu privilegiju užitka. Užitek kot zapovedan antipod dolgčasu se tako izkaže za učinkovit nadjazovski mehanizem moderne oblasti, ki propagira aktivnost, producira razlike in ki dolgčas, monotonijo, brezdelje, apatijo svojih podanikov obeležuje z momentom intimnega sramu, ki hlapca vodi v zapovedano predajanje razvedrilo in sploh vsakršnim užitkom. Razvedrilo je modus hlapčevstva, privilegiran vzvod moderne oblasti, simulaker dogodka. Transformacija oblasti je potemtakem v nekem trenutku izzvala socialno rotacijo dolgčasa: dolgčas ni več dojet kot goli indic uživanja oblasti, odlepil se je od svoje primarne zveze z brezdeljem, zapustil je svoje izvorno prebivališče, zapadel deteritorializaciji in pričel obhajati množice.

Nadaljujmo s Pascalom. Razvedrilo Pascalovega kralja ima dejansko funkcijsko analogno vlogo kot religiozna tuhtanja Freudovega Volčjega človeka, s katerimi si slednji prizadeva zaceliti razpoko, ki zija med Kristusom kot človekom, kot bitjem empirije in telesnosti, in Kristusom kot Bogom, kot presežno simbolno entiteto, očiščeno sleherne telesnosti.<sup>24</sup> Vprašanje, ki ga je prisililo

<sup>24</sup> Sigmund Freud, »Iz zgodovine infantilne nevroze«, v: *Pet analiz*, Analecta/Studia humanitatis, Ljubljana 2005, str. 426.

v racionalizacijo, zadeva prav zglob teh dveh registrov in se glasi takole: Ali je Kristus tudi sral? To vprašanje je direkten nasledek bolj temeljnega vprašanja po razmerju med Kristusom–Bogom in Kristusom–človekom, ki ga je Volčji človek zgostil v vprašanju, ali ima Kristus tudi zadnjico. In ker je bil odgovor njegove pestunje pritrdilen (»Da, Kristus je Bog, a hkrati tudi človek, in kot človek je imel in počel vse, kar imajo in počnejo drugi ljudje.«), je nastopil problem Kristusove defekacije. Freud se tu dejansko ne more načuditi bistrournosti malega kritika. Deček sklepa takole: ker je Kristus naredil vino iz nič, lahko tudi hrano spremeni v nič in si na ta način prihrani defekacijo. Da bi Bog obdržal svojo sublimno auro, se v očeh subjekta izognil ponižanju in še naprej fungiral kot bitje čiste transcendence, se mora odreči svoji vulgarni človeškosti, zatreti svojo obsceno gonsko (zadnjo) plat, izničiti iztrebek, ki je on sam – mora si prihraniti defekacijo. V pascalovskem dispozitivu je razvedrilo natanko neka takšna »prihranjena defekacija«, ki nas veže na narcistično spekularno identiteto našega Jaza in nas odvrača od misli na našo bedno naravo, našo nepopravljivo nesrečnost, ničevost, od misli o nas samih kot ništrcu, delčku prahu, ekskrementu univerzuma, ki je podvržen nenehnim turbulencam neznanih sil, ki jih lahko zatrate skozi samopozabo, zatajitev lastne ekskrementalne narave, narave izmečka, zatajitev samega sebe kot produkta »analne cone« simbolnega univerzuma. Toda Pascal natanko v tem vidi znamenje človekove veličine: drži, človek ni nič drugega kot bedna in nemočna nakaza, madež univerzuma, a je madež, ki misli, misleči madež, ki (lahko) ve, da je madež, ki pozna bedo lastne eksistence, ki ve, da ga premetavajo neznane sile, in ki raje izbere svojo ničevost kot udobno spekularnost Jaza, raje izbere neprepoznanje, svojo tujost, netransparentnost v odnosu do samega sebe kot pa varne okope transparentne in samoumevne vsakdanjosti. Subjekt je (tako kot Kristus Volčjega človeka) presečišče dveh registrov: subjekt je natanko tisti Kristusov »nič«, tista drobna gesta, ki vznikne v presečišču »hrane« in »iztrebka«, v preseku okusa kot indica kulture, naše »prve narave« onstran golega zadovoljevanja potreb, in neokusnega iztrebka kot preostanka naše vulgarne, nizkotne,



gonske »druge narave«, ki jo je kultura proizvedla, ekonomizirala, a ji je ni uspelo v celoti zatreti.

Ta »schellingovska« logika med drugim osvetljuje problem instituta Gospodovega dne kot časa zapovedanega počitka in brezdelja, ki je sijajen primer dvojne kodifikacije (prepovedanega) greha in (zapovedane) kreposti: slednja v tem primeru meri na posvečevanje Gospodovega dne, ki kot imperativ paradokso zapoveduje samo brezdelje, ki kot smrtni greh načeloma vodi v odmik od Boga in njegovega stvarstva, medtem ko tu opravlja ravno diametralno nasprotno funkcijo in deluje kot sredstvo za dosego in ohranjanje bližine s transcendentnim kot nosilcem Smisla. Institut Gospodovega dne, ki skozi ponavljanje ohranja spomin na dan božjega počitka, torej kaže strukturne sorodnosti z najtrdovratnejšim vseh grehov. Brezdelju, indiferentnosti, ki strukturno ustreza dolgčasu, se ni mogel upreti niti sam Bog – kakor da bi se oni sedmi dan tudi sam umaknil pred stvarstvom, da bi ga z distance v miru premeril, kakor da se je moral zateči k brezdelju in počitku, se odvrniti od stvarstva in po zgledu Pascalovega kralja zavzeti distanco do lastne božanskosti, kakor da je šele ovinek skozi brezdelje postavil piko na i dejanju kreacije.

Sobotni (ali nedeljski) počitek je božja gesta v čisti obliki, ki ni zavezana nobenemu smotru, sama po sebi ni nosilka nobene teleologije in kot taka tudi nima nobenih ciljnih materialnih učinkov. Če si v kontekstu te geste brezdelja kot čistega indiferentnega utroška ogledamo prvo poročilo o stvarjenju iz Geneze, ta nemara najsijajnejši incipit vseh časov, nam pade v oči temeljna gramatikalna distinkcija, ki sedmi dan počitka razlikuje od prejšnjih šestih stvariteljskih dni: *sedmi dan je dan božjega molka*. Spektakularni performativni govor stvarjenja, pospremljen s paralelizmom (»Bog je rekel ...«), je dopolnjen s kratkim »faktografskim« opisom sedmega dne, ki pravzaprav ni nič drugega kot suhoparna trikratna ponovitev istega.<sup>25</sup> Performativni naravi

<sup>25</sup> »Bog je dokončal sedmi dan svoje delo, ki ga je naredil; sedmi dan pa počival po vsem svojem delu, ki ga je naredil. In Bog je blagoslovil sedmi dan in ga posvetil, ker je ta dan počival po vsem svojem delu, ki ga je ustvaril in naredil.« (1 Mz 2)

božjega govora, ki izrekanje postavlja v register dejanja, torej sledi božji molk, mutizem Boga, čigar ustrezna gramatikalna forma je lahko le konstativ, anonimni nemi govor brez glasu (subjekta). Če v šestdnevnem delu, polnem stvariteljskega trušča in hrupa, ki ga je v globine in vode, nad katerimi je vel božji duh, vnesla njegova Beseda, odzvanja klica »patologije« in božjega narcizma, ki ju v najelementarnejši obliki zgošča ponavljajoči se stavek: »Bog je videl, da je dobro«, pa nam sedmi dan brezdelja kaže nekega precej drugačnega Boga, ki ni več stvariteljski Bog Besede kot nosilke smisla, diferenciacije, razcepa in identitete, pač pa – nasprotno – molčeči Bog čiste indiference, Bog, ki se ne naslaja nad lastnimi dobrimi deli in ki se s to gesto distanciranja od stvarjenja in ustvarjenega, od lastne narave Stvaritelja prvič približa sferi pristnega človeškega izkustva, ki pa že terja prvo reglementacijo, prvi poseg Zakona božje volje, ki človeku nalaga posvečevanje sobotnega dne.<sup>26</sup>

Na eni strani smo torej priče nenadkriljivi paradigmi delovnega tedna, na drugi strani dnevu brezdelja, božje indiference, čistega utroška, ki kot tak ni zastavek nobenega teleološkega smotra. Brezdelje kot gesta čistega utroška je »zadnja plat« Boga kot Boga Besede, njegova gonska hrbtna stran, ki se je izmahnila dialektiki stvarjenja in božje volje, da bi bila nato v isti gesti podvržena reglementaciji, povzdignjena v institut Gospodovega dne, katerega funkcija je natanko v zatoru brezdelja s sredstvom vpeljave religioznega rituala.<sup>27</sup> Brezdelje s tem postane stvar

<sup>26</sup> Ali status brezdelja v židovsko-krščanski tradiciji ne ustreza statusu karnevala kot ga razume Bahtin? Bahtin karneval bere kot »dionizični« dodatek uradne socio-simbolne ureditve, kot transgresivni »ventil zakona«, ki ni v funkciji izničenja njegove simbolne veljave, pač pa predstavlja sredstvo oblasti, ki nudi oporo dominantnemu simbolnemu redu in ga zgolj na videz subvertira. – Na Gospodov dan padejo vse maske socialnega življenja, zapoved brezdelja *in* posvečevanja tega dne ukinja distinkcije, a le za ceno insistence zakona, za ceno ohranitve ultimativne distinkcije: »... sedmi dan pa je sobota za Gospoda, tvojega Boga: ne opravljaj nobenega dela, ne ti ne tvoj sin ne tvoja hči ne tvoj hlapec ne tvoja dekla ne tvoj vol ne tvoj osel ne katero tvoje živinče ne tujec, ki biva znotraj tvojih vrat ...« (5 Mz 5, 14)

<sup>27</sup> Enaka logika spremlja cerkveno poroko: cerkveni obred tisto prepo-

religije, Boga Besede, religioznega rituala, ki mu vnazaj pripiše simbolno funkcijo ohranjanja spomina na dan božjega počitka, na osvoboditev iz egiptovskega suženjstva. Lacan v šestem poglavju svoje *Etike psihoanalize*, kjer med drugim vzame v pretres deset Božjih zapovedi, v kontekstu sobotnega počitka omenja prav to nenavadno razsežnost človeškega izkustva, ki ni zavezana zakonom koristnosti, ki se umešča onstran ugodja in neugodja, onstran označevalne mreže, ki determinira naše rokovanje z objekti, in kot taka subjekta sooča z izkustvom čiste praznine in suspenza.<sup>28</sup> Ali praznina, ta »onstran vseh zakonov koristnosti«, ni pravi značaj Zakona, ki je kot tak nezvedljiv na pozitivno polje pomena in pripada redu čiste božje kapricioznosti, božje volje v čisti obliki, ki »brezglavo« izrisuje koordinate človekovega želenja? In ali sobotni počitek ne daje slutiti prav te druge plati simbolnega Boga Besede in rituala, temne gonske strani Boga onstran dialektike greha in kreposti?

Dvojici delo/brezdelje je torej treba pridodati njen libidinalni vidik, ki ustreza zgoraj orisani dvojni gramatikalni naravi Boga kot Boga Besede in nemega, gonskega Boga. Opozicija delo/brezdelje je tradicionalno religiozno neproblematična, če brezdelje pojmuje kot zaslužen počitek po vseh naporih delovnega tedna ali dne. Tisto, kar predstavlja pravi problem in *sploh šele* problem, je neka razsežnost, ki vznikne v preseku teh dveh opozicij, ju notranje preči in preprečuje vzpostavitev njune harmonične koeksistence. Ta razsežnost je natanko polje dolgčasa (*acedia*), polje indifferenca, ki ga je mogoče misliti šele na ozadju dela in ki se pri njem tako rekoč napaja, a v isti sapi nastopa kot njegov motilec, inhibitor. Ta nema razsežnost, ta košček brezdelja v delu, onemogoča neproblematično sopostavitev obeh opozicij in kali njuno

---

vedano (skušnjava predajanja seksualnim užitkom, popustitev gonom, ki velja za grešno) ritualizira, postavi v kontekst religioznega izkustva in s tem naredi za nekaj dopustnega.

<sup>28</sup> Jacques Lacan, *Etika psihoanalize*, Analecta, Ljubljana 1988, str. 83. – Prim. npr.: »A jaz ležim brezdeljen; edina stvar, ki jo vidim, je praznina; edina stvar, od katere živim, je praznina; edina stvar, v kateri se gibljem, je praznina.« (Kierkegaard, *Ali-ali*, op. cit., str. 32.)

diferenco, delu nenehno grozi, da se bo sprevrglo v svoje nezainteresirano nasprotje, Bogu Besede, govora, nenehno grozi padec v indiferenco molka. In prav ta srednja, vmesna razsežnost – in ne brezdelje kot tako – je tista, ki terja reglementacijo, s katero – kot pravi Freud – človek svoje gonsko življenje, neobvladljiva ugodja žrtvuje božanstvu.

### *Protetika in razsvetljenska etika*

Sledi kratek ekskurz na področje režimov psiho-fizične harmonizacije življenja 19. stoletja.

Dolgčas vznikne kot nenadejani stranski produkt opozicije med delom in brezdeljem, katere moderni ustreznik je opozicija med delom (delovnim časom) na eni in prostim, razpoložljivim časom na drugi strani: *prosti čas je dela prost čas*. Tu se ponovno srečamo s tradicionalno opozicijo med delom in uživanjem, ki pa je tokrat premeščena v nov socialni kontekst: lahko rečemo, da je dandanašnji užitek v delu, kljub naporom, ki jih je v poroko dela in sreče investiralo 19. stoletje, še vedno nekaj docela dvoumnega, nezamisljivega, skorajda sramotnega. *All work and no play makes Jack a dull boy*, kot se glasi sloviti pregovor. Užitek v delu in samo v delu, deloholizem kot nasprotje uživanja v dela prostem času je lahko le znamenje garaškosti, pretirane ambicioznosti, častihlepja, vasezaprtosti, zaslepljenosti za prave »sadove« življenja in nemara predvsem dolgočasnosti, indic tega, da ne znamo živeti, da se požvižgamo na notorično »kvaliteto« prostega časa, ki nam je na voljo, da ne poznamo ali pa kršimo pravila »umetnosti življenja«, kot se glasi krilatica. Živeti pomeni dvoje: *uživati* življenje, ga okušati z veliko žlico, hlastati po doživljajih in vsrkavati izkustva, ki nam jih ponuja, ter *dresirati* življenje, omogočiti polno realizacijo njegovih potencialov, ga do zadnjega zapolniti z vsestransko fizično in intelektualno aktivnostjo, ki delujeta kot njegov izkoristek, katerega ciljni smoter pa je nazadnje neka tako rekoč »višja« forma uživanja. Prosti čas torej ni enostavno »tradicionalni« čas brezdelja in pasivnosti, ampak – nasprotno – čas »aktivnega življenja«, ki dopolnjuje dolgočasnost

delovne rutine, kompenzira izgubljeni čas, porabljen za delo. Med tiste, ki so v 19. stoletju utirali pot tej moderni umetnosti aktivnega življenja, tej »višji duhovni in telesni kulturi«, nedvomno sodi Daniel Gottlob Moritz Schreber, njen slavni fanatični prvoborec, prvi v vrsti krivcev za nastop sodobnega mediko-terorizma, obsesije z zdravim, izpolnjenim, vsestransko motiviranim življenjem, ki je iz umetnosti »uživanja duhovne in telesne radosti« naredil impozantno kariero.

Iz *Zdravniške sobne gimnastike*,<sup>29</sup> njegovega najslavnejšega dela, ki ponuja dober vpogled v težave, ki jih je s seboj prinesla iznajdba prostega časa, lahko za začetek izluščimo sledeči premisi njegove higienske filozofije: prvič, psiho-fizična aktivnost, vsestranska raba intelektualnih in telesnih moči je pogoj ohranjanja življenja in – še več – njegov intrinzični smoter;<sup>30</sup> drugič, tako duhovna kot telesna lenoba sta protinaravni, v protislovju s temeljnim ustrojem organizma in s smotrom življenja, ki je le v dejavnosti, aktivnosti, delovanju, gibanju – lenuh je sovražnik življenja, s tem ko ne dela, dela proti življenju, proti *zdravemu* življenja, spodkopava njegovo duhovno in telesno harmonijo: »Duhovno lenobni in telesno leni zaman koprnijo po polnem uživanju duhovne in telesne radosti. Sladka začimba življenja je zgolj plačilo dejavnosti.«<sup>31</sup> Nereglementirani prosti čas vodi v lenobo, ki »pov-

<sup>29</sup> Prevod odlomka: Daniel Gottlob Moritz Schreber, »Zdravniška sobna gimnastika. Vrednost zdravniške gimnastike nasploh«, v: *Problemi* 3–4/2005, str. 73–88.

<sup>30</sup> »Človek je dvojno bitje, ki sestoji iz čudovitega notranjega spoja duhovne in telesne narave. Določen je za dejavnost v obeh smereh, za polno rabo svojih duhovnih in telesnih moči. K temu je naravnano njegovo celotno bitje.« »Ustroj našega organizma je usmerjen k polnemu delovanju vseh delov in organov.« (*Ibid.*, str. 73, 77.) »[Z] naravo skladen razvoj ... in uporaba [številnih moči in zmožnosti] je temeljni pogoj našega celotnega življenjskega smotra.« (Daniel Gottlob Moritz Schreber, »Vorwort zur ersten Auflage«, v: *Ärztliche Zimmer-Gymnastik*, Friedrich Fleischer; Leipzig, 1894 (25. izd.), str. 10.)

<sup>31</sup> Schreber, »Zdravniška sobna gimnastika«, *op. cit.*, str. 73. »Gotovo se ne motimo, če imamo pomanjkanje gibanja za, dasiravno ne edini, ampak vseeno bistveni vzrok nastanka vseh sovražnikov življenja.« (*Ibid.*, str. 87.)

zročja topost organov, motnje v njihovem delovanju, bolezen, prezgodnjo smrt<sup>32</sup>.

Retorika Schreberjeve higijenske (zdravstvene) filozofije, kot jo sam imenuje, je duplikat, kopija krščanskega diskurza o grehu (telesna lenoba je smrtno nevarna, duhovna lenoba je smrtni greh), toda Schreber, ki se ne trudi skriti moralističnega ozadja svojih medicinskih izpeljav, pa četudi samega sebe ne dojema kot moralista, pač pa kot razsvetljenskega reformista, ki je konec koncev zavezan nalogi spodbujanja duhovne avtonomije in obladovanja surove telesnosti, na piedestal zakonodajalca skladno s svojim projektom, ki z ambiciozno zastavitvijo daleč presega golo zbirko receptov za spodbujanje mišične vitalnosti, postavi telesno naravo, ki ima, po zgledu duhovne, sebi lastne zakonitosti, svojo lastno mehaniko, zapovedi, prepovedi, svojo lastno listo pregreh, anatomija telesa je podaljšek anatomije duha, človeku nalaga obveze in dolžnosti ter ga za pregrešitev zoper njene zakone kar najstrožje kaznuje – v končni fazi, kot se Schreber ne utruji ponavljati, tudi s smrtjo. Lenoba kot nedejavnost, apatija telesa, katere duhovni ali psihološki ekvivalent je dolgčas, je hujša grožnja življenju kot pa, na primer, uživaštvo, saj je v protislovju s temeljnimi življenjskimi smotri, ki so v polni aktivnosti vseh telesnih delov in organov. Stranski produkt te polne, a zmerne telesne aktivnosti, ki nas varuje pred organsko lenobo, je moralni dobiček: dresura telesa, premagovanje njegove mlahavosti, toposti in bolezní spotoma proizvede moralni profit, ki je v okrepitvi »moči volje in delovanja nasploh, odločnosti, življenjskega poguma in stanovitosti«<sup>33</sup>. Telesna lenoba, ki vznikne na ozadju prostega časa, je podaljšek duhovne lenobe, fizična aktivnost pa je nena zadnje duhovna terapija (»Če naj duhovno življenje uspeva lepo, potem mora svojo moč dati telo!« kot se glasi motto prvega poglavja Schreberjeve knjige), terapijka, ki šele omogoči duhovno udejstvovanje, s tem ko pometa z moralnim sovražnikom brezvoljnosti in duhovne inercije. Manko telesne aktivnosti je posled-

<sup>32</sup> *Ibid.*, str. 73.

<sup>33</sup> *Ibid.*, str. 81.

dica trdovratne brezvoljnosti duha, zdravilo »lenim na duhu« pa je telesna vadba: *dresura telesa je dresura duha*. Zato je lahko Schreberjeva gimnastika hkrati tudi higienska filozofija, nekakšen pendant razsvetljske »etične življenjske filozofije«, ki sta konec koncev obe zavezani istemu smotru samoobvladovanja, samoplemenitja, avtonomije in svobode duha, ki je zmožen obvladati škodljivo heteronomijo človeške telesnosti. Z enim stavkom: krnitev življenjskih funkcij, inhibicije njihovega naravnega konstantnega toka, oviranje preobrazbe vitalnih funkcij, normalne izmenjave snovi med telesom in atmosfero (pogoj življenja in zdravja) niso »vselej že« vpisani v samo naravo življenja, ampak so produkt (duhovnih) pregreh zoper zakone telesnosti. Stava higienske filozofije pa je harmonizacija zakonov telesnosti in duhovnosti,<sup>34</sup> intrinzičnih pravil nature in kulture, ki ne stojita v zunanjem razmerju nasprotipostavljenosti, temveč sobivata v odnosu notranje interakcije in vsestranske prepletenosti – naloga kulture in njene »višje morale« je zato poskrbeti za polno realizacijo zakonov telesnosti, kultura mora poskrbeti za njihov neinhibiran razvoj in poln razcvet, zagotoviti mora prosto pot telesnosti, pri čemer pa je kultura hkrati sama glavni krivec kršitve njenih zakonov. Zato Schreber ne predlaga zgolj neke vsestranske prepustitve zahtevam naše telesne polovice, telesno je namreč notranje prepleteno z intelektualnim, ki pa mora, če želi zagotoviti polno uresničitev zakonov mesa, delovati v skladu z etičnimi normami, ki so srce naše duhovnosti.

Lenoba je ime za telesno nefunkcionalnost, atrofijo bioloških funkcij, ki ima svoje duhovne korenine v brezvoljnosti: *topost organov je produkt otopelosti volje*. Razlogi prekršitev zoper zakone telesa so torej lahko le kulturni. Prosti čas je produkt kulturnega napredka, ki pa je telo hkrati podvrgel grožnji produkcije anomalij: brezdelje kot dela prosti čas je po eni strani najvišje znamenje kulturnega napredka, znamenje tega, da se je

<sup>34</sup> »Stremljenje k harmonizaciji v organizmu prebivajočih moči ... je pomemben napredek, triumf zdravilstva našega časa.« (Schreber, »Vorwort zur ersten Auflage«, *op. cit.*, str. 10.)

človek odlepil od svojih primitivnih golih bioloških eksistenčnih pogojev, po drugi strani pa nastopa v vlogi krnitelja telesnosti, inhibitorja nature, glavnega potrošnika »kapitala življenjske moči«<sup>35</sup>. »Potrošniška« kultura prostega časa na eni, »kapital« nature na drugi strani. Lenoba nenehno živi od energetskega kapitala telesnosti in je natanko klica kulture v naturi, tujek, ki je izrasel tako rekoč iz najvišje forme kulturnega življenja, a pri tem zanemaril naturo, drugi pol človeka kot dvojnega bitja, *Doppelwesen*. V tej novo nastali situaciji je telo po svojem bistvu na strani dela in delovanja, kultura na strani brezdolja in lenobe, lenoba je produkt kulturnega napredka, ki sicer lahko v svoji najzlahotnejši formi nezavedno, surovo naravo, z njenimi intrinzičnimi, anti-lenobnimi smotri, ozaveštvijo, jo povzdigne na raven etičnega smotra svobode in avtonomije, jo osvobodi in polno realizira. Bistvo »višje telesne in duhovne kulture« kot sredstva psiho-fizične harmonizacije življenja je potemtakem v reglamentaciji tega »srednjega polja grešnosti«, ki ga je proizvedel kulturni napredek. Sreča kot topos 19. stoletja, in Schreber je bil eden prvih modernih ideologov srečnega življenja, torej ni postavljena na stran dela, še manj na stran brezdolja: sreča je proizvod harmoničnega skladja obeh polj, ki ga zagotavlja »kultura življenja« ali, kot poudari Schreber, *pravega* življenja, s čimer postavi življenje v službo morale. Sreče tako ni iskati v goli telesni ali pa duhovni dejavnosti, temveč v usklajenem telesnem in intelektualnem delovanju, ki ga zopet zagotavlja življenje v skladu z normami higienske filozofije, zavezane smotru odprave krnitvenih produktov kulture, inhibirajočega polja križanj kulture in nature, skratka smotru odprave duhovne in telesne lenobnosti.

Za hip se vrnimo k pascalovskemu subjektu. Beda, kot jo razume Pascal, izvira iz subjektive razpetosti med njegovo simbolno in njegovo telesno naravo, iz nedoločljivega zgloba dveh heterogenih registrov. Toda beda subjekta je – kot smo lahko videli – dvojna, podvojena na bedo predavanja razvedrilu – z vsemi implikacijami imaginarne zaslepljenosti, samopozabe in subjektne

<sup>35</sup> Schreber, »Zdravniška sobna gimnastika«, *op. cit.*, str. 86 op. 4.



netransparentnosti – in na bedo v pravem pomenu besede, »ontološko« bedo subjekta, ki vznikne na ozadju prve, ki jo skuša maskirati in prikriti. Toda redukcija subjekta na ničto točko mislečega madeža, oropanega vseh svojih simbolnih predikatov, desubstancionaliziranega, očiščenega sleherne afektivnosti in refleksivne transparence, je na drugi strani oprta na idejo Boga, božje volje kot garanta osmislitve »bede človeka brez Boga«<sup>36</sup>. Pascalova gesta redukcije subjekta na iztrebek univerzuma in gesta razkritja stimulativne narave dolgčasa se tako iztečeta v ultimativno terapijiko – religijo – in po tej plati ostajata zavezani predmoderni religiozni tradiciji *acedia*, v kateri je vera edina možna in učinkovita terapijika, kolikor je *acedia* v prvi vrsti znamenje božje nedosegljivosti in kot taka religiozni fenomen, ki pa kot greh fungira le toliko, kolikor se je subjekt ne trudi premagati s sredstvom religiozne prakse. Ti trije eksistenčni modusi se ujemajo s Kierkegaardovimi stadiji človekove eksistence: pascalovska tematizacija bede človeka, ki se predaja razvedrilu, da bi pozabil na samega sebe, ustreza Kierkegaardovemu estetskemu stadiju eksistence, katerega figura je don Juan. Stadij določa natanko razpetost subjekta med odklonom od Boga in izbiro neposredne, nesamolastne, čutne eksistence, ki jo odlikujeta prikovanost subjekta na svet, v katerem živi, in obup nad potencialno izgubo te estetske pozicije, katere geslo (»Uživajmo življenje!«) ustreza imperativu, ki nam ga nalaga moderna kapitalistična ideologija razvedrila, individualnih samorealizacij, konstantnih samouresničevanj, perpetualnih samodiferenciacij. Sledi etični stadij kot odgovor subjekta na bedo in obup lastne nesamolastnosti in netransparentnosti, ki je natanko izbira samega sebe, absolutna etična izbira lastne ničevosti, heterogenosti v razmerju do neposredne, čutne, kratkočasne realnosti, izbira subjektove neodvisnosti v razmerju do zunanje realnosti, v katero je bil poprej v celoti potopljen. Toda etična pozicija v grehu trči ob inherentno oviro, ob subjektovo drugo bedo, ki jo je izbral in ki (tako kot Pascalov dolgčas) odpira možnost »iskanja zanesljivejše poti, ki bi nas pripeljala

<sup>36</sup> Kot se glasi naslov razdelka iz Pascalovih *Misli*.

k cilju«. – Kako se torej otresti indifferene dolgčasa? Pot razvedrila je slepa ulica, znamenje zablode duha, zato Pascal predlaga natanko tisto partikularno terapijo, ki jo je skozi zgoraj opisano dvojno kodifikacijo iznašel Bog: terapijo molitve, ki pa je nadvse nenavadno strukturirana. Vpeljava smisla v polje manka slehernega smisla, vpeljava vrednot in vrednosti v polje praznine onstran vrednosti, ni ne učinek zunaj-subjektne realnosti (razvedrila) niti stvar intimnega subjektovega samoizkustva.<sup>37</sup> Privilegirano sredstvo izkazovanja vere in ljubezni do Boga je molitev, ki služi kot obrambni ukrep pred padcem v skušnjavo in grešnost, kot privilegirano pomagalo, ki subjekta varuje pred popuščanjem svojemu neobvladljivemu, grešnemu, gonskemu življenju, ki vznikaja na ozadju izvotlitve Smisla. Pascalovski odgovor na brezvoljnost, indifferenco, atrofijo želje, nedosegljivost objekta/Boga je ritualna praksa, ki nedosegljivost objekta kot pogoj atrofirane želje spremeni v pogoj možnosti zelenja. Pascalov odgovor na zagato dolgčasa je – *prisila*. Če je dolgčas, kot rečeno, afekt, ki spremlja izvotlitev Smisla, ki spodkopava iluzijo transcendence, če se v njem srečujemo z molčečo prezenco nemočnega Drugega, z »golimi glasovi brezobličnih zlogov brez pomena« (kot dolgčas nekje opiše Pessoa), pa je religiozni ritual ravno način, kako subjekt ponovno prevzame nase iluzijo Smisla, kako praznina in suspenz stopita v službo verovanja, kako subjektovo zelenje ponovno pade pod paradigmo božje volje, kako kaotično nemo igro gonov zadene reglamentacija. Ritual molitve je za Pascala po svojem bistvu prisilne narave, v njem gre za podvrženje subjekta čistemu označevalnemu avtomatizmu ponavljanja brezpomenskih molitvenih formul, ki kot svoj pogoj ne terjajo vere, pač pa je vera proizvod repetitive nesmiselnih obrednih gest, posledica *uprizarjanja* verovanja, uprizarjanja prisotnosti subjekta

<sup>37</sup> »Stoiki pravijo: 'Pojdite sami vase, tam boste našli svoj mir.' A to ne drži.

Drugi pravijo: 'Pojdite ven; srečo iščite v zabavi.' Tudi to ni res.

... Sreče ni ne zunaj nas ne v nas; v Bogu je – potem pa tudi zunaj nas in v nas.« Gl. Pascal, *Misli*, op. cit., str. 185 (sentenca 465).

želje. Podvreči se ritualnim praksam in uprizarjati verovanje pomeni vesti se, *kot da* verujemo, še preden zares verujemo, verovanje je torej v prvi vrsti stvar supozicije in vnaprejšnje gotovosti, kolikor predpostaviti pomeni zatrditi nujnost nečesa, česar še ni, zatrditi, da nečesa, česar še ni, ne more ne biti: supozicija je strukturni pogoj religiozne vednosti. (To so natanko tiste limanice supozicije, na katere sede pravnik iz Melvillovega *Bartlebyja*, ko poskuša slednjega nebodigatreba spoditi z delovnega mesta.) A ta logika ne pritiče zgolj religioznemu izkustvu, pač pa simbolni univerzum nujnosti *kot tak* strukturirajo in držijo skupaj natanko tovrstne »kot da« ritualne prakse, od povsem sekularnih vljudnostnih gest pa do religioznih ritualov, ki v svojem avtomatizmu konstituirajo tisto, kar Pascal imenuje navada:<sup>38</sup> navada je produkt ponavljanja označevalnih sekvenc, ki vzpostavlja ustaljeno kavzalno formo vedenja in védenja, navada služi kot homeopatsko zdravilo zoper dolgčas, ki je afektivni produkt vrzeli, ki vznikne v polju kavzalne rutine.<sup>39</sup> Pascalov odgovor na zagato

<sup>38</sup> Prim. sentenco 252: »Nikar se namreč ne varajmo o sebi: človek je prav tako 'avtomat' kakor duh; ... navada naredi dokaze res močne in tem najbolj verjamemo; ona žene avtomat, ki potegne za sabo duha, ne da bi se ta tega zavedal.« (Pascal, *Misli*, op. cit., str. 119.)

<sup>39</sup> Zgleden primer tega homeopatskega mehanizma najdemo v *Constitutiones con las declaraciones*, nizu duhovnih vaj izpod peresa Ignacija Lojolskega: »Zavedati se moramo, da se v času utehe zlahka in z le malo truda po celo uro posvečamo kontemplaciji, v času bede pa to storimo le stežka. Da bi se torej upr! puščobi in premagal skušnjavo, mora vajenec pri svoji vaji ostati nekaj več kot celo uro. S tem se bo navadil, ne le upreti sovražniku, pač pa ga celo uničiti.« (Nav. po: Raposa, *Boredom*, op. cit., str. 65.) Ignacij Lojolski je, potem ko jo je leta 1521 hudo izkupil v bitki pri Pamploni, postal ustanovitelj jezuitskega reda: odločitev za to je bojda padla še v bolnišnici, kjer ga je nemara – ubožca, ranjenega v obe nogi in priklenjenega na posteljo, prisiljenega v puščobo, daleč stran od razburljivega vojaškega vrveža – pričel obhajati dolgčas. Tako kot tistega drugega, če že ne najslavnejšega, pa vsaj najbistroumnejšega španskega plemiča iz Manče, ki se je iz dolgočasa in nostalgije odločil spreminjati svet, potem ko je ta zajadral v moderno. Moderni roman si, tako kot jezuitski red, čas svojega nastanka deli z dolgčasom. Podobno usodo si delita tudi Cervantes in Lojolski, oba sta se, ranjena v vojni, odločila, da je zoper to puščobo, ki je zavladata, pač treba nekaj ukreniti: prvi je izbral razvedrilo, drugi bogoslužje.

dolgčasa je torej ritual, molitev, obsesija, medtem ko razvedrilo opredeljuje drugačna, histerična logika, po kateri se subjekt ne zadovolji s fiksno »terapevtsko« pozicijo, ampak jo odklanja. Histerični subjekt razvedrila svojega interesa ne gradi na nedosegljivosti objekta, temveč na njegovi izmuzljivosti, na njegovem kontinuiranem premeščanju z enega na drugi partikularni objekt, ki pa njegovo željo žene le toliko, kolikor se mu njegova enigma vedno znova izmakne.

Pascalova religiozna terapija se s Schreberjevo higiensko filozofijo, ki obe težita k istemu smotru odprave duhovne rigidnosti, stakne natanko v točki prisile. Toda če Pascal predlaga duhovno terapevtsko molitve kot sredstva odprave inertnosti volje, ki doseže – po svojem bistvu – *stranski smoter* v vzpostavitvi verovanja, pa Moritz Schreber predlaga režime dresure telesa, ki kot svoj stranski učinek proizvedejo krepitev »volje in delovanja nasploh«. Lenoba (oziroma dolgčas) je torej v obeh primerih odpravljena s sredstvom prisilne prakse bodisi duha bodisi telesa, katere stranski produkt je dosega reaktivacije želenja, njegove reteritorializacije, ponovnega vpisa bodisi v register verovanja (Boga) bodisi v register svobode in avtonomije (Razuma). Četudi se, vsaj kar zadeva *Zdravniško sobno gimnastiko*, Schreberjev projekt zdi direktno nasprotje prisilnega rituala, kolikor poteka pod praporom idealov razsvetljenstva, pa nas o nasprotnem prepriča že bežen pogled na neko drugo, nič manj slavno Schreberjevo delo z naslovom *Kalipedija ali vzgoja k lepoti s pomočjo naravnega in enakomernega napredovanja normalne telesne rasti, vseživljenjskega zdravja in duhovne omike ter še posebej s pomočjo optimalne porabe posebnih vzgojnih pripomočkov: za starše, vzgojitelje in učitelje* (1858). Posebni pripomočki za vzgojo k lepoti, o katerih govori naslov, na kar najbolj neposreden, frapanten, a hkrati nadvse komičen način pričajo o prisilnem značaju Schreberjevih higienskih režimov. Dejali smo že, da je poslednja stava Schreberjevih gimnastičnih telesnih vaj v odpravi duhovne lenobe, in v skladu s tem tudi njegova mračnjaška protetika ne predstavlja zgolj telesne dresure, ampak univerzalno sredstvo discipliniranja telesa in duha. Med njegovimi pripomočki tako

najdemo naprave z bizarnimi imeni, kot sta, na primer, *Geradehalter* in *Kopfhalter*, napravi za (na)ravno telesno držo in zagotavljanje pravilne rasti; tu so še slavni trakovi, ki s priklenitvijo telesa na posteljo služijo ohranjanju pravilnega položaja med spanjem. Pravilna telesna *Bildung* je lahko dosežena le skozi prisilo, discipliniranje telesa, ki hkrati pomeni dresuro, *Bildung* duha: *Schreberjeva protetika je v službi razsvetljenske etike*. Lenoba torej v obeh primerih, tako pri Pascalu kot pri Schreberju, terja poseg heteronomnih ritualnih režimov (Pascalova molitev in Schreberjeva *Bildung* kot procesa prisilne repetitive nesmiselnih obrednih gest), ki nas vnažaj avtonomizirajo, četudi so sprva vpeljani kot nosilci prisile, tj. čeprav njihov finalni Smisel vznikne na ozadju inicialnega nesmisla. Zgoraj navedene Schreberjeve visokoleteče besede, ki predstavljajo motto njegove higienske filozofije in ki bi jih lahko brez večjih zadržkov pripisali tudi Pascalu, je torej treba dopolniti z njihovo obsceno platjo, ki je hkrati obscena plat samega razsvetljenskega projekta: »Sladka začimba pravega življenja je zgolj plačilo prisilne dejavnosti.«

Toda kaj natanko je to polje, ki terja posege označevalnih režimov in je hkrati njihov nenadejani produkt?

Dolgčas indicira izgubo substancialne opore v Drugem kot garantu vednosti in generatorju interesa, je proizvod dezintegracije Drugega, katerega koherenca Smisla se sprevrže v brezpomenske obredne geste, v gole glasove brez pomena. Če je smisel tisto, kar uhaja vsakršni pomenski fiksaciji, če mu je lasten brezpomenski presežek, ki kot tak ravno konstituira polje pomena, če smisel torej uhaja pomenu, ki ga ne uspe dohiteti, tako kot Ahil zaman poskuša ujeti želvo, pa lahko rečemo, da je dolgčas formula pomena, ki je dohitel smisel. Od tod lahko podamo dve elementarni korelativni karakteristiki dolgčasa: v dolgčasu – prvič – nič ne uhaja pomenu, reči so očiščene, izpraznjene svoje presežne vrednosti, in – drugič –, ker v dolgčasu nič ne uhaja pomenu, je vse brez pomena. K temu se vrnemo.

Polje, ki ga dolgčas (skupaj z *acedia* in lenobo) zaseda in mu je lastno, je polje tenzije med duševnim in telesnim, psihičnim in fizičnim, duhom in telesom, brezdoljem in delom, raznorazne terapije pa so natanko regulatorji tega polja, reduktorji nape-

tosti heterogenih registrov, ki z garancijo smisla, pa najsi gre za smisel, ki ga ponuja Drugi religije, nadjazovski Drugi razvedrila ali Drugi znanstvene vednosti, zagotavljajo harmonično skladje nasprotipostavljenih ireduktibilnih entitet. Funkcija regulatorja je potemtakem v pomiritvi notranjih neskladij, ekonomizaciji deteritorializiranega polja ekscesivnosti, ki je natanko *teritorij gona*. Lenoba je, rečeno s Schreberjem, proizvod posega kulture v polje, ki ga obvladujejo zakoni narave, toda naravne sile, h katerih polni realizaciji teži Schreberjeva terapija, niso gonske, stava higienske filozofije ni v popustitvi kulture brezdolja telesnim strastem, ampak – nasprotno – v ekonomizaciji gona z vpeljavo označevalne regulacije, zakonov, predpisov, terapij in obredov. Gon, ki naseljuje slepo polje križanj registrov, ni instanca nature, pač pa učinek označevalne strukture na potek in razvoj anonimnih organskih sil, ki so z vpeljavo človeka v govorico za vselej spremenjene – rečeno s Freudom: gon je psihični zastopnik organskih sil<sup>40</sup> in kot tak bistveno denaturiran. Gon ni neka psihičnemu življenju povsem tuja, samostojna življenjska sila, ki bi obstajala zunaj okvirov reprezentacije. Lenoba, na primer, je za Schreberja dejavnik kriticke življenjskih smotrov, inhibitor razcveta z rojstvom danih povsem bioloških funkcij. Problem lenobe je nena zadnje prav problem gona, zdravniška gimnastika pa poskus regulacije gonskih sil, ki so produkt psihične apropiacije somatskega, kriticke biološke funkcije, ki so – zaradi svoje brezsmotnosti (edini smoter gona je v njegovi zadovoljitvi) – v nasprotju z intrinzičnimi smotri življenja kot takega.

Režimi regulacije gona so režimi produkcije želje. Terapija ni zgolj želji zunanje sredstvo njene vitalizacije, pač pa je želja hkrati sama ultimativna terapija, ki subjekta varuje »pred prekoračitvijo meje v užitku«, kot se glasi ena najslavnejših Lacanovih opredelitev razmerja želje do užitka.<sup>41</sup> Atrofija želje impli-

<sup>40</sup> Gl. npr. Sigmund Freud, »Psihoanalitične opombe k avtobiografskemu opisu primera paranoje (dementia paranoides)«, v: *Pet analiz, op. cit.*, str. 365.

<sup>41</sup> Jacques Lacan, »Subverzija subjekta in dialektika želje v freudovskem nezavednem«, v: *Spisi, Analecta*, Ljubljana 1994, str. 301.

cira hipertrofijo gona. Intenzivna indiferenca želje odpira polje nemožnega kot hkrati zunanjega in nedosegljivega, odpira natančno polje *das Ding*, nemožnega situacije, ki ni zunanje označevalnemu Drugemu kot totalnosti pomena, pač pa sovпада z Drugim kot nereprezentabilnim, z Drugim kot brezpomenskim poljem Reči. Objekt želje se iz nosilca smisla sprevrže v anomalijo Reči kot ekstimne, notranje in nedosegljive (po poti reprezentacije).

### O času, ki ne teče nazaj

Dispozitiv dolgčasa lahko v lacanovskih terminih povzamemo takole. Simbolni Drugi, ki je zagotavljal konsistentnost moje simbolne identitete, označevalec gospodar kot generator presežka, na katerega se je priklenila moja želja, je v dolgčasu ob svoj presežek, kakor da noben označevalec ne bi uspel proizvesti presežka smisla, ki bi animiral mojo željo, kakor da noben označevalec ne bi bil na višini naloge, ki mu jo nalaga želja. Oziroma, če stvar zaostriamo: kakor da bi se Drugi označevalne verige, Drugi vednosti, v dolgčasu nenadoma povzpел do nemožne naloge, ki mu jo nalaga želja – učinek razočaranja in nezadostnosti je prava narava označevalca, in tisto, kar strukturira njegovo razmerje z željo, ni pot, ki jo označevalec želji začrta, pač pa pot, ki jo obljublja, objekt, na katerega nenehno napotuje in s tem vzdržuje njeno perpetuiranje. V dolgčasu je subjekt potemtakem soočen z učinkom razočaranja v čisti obliki, z Drugim, ki ne obljublja ničesar, s potjo, ki je brezpotje. A presežek pri tem ne enostavno umanjka. Tisto, kar umanjka, je prej neka oprijemljiva instanca označevalca, Drugi, ki bi uspel vzeti nase funkcijo reprezentacije objekta: *dolgčas je*, kot smo dejali, *signal manka opore želji v označevalni artikulaciji*, toda z umanjkanjem opore v reprezentaciji je presežek tako rekoč evakuiran iz teksta realnosti, pri čemer pa evakuacija presežka s seboj hkrati prinaša evakuacijo pomena, ki je svojo insistenco gradil na elementu brezvsebinkosti diskurza. Beseda, ki preneha biti nosilka objekta, hkrati preneha biti nosilka pomena, želja, katere pot je označevalec, zaide v slepo ulico, njena pot, *aim*, je označevalec kot obljuba zadovoljitve, njen cilj, *goal*,

je samoukinitev, inkorporacija presežka. Želja tako izpričuje fatalen, suicidalen značaj, je nenehno na tem, da se odpravi s pozitivacijo v polju pomena, ultimativnem Označevalcu, ki bo realiziral njene nepotešljive aspiracije, ki bo dokončno pokončal oni ništrc realnega, ki se ga tako želja kot označevalec nikoli ne uspeta otresti. Če je želja emblem spodletele samoukinitve, potem je dolgčas – rečeno v približku – *fenomen uspelega suicida želje*. Kot je *acedia* prinašalka smrti.

Interes, kot odlikovani antipod dolgčasu, pa je natanko učinek označevalca: je bistveni učinek označevalne geste zarez, posega čiste razlike v sterilno polje indiference kot manka vsake razlike, s katerim označevalec kot diferencialna entiteta vnaša red in regularnost v polje, ki je brez slehernega reda in regularnosti. Poglavitni manifestaciji označevalca sta torej, če ju formuliramo po zgledu manifestacij *acedia*, ne *instabilitas loci vel propositi* in *importunitas mentis*,<sup>42</sup> pač pa – nasprotno – *stabilitas loci vel propositi*, stanovitnost kraja in namena, ter *opportunitas mentis*, zmožnost fiksirati red in ritem lastnih misli. Označevalec, ki me interpelira, ki kot zastopnik fiksira mojo bit, mi s tem kot nosilec smisla podeli ustrezno mesto v strukturi. Označevalec kot tista instanca, ki strukturira polje indiference, se pravi tisto polje, »ki mu po domače pravimo kaos«, po svojem bistvu generira interes – je razlika, je tista elementarna struktura, *that makes the difference*, ki »naredi razliko«, ki v polje čiste neodločljivosti vnese zarezo, in natanko ta zareza označevalca odpira polje objekta *a*, tistega »biti vmes«, *inter-esse* (kot se glasi latinska etimologija besede interes), ki izzove interes moje želje. Če je ključna

<sup>42</sup> Tradicija govori o *filiae acediae*, šestih hčerah *acedia*, h katerim prišteva *evagatio mentis* (duhovna odsotnost, raztresenost), ki se kaže v štirih manifestacijah. Najpoglavitejši sta: *instabilitas loci vel propositi*, nestanovitnost kraja in namena, in *importunitas mentis*, nedostojnost duha ali »... čemerna nezmožnost fiksirati red in ritem lastnih misli«, kot se glasi opredelitev iz Agambenovih *Stanc* (op. cit., str. 5.). *Curiositas* (kot obsesivno iskanje novih možnosti in interesov) in *verbositas* (blebetavost) tvorita drugo – recimo temu – animozno, strastno plat *acedia*. Za navezavo štirih manifestacij *acedia* na Heideggrovo analizo »se-jevstva« gl. *ibid.*, str. 5.



značilnost označevalcev, kot pravi Saussure, zgolj v tem, da si niso enaki, potem je njihov učinek natanko v tem, da generirajo interes, da »delajo razlike«, privlačijo interes želje in tako fiksirajo subjektovo identiteto. Interes vznikne iz zareze v biti, katere nosilec je označevalec kot instanca čiste razlike. Subjekt se umešča natanko v ta razcep, ki ga vzpostavlja Drugi, njegova celotna bežna eksistenca obstoji le v tej vmesnosti, v intervalih, ki tvorijo označevalno verigo, na kateri se subjekt želje vedno znova trudi ujeti ravnotežje. *Atrofirana želja, ki opredeljuje izkustvo dolgčasa, je bistveno neka želja brez interesa.* Kot je *acedia* paradoks greha brez namere.

Vrnimo se za hip k razmerju med trojico afektov, ki ponuja svojevrsten ključ za razločitev afekta dolgčasa.

Žalovanje in melanholijo lahko v odnosu do dolgčasa, kot rečeno, opredelimo skozi dvojico odtegnitve objekta in insistence želje. Toda tisto, kar je subjektu odtegnjeno, ni enostavno zvedljivo na partikularnost objekta čutne gotovosti; objekt, ki generira afekcijo (žalovanje, melanholijo), je očiščen sleherne fenomenalne transparence in prisoten zgolj v formi lastne odsotnosti, dislociranosti, izgube. V žalovanju se potemtakem srečujemo z objektom v čisti obliki, objektom kot presežkom nad pozitivnimi karakteristikami izgubljenega ljubezenskega objekta, pri čemer pa ta skrivnostni presežni objekt obstaja zgolj kot enigma čutnega objekta, četudi z njim ne more sovpasti. Žalovanje s svojim ohranjanjem fiksiranosti želje na izgubljeni (čutni) objekt izpričuje natanko svojo fiksiranost na enigmo tega izgubljenega objekta, ki je pravi objekt razlog želje subjekta, ki se mu ta ne more, a se mu je prisiljen odreči. Odtegnitev objekta, ki je posledica njegove izgube, za seboj torej pušča svoje enigmatične afektivne sledi, ki subjekta še naprej vežejo na objekt, ki si ga ne pusti odtegniti. Podobno velja za melanholijo, a s to razliko, da je bila enigma objekta, njegov afektivni presežek, z ljubezenskega objekta, ki je pri meni izzval razočaranje, premeščen na mene samega kot objekt, s čimer sem postal objekt samokritike in sovražnih vzgibov, ki sicer merijo na drugega. V žalovanju smo tako priče izgubi objekta v njegovi empirični fenomenalnosti in insistenci njegove

enigme, izničenju objekta čutne gotovosti, ki za seboj pušča objekt *a*, ki ni stvar percepcije in ki je pravi generator žalovanja: ostaja enigma, a prikrajšana za objekt, oziroma, ko gre za melanholijo: ostaja enigma, a prikrajšana za Jaz, Jaz kot oprijemljiva substanca percepcije je izničen na račun objekta.<sup>43</sup>

V prvem razdelku podano formulo trojice afektov lahko sedaj zaostriamo: v žalovanju (in melanholiji) gre za insistenco enigme in odtegnitev objekta, za *insistenco enigme brez objekta*, v dolgčasu pa smo – obratno – priče insistenci objekta in odtegnitvi njegove enigme, *insistenci objekta brez enigme*.

Toda videti je, da je ta opredelitev v nekem oziru vseeno prekratka, saj se v realnosti našega vsakdana kar naprej srečujemo z objekti, ki za nas nimajo nobene posebne ali presežne vrednosti, v njih se ne skriva nobena enigma, noben skrivni zaklad, ki bi nas pritegnil, animiral našo željo, ujel naš interes. Pa vendar nas ti partikularni objekti brez enigme ne navdajajo z dolgčasom, pač pa se zanje kratkomalo ne zmenimo, še več, ti objekti nikoli ne ujamejo našega pogleda, temveč tvorijo nedolžno ozadje, na katerem se odvija drama interesa, anticipacije, pričakovanja, želje. Dolgčas dejansko predpostavlja določen stik, interakcijo, razmerje do teh partikularnih objektov, izkustvo dolgčasa terja našo izpostavljenost tem objektom, ki sicer ne bi bili deležni naše (ne)pozornosti. Na eni strani smo priče nečemu, kar bi lahko poimenovali predikativni dolgčas: dolgočasi nas lahko predavanje, film, sosed, kolega, James Joyce, ta ali oni partikularni, zapopadljivi objekt, prikrajšan za svoj enigmatični presežek. Toda obstaja dolgčas, pravi črni dolgčas, ki je po svojem bistvu brez partikularnega objekta, dolgčas, ki ne ve, zakaj se dolgočasi, ker ne ve, kaj ga generira, dolgčas, ki ga – za razliko od njegove trivialne

---

<sup>43</sup> Paradoks Jaza je nenazadnje prav v tem, da spekularnost njegove podobe podpira in ohranja njegove enigmatičnost, fascinantno privlačnost in narcizem, a ko Jaz izgubi svoja tla v spekularnem, ko preneha fungirati kot objekt čutne gotovosti, njegova enigma, ki je srce Jaza, za subjekta postane dobesedno spektralna, pošastna, postane grozeča prikazen, v kateri se subjekt ne uspe prepoznati. Vanj je vpeljana zarezka objekta onstran perceptivnih kvalitiet Jaza.

predikativne različice – ne generira manko enigme tega ali onega objekta, pač pa manko enigmatičnosti simbolnega Drugega *kot takega*, zreduciranega na objekt brez enigme, na označevalec brez objekta, nesmisel brez pomena. Objekt dolgčasa ni nobeno kajstvo, nobena reprezentirana entiteta, ampak zopet tista nemožna razsežnost, ki smo jo opisali ob tematizaciji opozicij delo/brezdelje, delovni čas/prosti čas, govor/molk, Bog Besede/gonski Bog in ki preči neproblematično sopostavitev teh opozicijskih parov.

V prvem poglavju citirana fenomenologija *acedia* odlično zgošča dispozitiv, ki smo mu tu na sledi. Subjekt dolgčasa je najprej okronan s pričakovanjem dogodka, ki bi pognal reči v gibanje, jih animiral in atrofirano svetlobo sonca ponovno spravil v tek. Toda samega pričakovanja se vseskozi drži zavest o njegovi ničnosti, o brezplodnosti pričakovanja, drži se ga inherentna anticipacija njegove nemožnosti. Subjekt torej gleda, čaka, pričakuje, a pri tem – kot pripominja Agamben – gleda zgolj zato, da gleda, čaka, da čaka, pričakuje, da pričakuje, njegovo gledanje kot da ne želi videti, njegovo čakanje ne želi dočakati, in če že dočaka, če vidi (»podobo nekoga, ki ga prihaja obiskat«), potem vidi zgolj to, da vidi, vidno polje njegove atrofirane želje je docela spekulirizirano, iz njega je umaknjen pogled kot nosilec objekta *a* kot presežka spekularnega, kot tistega »več«, ki je vkoreninjen v materialnosti, ki se kaže mojim očem, ne da bi ji pripadal, tistega ekscesa torej, ki ga generira označevalec, ne da bi ga uspel udomačiti in vpotegniti vase. Pričakovanje subjekta dolgčasa se po tej plati kaže kot vnaprej odločena igra, čisti avtomatizem, boj, katerega izid je, kot vselej enak, povsem indiferenten, vselej pa je bržkone enak natanko zato, ker do njega nikoli ne pride.

Subjekt dolgčasa je potemtakem razpet med dvema poloma, med registrom sterilnega Drugega, ki predstavlja polje (izčrpanih) možnosti, ter hrbtnim registrom realnega kot nemožnega, ki se v dolgčasu, dokler ta traja, v svoji trdovratni insistenci in rigidnosti nikoli ne preneha ne zapisovati. Dolgčas je po svojem bistvu nedogodkoven, pri čemer je dogodek tisto, kar ravno prekinja, ne le z ustaljenim simbolnim redom, pač pa tudi z rigidno insistenco nemožnega; dogodek je skratka tisti premik v modalnosti,

tista točka implozije temporalnosti, v kateri nemožno (kar se ne preneha ne zapisovati) vznikne kot nekaj kontingentnega (se preneha ne zapisovati): dogodek je nemožno, ki se zgodi, s čimer vpeljuje neki novi čas, prekinja s temporalnostjo Drugega, ga za trenutek premakne, vrže z njegove ustaljene poti ter postavi koordinate neke nove pododgovorne temporalnosti, sistem novih možnosti, ki je nadomestil ali dopolnil tiste prejšnje. Od tod trdovratnost dolgčasa, ki ga ni moč odpraviti z nobeno »realizacijo novih možnosti« ali z golo konstrukcijo novih interesov, kakor da je edino učinkovito sredstvo zoper dolgčas kontingenca dogodka, ki je docela nepredvidljiv in ravno nezvedljiv na paleto možnosti, ki jih subjektu ponuja situacija, v kateri se nahaja. To kraljestvo možnega kot tistega, kar se v dani situaciji lahko zgodi in kar je nanjo tako rekoč v celoti zvedljivo, ni kraljestvo dolgočasja, pač pa kvečjemu – nasprotno – kraljestvo kratkočasje, razvedrila, spektakla, vztrajnega in brezkompromisnega zasledovanja novih možnosti, novih ugodij, ki jih zase terja želja. V dolgčasu je na delu ovinek od ustaljenega toka stvari, ovinek stran od kraljestva možnosti, ki (skupaj s kratkočasnim zabavljaštvom) ponikne vpričo subjektove gravitacije k točki absolutne ničle, praznine, suspenza, nemožnega situacije, ki s svojo realno prezenco in bližino izniči možnosti, ki jih subjektu ponuja simbolno kraljestvo potencialnosti: kraljestvo Drugega, kakor da se zamaje vpričo kraljestva objekta, vpričo nemožnega kot notranjega in hkrati nedosegljivega, nezmožnega kontingentnosti dogodka. Gornjim (opozicijskim) dvojicam je torej treba pridodati še eno, namreč dvojico dolgčasa in dogodka, ki pa ne tvorita opozicijskega para: *čas dolgčasa svojo dolgost dolguje dogodku* – kolikor do njega nikoli ne pride. Bistvo samega dogodka je v njegovi nezvedljivosti na polje vednosti, njegovem nesovpadu s samim seboj, njegovi dislociranosti v razmerju do samega sebe. Dogodek potemtakem ni enostavno kraj onstran simbolnega, pač pa je v bistveni zvezi z označevalno gesto njegove registracije, poskusa subjekta želje, da ga s sredstvom označevalca in fantazme vpotegne v polje realnosti. Inherentna vez dogodka z njegovo označevalno artikulacijo zgošča razliko v modusih realnega kot nemož-

nega ter dogodka kot kontingentnega, se pravi nemožnega kot registriranega v simbolnem, a nezvedljivega na lastno registracijo, kar napotuje na temeljno vez dogodka s tistim, kar psihoanaliza tematizira s pojmom retroaktivne temporalnosti kot učinka operacije prešitja, imenovanja nemožnega, ki vznikne iz situacije, a je nanjo nezvedljivo. Dogodek je dogodek le, če vznikne skozi oporo v označevalni artikulaciji.

Histerično preizpraševanje želje Drugega kot nosilca enigme ni karakteristika dolgčasa, pač pa eno izmed sredstev njegove regulacije, v katerem smo prepoznali fenomen razvedrila, ki smo mu ob bok postavili dve pglavilni prisilni protetični terapevtiki – religijo in higiensko filozofijo, pri čemer slednja kajpada ni omejena na gimnastične režime, ki jih je predlagal Schreber, temveč predstavlja širšo terapijo obsesivne preokupacije z zdravim, polno realiziranim življenjem. O zgornjem zgovorno priča primer, ki ga navaja Agamben. Leni ob »škripanju vrat skoči na noge. Sliši glas, steče do okna, da bi pogledal ven, a vendarle ne sestopi na ulico, ampak se obrne, da bi se usedel na mesto, kjer je bil poprej, otrpel in kakor da oplášen.« Škripanje vrat, glas, ki za trenutek pograbi subjektovo željo, za hip ujame njegov interes, ki pa se ne povzpe do označevalca, ne dospe do fiksacije v pomenu: kaj se je pripetilo v Drugem, kaj je ta enigma, ta škripajoča enigma Drugega, kaj hoče to škripanje, kaj pomeni ta glas, ki me je za hip vrgel pokonci, da bi bil v naslednjem trenutku ponovno utišán? Ta zgolj navidezni in nični vznik interesa, ki bi ob svoji polni realizaciji pomenil slovo od meništva, ni znamenje tega, da je greh na tem, da bo zdaj zdaj odpravljen, ampak spazmično gibanje, nemir in razstresenost ravno tvorijo eno njegovih specifičnih potez (*instabilitas loci vel propositi*). Leni, o katerem je govor, je človek religije, puščavnik, ki je izgubil oporo v Bogu, in v diskurzu, ki mu pripada, bi le ponovna vzpostavitev ali dosega te opore predstavljala pravi povratak interesa. Dolgčas, ki mu podležejo *homines religiosi*, zadeva dolgočasnost religioznih ritualov, ki so prikrajšani za svojo simbolno učinkovitost, zreducirani na nesmiselne obredne geste brez pomena. V tem oziru je zgornji navedek lahko zavajajoč in ga ni mogoče brati

zunaj konteksta religioznega izkustva, ki mu greh brezvoljnosti po svojem bistvu pripada. V puščavniškem diskurzu bi ravno utišanje interesa za glas, ki prihaja z ulice, in ne brezkompromisno sledenje njegovi enigmi, pomenilo ponovno vzpostavitev volje, šele nezainteresiranost za svet »tam zunaj« bi oznanjala pravi triumf subjektive volje, prehod od *acedia* k *apatheia*, resnični povratek k Bogu, dovršeni eksorcizem.

Izkustvo dolgčasa, kot rečeno, po eni strani opredeljuje strukturna nemožnost registracije dogodka, ki bi z njim prekinil. V tem oziru kaže na sterilizacijo Drugega, ki je zreduciran na polje izčrpanih možnosti, ki ne nudijo opore naši želji. Toda ali ni mogoče reči, da problem dolgčasa ni toliko v tem, da v njem umanjka vsak element presenečenja kot notranjega strukturi dogodka, da torej v dolgčasu ne gre zgolj za nemožnost vznika kontingence, ampak tudi – in nemara predvsem – za nemožnost vznika nujnosti? Ne le, da se v dolgčasu ne zgodi nič nepričakovanega, v dolgčasu se ne zgodi niti nič pričakovanega: dolgčas torej ni enostavno kriza kontingence, prej nasprotno, saj fungira kot negativni stimulus delovanja in po tej plati v svoji nedogodkovnosti ravno izraža neko paradokсно stremljenje h kontingenci dogodka. Če torej že govorimo o krizi, potem je ta kriza kriza retroakcije, in prav zato kriza smisla. *Je čas dolgčasa čas, ki ne teče nazaj?*

Subjekt dolgčasa je na strani nemožnosti in ne kontingence. Vezi dolgčasa in dogodka, kot rečeno, ni mogoče formulirati na način opozicije: dolgčas ni razlika ali drugo dogodka, ni njegovo nasprotje, temveč njegov nedogodkovni teren. Dogodek vznikne na ozadju nemožnega situacije, dolgčas pa je stimulus dogodka natanko po tem, da odpre razsežnost nemožnega, na ozadju katerega je edinole mogoče govoriti o vpisu kontingence. Dolgčas torej ni anti-dogodek ali negacija dogodka, pač pa natanko nedogodek, nemožnost kot pogoj dogodka samega. Nadalje: zdolgočaseni je – kot Melvillov Bartleby? – bolj človek možnosti kakor nujnosti. Afekt dolgčasa spremlja natanko ne realizacijo tistega, kar se ne more ne realizirati – *v dolgčasu se ne zgodi, kar se ne more ne zgoditi*. Vez z Bartlebyjem se ponuja sama od sebe, a v

nekem smislu je tu vseeno treba povleči zasilno razlikovanje, ki se ga na tem mestu ne bomo trudili podrobneje pojasniti. Bartleby po eni strani deluje kot paradigmatična figura dolgočasneža, ki raje ne bi ničesar spreminjal, ki nasploh »raje ne bi«, ki je le inverzije tortice, pa še te zanj očitno sčasoma postanejo preveč raznolika prehrana, Bartleby namreč med ponujenim raje ne bi izbiral, četudi – kot pravi – ni izbirčne sorte; Bartleby je človek, ki z vsako stranjo Melvillove zgodbe drsi globlje v nedejavnost, dokler se končno povsem ne zlije z mrtvo opečno steno svojega pogleda. A po drugi strani se v svoji pomirjenosti vseeno zdi direktno nasprotje zdolgočasnega junaka, in če lahko v njem vidimo emblem dolgčasa, emblematsko figuro izpostavljenosti subjekta nemožnemu situaciji onkraj vseh aspiracij želje, pa njegov razvpiti stavek – »Raje bi, da ne.« – kljub temu izdaja neko, v njeni krhkosti neomajno etično pozicijo: *Bartleby dolgčas prižene do njegovega pojma in ga povzdigne v etično maksimo*, s svojim odklanjanjem nujnosti, ki mu je naložena, odpira polje nemožnosti kot roba domene te iste samoumevne nujnosti.

Njegov posel je prepisovanje, minuto za minuto, uro za uro, dan za dnem prepisuje, »tiho, blede, mehanično« niza črke, zloge, besede, stavke, odstavke, cele listine, a vsako izmed njih, vsak odstavek in stavek zapisuje črko za črko in po črki, ne oziraje se na pomen tistega, kar zapisuje. Vse besede in stavki in cele listine zanj niso nič drugega kot ena sama črka brez pomena. In z njegovim notoričnim »raje bi, da ne« se dejansko prvič srečamo prav na mestu, kjer je črka na tem, da preneha biti zgolj črka, kjer se uveriži v verigo črk, ki s tem zadobijo svojo singularnost, doleti jih diferenciacija, besede, stavki, listine črk zadobijo svoj pomen. Toda pomen ni v domeni prepisovalca. Pregledati ni prepisati, in Bartleby, ki sodeč po pripovedovalcu ni nikoli bral, pač ni človek pomena, kar da vedeti, ko prvokrat izusti geslo svojega upora.<sup>44</sup> Bartleby seveda kaj hitro preneha tudi s prepisovanjem, a skozi zgodbo ohranja ta – recimo temu – specifičen duh prepisovalca,

<sup>44</sup> Gl. Herman Melville, »Bartleby, pisar«, v: *Raje bi, da ne*, Analecta, Ljubljana 2004, str. 18.

ki se postavlja po robu nujnostnim učinkom smisla, ki mu jih nalagajo pravila, kodeksi, socialni rituali itd. Veriženje črk ni veriženje pomena. Vsaka v seriji črk, ki jih drugo za drugo vsako posebej prepisuje, ne napotuje na prejšnjo, je ne dopolnjuje, ji ne pripisuje nobenega pomena, ne prispeva k pomenskemu horizontu zapisa. Pomen je domena označevalca, ne domena črke: linearno veriženje označevalcev, nanizanih v metonimično verigo stavka, odstavka, cele listine, z vsakim novim označevalcem, ki ga pripnemo v verigo, vrže nov pomen na celoto prej rečenega, verigo vnačaj fiksira in ji pripiše značaj nujnosti. Bartleby je duh črke onkraj pomena in onkraj nujnosti, obrat, ki ga zgošča njegov neomajno ponavljani stavek, pa bi lahko formulirali takole: »Raje bi, da se tisto, kar se ne more ne zgoditi, ne zgodi.« Bartleby s svojim refrenom naredi, da se tisto nujno ne zgodi. Ta etična pozicija v dolgčasu pokaže svoje zobe in se nad subjekta spusti kot prekletstvo. Bartleby odklanja nujnost, zdolgočaseni boleha za njenim izostankom. Bartleby se, očitnemu navkljub, ne dolgočasi, Bartleby ne trpi, Bartleby deluje.

Sklenimo. Modalno matrico dolgčasa torej tvori prehod od nujnega k nemožnemu, njen elementaren opis pa se skladno s tem glasi: *tisto nujno se ne zgodi*. Neposredni nasledek te situacije zdrsa nujnosti v nemožnost je fluktuiranje možnosti: ker se tisto nujno, tisto, kar se ne more ne zgoditi, ne zgodi, se lahko zgodi karkoli, subjekt dolgčasa je tako rekoč potopljen v možnosti, ki mu jih ponuja situacija, subjekt boleha za možnostmi, ki pa ravno ostajajo možnosti, možnosti brez dejanskosti, njegovo prekletstvo začuda zadeva prav odsotnost vsake nujnosti in ne manka presenečenja ali kontingence. V tem oziru je afekt dolgčasa – prvič – konservativen (tako kot goni), občutek neugodja, ki spremlja subjektovo izpostavljenost vrzeli, ki vznikne v polju nujnosti in ki prelamlja z načelom kavzalnosti, s fenomenalno (označevalno) verigo vzrokov in učinkov, ki konstituira temporalnost simbolnega univerzuma, in – drugič – brezčasen (tako kot nezavedno), dolgčas je na strani zevi, ki se je polastila časovnosti, iz notranjosti izvotlila čas, odprla razsežnost brezčasnosti kot ekstimnega roba časovnosti. Kavzalna veriga dogod-



kov (označevalcev) se vselej veriži v dveh nasprotujočih si smereh, njen časovni vektor je podvojen na vektor linearnega toka časovne zaporednosti dogodkov, na čas, ki teče v prihodnost, in na paradoksen čas, ki sodi v red retroaktivne temporalnosti, ki teče v nasprotni smeri in skozi operacijo prešitja vnazaj vzpostavlja in sproti preoblikuje polje pomena. Ta vnezajšnja časovna ekstaza pa je natanko motor produkcije nujnosti, konverzije možnega v nujno, ki poteka na ozadju dejanskega kot tistega, kar je poprej, preden se je zgodilo, eksistiralo kot možnost, ki je sedaj realizirana in nujna, kakor je nujna tudi sama kavzalna vez med dogodkoma (označevalcema), ki sta si sledila. Dolgčas kljubuje nujnosti, ker kljubuje smislu. Prva je proizvod drugega. Dezintegracija smisla implicira razpust nujnosti, njen zdrš v nemožnost, zdrš želje na teritorij gona, redukcijo označevalca na objekt, pomena na glas, padec simbolnega smisla na račun realnega nesmisla, ki tvorita dve plati iste medalje.

... in potem priskrbi le beseda, z da hi se ozivele, jun je treba dodati glasbo in ples. Dokler torej zboru manjka to spretnost, ki tako močno zagovarja čustvenost, se bo v ekonomiji želodca kazal kot nekaj zunanjega, kot tujek in kot posameznik, ki zgolj prekinja potek dogajanja, moti iluzijo, ohladi gledalca. Če naj zboru damo polno priznanje, je torej treba priti z dejanskega odra na možnega, toda to je treba storiti povsod tam, kjer hočemo doseči kaj višjega. Če se ustojimo na tisto, to naj pridobi nekajeno pomanjkanje popravilov, ne sme omejevati pesnika, ne ustvarjalne upodobilnosti moči. Za cilj si postavlja tisto najrednejše, stremi k idealu, prakticirana umetnost pa naj se prilagodi okoliščinam.

Trditve, ki smo ju običajno pričeli, da publika degradira umetnost, ne držijo, umetnik je tisti, ki degradira publiko, in vselej, kadar je umetnost propadla, je padla zaradi umetnikov. Publika ne potrebuje nič drugega kot dovzetnost, in le-to poseduje. Pred zastor stopi z nekim nedoločnim hlepenjem, z neko viciranako zmožnostjo. S seboj prinaša sposobnost za tisto, kar je najvišje, veseli se razumnega in poltencega, in če se prične zadovoljevati z slabim, potem bo v tem zanesljivo prenehala in zahtevala boljšino, čim ji bo to enkrat dana.



## O rabi zboru v tragediji

*Friedrich Schiller*

Poetično delo mora upravičevati samo sebe, in kjer ne spregovori dejanje, tam beseda ne bo dosti pomagala. Zboru bi torej lahko mirne volje prepustili, da postane sam svoj govorec, ko bi le bil prikazan na primeren način. Toda pesniško delo postane celota šele skozi teatralično predstavitev; pesnik priskrbi le besede, a da bi te oživele, jim je treba dodati glasbo in ples. Dokler torej zboru manjka to spremstvo, ki tako močno nagovarja čutnost, se bo v ekonomiji žaloigre kazal kot nekaj zunanjega, kot tujek in kot postanek, ki zgolj prekinja potek dogajanja, moti iluzijo, ohladi gledalca. Če naj zboru damo polno priznanje, je torej treba preiti z dejanskega odra na *možnega*; toda to je treba storiti povsod tam, kjer hočemo doseči kaj višjega. Česar umetnost še nima, to naj pridobi; naključno pomanjkanje pripomočkov ne sme omejevati pesnikove ustvarjalne upodobitvene moči. Za cilj si postavlja tisto najvrednejše, stremi k idealu, prakticirana umetnost pa naj se prilagodi okoliščinam.

Trditve, ki smo jim običajno priče, da publika degradira umetnost, ne držijo; umetnik je tisti, ki degradira publiko, in vselej, kadar je umetnost propadla, je padla zaradi umetnikov. Publika ne potrebuje nič drugega kot dovtetnost, in le-to poseduje. Pred zastor stopa z nekim nedoločnim hlepenjem, z neko vsestransko zmožnostjo. S seboj prinaša sposobnost za tisto, kar je najvišje; veseli se razumnega in poštenega, in če se prične zadovoljevati s slabim, potem bo s tem zanesljivo prenehala in zahtevala odličnost, čim ji bo ta enkrat dana.

Slišimo ugovore, da je pesniku že lahko delati v skladu z idealom, presojevalcu umetnosti je že lahko presojati v skladu z idejami; pogojena, omejena, prakticirana umetnost pa sloni na potrebi. Direktor gledališča hoče uspeti, igralec se hoče kazati, gledalec hoče, da ga zabavajo in spravijo v gibanje. Išče zadovoljstvo in je nezadovoljen, če mu tam, kjer pričakuje igro in razvedrilo, naložimo napor.

Toda z resnejšo obravnavo gledališča gledalčevega zadovoljstva nočemo odpraviti, pač pa ga oplemenititi. Vsa umetnost je posvečena veselju, in ni je višje in resnejše naloge od osrečevanja ljudi. Prava umetnost je samo tista, ki daje najvišji užitek. Najvišji užitek pa je svoboda čudi v živahni igri vseh njenih moči.

Od vseh umetnosti upodobitvene moči sicer vsakdo pričakuje določeno osvoboditev iz spon dejanskega; hoče uživati v možnem in dati prostor svoji fantaziji. Tudi najmanj zahteven človek bo vseeno hotel pozabiti na svoj posel, na svoje vsakdanje življenje, na svoj individuum, hotel bo okusiti nenavadne situacije, si pasti oči na nenavadnih kombinacijah naključja; če je bolj resne narave, bo hotel na odru najti moralni red sveta, ki ga pogreša v dejanskem življenju. Toda sam prav dobro ve, da se gre zgolj prazno igro, da dejansko samo pase oči na sanjah, in ko se iz gledališča vrne v resničen svet, ga ta zopet obda z vso svojo pritiskajočo ozkostjo, on je njegov plen, tako kot poprej; kajti svet je ostal, kakršen je bil, in tudi na njem se ni nič spremenilo. S tem torej ni dobljeno nič, le prijetna utvara trenutka, ki s prebujenjem izgine.

In prav zato, ker gre tu le za začasno iluzijo, je potreben le videz resnice ali ljuba verjetnost, ki se jo tako rado postavlja na mesto resnice.

Toda resnična umetnost ne meri zgolj na bežno igro; resnično ji gre za to, da človeka ne le za hip prepusti sanjam svobode, pač pa ga dejansko in zares *naredi* svobodnega, in sicer s tem, da v njem prebudi, izvaja in mojstrí moč, da čutni svet, ki nas sicer teži le kot surova snov, pritiska na nas kot slepa sila, potisne v objektivno daljavo, ga spremeni v svobodno delo našega duha in z idejami zavlada nad materialnim.

In resnična umetnost, ki hoče nekaj realnega in objektivnega, se prav zato ne more zadovoljiti zgolj z videzom resnice; svojo

idealno zgradbo si postavi na resnici sami, na trdnem in globokem temelju narave.

Toda kako je umetnost lahko hkrati povsem idealna in vseeno v najglobljem smislu realna – kako lahko povsem zapusti dejansko, a se pri tem mora in more do potankosti ujemati z naravo; to je tisto, kar dojamejo le redki, namreč zakaj je pogled na poetska in plastična dela tako privlačen, ko pa je po splošni presoji videti, da se obe težnji med seboj naravnost izključujeta.

Navadno se pripeti, da se poskuša eno doseči z žrtvovanjem drugega in se prav zato oboje zgreši. Komur je narava sicer dala zvesti čut in notrino občutja, a mu odrekla ustvarjalno upodobitveno moč, bo zvesti slikar dejanskosti, ujel bo naključne pojave, a duha narave nikoli. Reproduciral nam bo le snov sveta; a slednje prav zato ne bo naše delo, ne bo svoboden proizvod našega upodabljaljočega duha in zato tudi ne more imeti dobrodejnega učinka umetnosti, ki sestoji iz svobode. Razpoloženje, v katerem nas pušča tak umetnik ali pesnik, je sicer resno, a vseeno nerazveseljivo, in vidimo, kako nas je umetnost sama, ki naj bi nas osvobodila, z mučnostjo prestavila nazaj v navadno omejeno dejanskost. Tisti pa, ki je bil sicer deležen živahne fantazije, toda brez čudi in značaja, se ne bo brigal za nobeno resnico, pač pa se bo le poigral s snovjo sveta, skušal presenečati le s fantastičnimi in bizarnimi kombinacijami, in tako kot je njegovo celotno početje le pena in videz, bo za trenutek sicer zabaval, a v čudi ne bo zgradil in utemeljil ničesar. Njegova igrivost, tako kot resnost drugega, ni poetična. Poljubno nizati fantastične tvorbe drugo na drugo ne pomeni vstopiti v idealno, in s posnemanjem obujati dejansko ne pomeni prikazati narave. Obe zahtevi sta tako malo v medsebojnem protislovju, da sta nasprotno – ena in ista; umetnost je resnična le po tem, da povsem zapusti dejansko in postane povsem idealna. Sama narava je le ideja duha, ki nikoli ne pade v čute. Nahaja se pod odejo pojavov, a ona sama nikoli ne pride do pojavnosti. Zgolj umetnosti ideala je naloženo ali, bolje rečeno, dano, da se polasti tega duha celote in ga poveže v telesno obliko. Tudi ona sama ga sicer ne more predočiti čutom, lahko pa ga s svojo ustvarjajočo močjo predoči upodobitveni moči, s čimer

postane resničnejši od vse dejanskosti in realnejši od vsega izkustva. Od tod samo po sebi sledi, da umetnik ne more uporabiti prav nobenega posameznega elementa iz dejanskosti takšnega, kot ga najde, da mora biti njegovo delo idealno *vseh* njegovih delih, če naj ima kot celota realnost in če naj se ujema z naravo.

Kar velja za poezijo in umetnost v celoti, velja tudi za vse njene vrste, in pravkar povedano smemo zlahka aplicirati na tragedijo. Tudi tukaj se je dolgo in se še zdaj bojuje z običajnim pojmom *naravnega*, ki že kar odpravlja in uničuje vso poezijo in umetnost. Upodablajoči umetnosti se za silo, a vendarle bolj iz konvencionalnih kot pa notranjih razlogov, sicer priznava določeno idealnost; toda od poezije in še posebej od dramatičnega se terja *iluzijo*, ki bi bila – ko bi bila tudi zares možna – vselej le borna prevara čarodeja. Temu pojmovanju nasprotuje vsa vnanjost dramske predstave – vse je zgolj simbol dejanskega. V gledališču je tudi sam dan le umeten, arhitektura le simbolna, sama metrična govorica je idealna; pač pa bi dejanje moralo biti realno in del uničiti celoto. Tako so Francozi, ki so duha starih povsem napačno razumeli, na oder vpeljali enotnost kraja in časa v skladu z najobičajnejšim empiričnim čutom, kakor da poleg golega idealnega prostora obstaja še kak drug prostor in poleg stalnega poteka dogajanja še kak drug čas.

Z vpeljavo metrične govorice pa smo že stopili velik korak bliže poetični tragediji. Nekaj odrskih lirskih poskusov se je posrečilo in poezija je s svojo lastno živo silo tu in tam že dosegla marsikatero zmago nad prevladujočim predsodkom. Toda s posamičnim je doseženo le malo, če zmota v celoti ne pade, in ni dovolj, da se tisto, kar je vendar bistvo vse poezije, dopušča le kot izraz poetske svobode. Vpeljava zbora bi pomenila poslednji, odločilni korak – in tudi če slednji služi le odkriti in pošteni vojni napovedi naturalizmu v umetnosti, potem naj bo živi zid, s katerim se je obdala tragedija, da bi se zaprla pred dejanskim svetom in obvarovala svoja idealna tla, svojo poetsko svobodo.

Kot je znano, je grška tragedija izšla iz zbora. Toda čeprav se je zgodovinsko in tekom časa od njega odvrnila, lahko rečemo, da je poetično in po duhu iz njega nastala ter da bi brez te vztrajne priče in nosilca delovanja iz nje izšlo neko povsem drugo pesni-

štvo. Ukinitev zboru in skrčenje tega organa, ki tako močno deluje na čute, v neznačajno dolgočasno ponavljajočo se figuro klavrnega zaupnika, tragediji torej nista prinesla nobene velike izboljšave, kot so si domišljali Francozi in njihovi papagaji.

Stara tragedija, ki se je sprva ukvarjala samo z bogovi, junaki in kralji, je potrebovala zbor kot svoje nujno spremstvo; našla ga je v naravi in ga uporabila, ker ga je našla. Dejanja in usode junakov in kraljev so že sami po sebi javni in v preprosti pradavnini so bili še bolj. Zbor je bil torej v stari tragediji bolj neki naravni organ, sledil je iz same poetične podobe dejanskega življenja. V novi tragediji pa postane umetni organ;<sup>1</sup> pripomore k *proizvajanju* poezije. Novi pesnik zboru ne najdeva več v naravi, mora ga poetično ustvariti in vpeljati, se pravi, da mora zgodbo, ki jo obravnava, spremeniti na način, da bo ta predstavljena nazaj v otroški čas in v preprosto obliko življenja.

Zbor zatorej novemu tragedu služi še bistveno bolj kot staremu pesniku, namreč ravno zato, ker moderni običajni svet spreminja v starega poetičnega, ker naredi za neuporabno vse, kar se upira poeziji, in ga vodi k najenostavnejšim, najizvirnejšim in najnaivnejšim motivom. Palača kraljev je zdaj zaprta, sodišča so se z mestnih vrat umaknila v notranjosti hiš, pisava je potlačila živo besedo, ljudstvo samo, čutno živa množica, je tam, kjer ne deluje kot surova sila, postalo država, torej abstrakten pojem, bogovi so se vrnil v prsi ljudi. Pesnik mora ponovno odpreti palače, sodbe mora voditi pod milim nebom, ponovno mora postaviti bogove, ponovno mora proizvesti vse neposredno, ki je odpravljeno v umetni ureditvi dejanskega življenja, in odvreči, kot kipar moderno ostenje, vso umetno skrupulo *na* človeku in *okoli* njega, ki ovira pojavitev njegove notranje narave in njegovega izvornega značaja, in iz vsega zunanjega okolja ne sme črpati ničesar razen tistega, kar prikazuje najvišjo vseh oblik, namreč človeško.

A tako kot upodablajoči umetnik okoli svojih figur širi nagubano polnost ostenja, da bi razkošno in graciozno zapolnil

---

<sup>1</sup> [V izvorniku *Kunstorgan*, tudi »umetniški organ«, »umetnostni organ«, »organ umetnosti«.]

prostore svoje slike, da bi njene ločene dele enakomerno povezal v mirujoče gmote, da bi dal prostor barvi, ki nadraži in osveži oko, da bi človeške oblike hkrati duhovito zastrl in jih naredil vidne, tako tragični pesnik preplete in ogrne svoje strogo premišljeno dogajanje in trdne obrise svojih delujočih figur z razkošno tkanino, v kateri se s primernim dostojanstvom in močno spokojnostjo prosto in plemenito, kot v široko nagubanem škrlatu, gibljejo delujoče osebe.

Snov ali tisto elementarno v višji organizaciji ne sme biti več vidno; kemična barva se porazgubi v fini karnaciji živega. Toda tudi snov ima svojo veličastnost in kot taka je lahko privzeta v umetnostno telo.<sup>2</sup> A nato si mora z življenjem in polnostjo ter s harmonijo prislužiti svoje mesto in dati vrednost oblikam, ki jih obdaja, namesto da jih duši s svojo težo.

V delih upodablajoče umetnosti je to zlahka razumljivo vsakomur, a enakemu smo priče tudi v poeziji in v tragičnem, o katerem je tu govora. Vse, kar si razum v splošnem izreka, je tako kot tisto, kar draži le čute, zgolj snov in surov element pesniškega dela, ki bo tam, kjer prevlada, poetičnost neogibno uničil; kajti poetičnost je najti v točki indiference idealnega in čutnega. Človek pa je narejen tako, da hoče iz posebnega vedno preiti v obče, in refleksija mora svoje mesto potemtakem obdržati tudi v tragediji. Če pa naj si to mesto zasluži, potem mora s tem, da se izpostavi, znova pridobiti tisto, kar ji manjka na čutnem življenju; kajti če dva elementa poezije, idealno in čutno, ne delujeta skupaj v notranji povezanosti, potem morata delovati drug poleg drugega ali pa je poezija odpravljena. Če tehtnica ni v popolnem ravnovesju, potem je ravnovesje mogoče vzpostaviti le z nihanjem obeh skled.

In to je naloga zbora v tragediji; sam zbor ni individuum, pač pa obči pojem; a ta pojem se reprezentira s pomočjo čutno silne množice, ki se s svojo zapolnjujočo prisotnostjo vsiljuje čutom. Zbor zapušča ozek krog dogajanja, da bi se razgrnil čez preteklo in prihodnje, čez daljne čase in ljudstva, čez človeško

<sup>2</sup> [V izvirniku *Kunstkörper*.]



nasploh, da bi povlekel rezultate življenja in izrekel nauke modrosti. A to počne s polno močjo fantazije, z drzno lirsko svobodo, ki se kot z božanskimi koraki dviga k najodličnejšim vrhunčim človeških reči – in to počne v spremstvu celotne čutne moči ritma in glasbe, v tonih in gibih.

Zbor torej očisti tragično pesnitev, tako da refleksije izolira od dejanja in ga prav skozi to izolacijo napolni s poetično močjo; tako kot upodabljajoči umetnik s pomočjo bogate draperije spremeni navadno bedno oblačilo v draž in lepoto.

A tako kot se slikar čuti primoranega, da okrepi barvni odtenek živega, da bi ohranil ravnovesje s silnimi snovmi, tako lirska govorica zbora pesniku nalaga, da sorazmerno dvigne celotno govorico pesmi in s tem sploh okrepi čutno moč izraza. Samo zbor daje tragičnemu pesniku pravico do tega dvigovanja tona, ki zapolni uho, ki pritegne duha, ki razširi celotno čud. Ta v svoji podobi orjaška postava ga sili v to, da vsem svojim figuram nadene koturne in svoji sliki na ta način dá tragično veličino. Če odvzamemo zbor, potem moramo govorico tragedije v celoti znižati, ali pa bo tisto, kar je sedaj veliko in silno, videti prisiljeno in prenapeto. Stari zbor, vpeljan v francosko žaloigro, bi slednjo prikazal v vsej njeni bornosti in jo izničil; to isto pa bi Shakespearovi tragediji nedvomno šele dalo njen pravi pomen.

Tako kot zbor vnaša življenje v govorico, tako vnaša mir v dejanje – toda lep in visok mir, kakršen pritiče značaju plemenitega umetniškega dela. Kajti čud gledalca mora svojo svobodo ohraniti tudi v najsilnejši strasti; ne sme biti plen vtisov, pač pa mora biti vselej očitno in jasno ločena od ganjenosti, ki jo doživlja. Kar je po splošni presoji na zboru graje vrednega, namreč da odpravlja iluzijo, da lomi silo afektov, to mu je v najvišje priporočilo; kajti prav ta slepa sila afektov je tista, ki se ji pravi umetnik izogiba, ta iluzija je tista, ki je ne želi vzbuditi. Če bi si udarci, s katerimi tragedija zadene naše srce, zaporedno sledili, potem bi trpljenje premagalo delovanje. Pomešali bi se s snovjo in nad njo ne bi več lebdeli. S tem, ko zbor drži narazen dele in stopa med strasti s svojim pomirjujočim opažanjem, nam vrača našo svobodo, ki bi sicer izginila v viharju afektov. Tudi same tragične

osebe potrebujejo to oporo, ta mir, da bi se zbrale; kajti one niso dejanska bitja, ki so poslušna samo sili trenutka in predstavljajo zgolj posameznika, pač pa idealne osebe in zastopniki svoje vrste, ki izrekajo globoke zadeve človeštva. Prisotnost zbora, ki jih zaslišuje kot razsojajoča priča in s svojim posegom kroti prve izbruhe njihove strasti, motivira preudarnost, s katero delujejo, in dostojanstvo, s katerim govorijo. V določeni meri že stojijo na naravnem odru, ker govorijo in delujejo pred gledalci, in prav zato so toliko bolj primerni, da v umetnostnem gledališču nagovarjajo publiko.

Toliko o mojih razlogih za vpeljavo starega zbora na tragičen oder. Zbori so nam sicer znani tudi iz moderne tragedije; toda zbor grške žaloigre, kot sem ga uporabil na tem mestu, zbor kot ena sama idealna oseba, ki nosi in spremlja celotno dogajanje, se bistveno razlikuje od teh opernih zborov, in če ob grški tragediji slišim govoriti o *zborih* namesto o enem zboru, se mi porodi sum, da se ne ve prav dobro, o čem se govori. Zbor stare tragedije se, kolikor vem, po njenem propadu ni nikoli več pojavil na odru. Zbor sem sicer ločil na dva dela in ga predstavil v sporu s samim seboj; ampak temu je tako samo v primeru, če deluje kot dejanska oseba in kot slepa množica. Kot *zbor* in kot idealna oseba je vselej eno s samim seboj. Spremenil sem prostor in zbor večkrat pustil oditi; toda tudi Ajshil, stvarnik tragedije, in Sofokles, največji mojster te umetnosti, sta se poslužila te svobode.

Neko drugo svobodo, ki si jo dovoljujem, pa bo težje upravičiti. Izmenično sem se posluževal krščanske religije in grške mitologije ter celo spomnil na mavrsko praznoverje. Toda prizorišče dogajanja je Messina, kjer so te tri religije, deloma žive, deloma kot spomeniki, učinkovale še naprej in nagovarjale čute. Menim, da je pravica poezije, da različne religije obravnava kot upodobitveni moči dano kolektivno celoto, v kateri najde svoje mesto vse, kar nosi svoj lasten značaj, izraža svoj lasten način čustvovanja. Pod ovojnico vseh religij leži religija sama, ideja božanskega, in pesniku mora biti dopuščeno, da jo izreče, in sicer v obliki, ki se mu vsakokrat zdi najprimernejša in najbolj točna.

Prevedel Simon Hajdini.

# Realno v igri

*Alenka Zupančič*

Vprašanje realnega v gledališču (in umetnosti nasploh) je bilo tako rekoč vseskozi eno centralnih vprašanj gledališke refleksije, s čimer ne mislimo samo t. i. »zunanjih« refleksij, temveč tudi način, kako je gledališče mislilo – in še misli – samo sebe. Gre za vprašanje, ki se še zlasti zaostri prav v trenutku, ko moderna radikalno postavi pod vprašaj status umetnosti (in gledališča) kot reprezentacije realnosti oziroma realnega. Idejo gledališča, ki spremlja slednjega v 20. stoletju (v številnih njegovih različicah), bi nemara lahko na kratko formulirali takole: gledališče je na ravni svojega pojma zgolj, če proizvede neko svoje realno, ki je realnejše od realnosti. Moderna (oziroma »modernistična«) koncepcija umetnosti ne pomeni indiferece umetnosti do realnega, temveč nasprotno vse prej meri na proizvodnjo realnega. Lahko bi rekli, da eksplicitno udejanji tisto, kar je Lacan zapisal ob razvpiti Platonovi »obsodbi« umetnosti kot posnemanja posnetka. Namreč da jedro Platonovega razburjenja ni v tem, da je umetnost zgolj ubogi posnetek posnetka, videz videza Ideje (ki je edina realna), temveč v tem, da v resnici tekmuje z Idejo samo.<sup>1</sup>

Vprašanje realnega v umetnosti je vsekakor preveč kompleksno in preveč razslojeno na številne različne koncepcije tega, kaj in kje sploh je realno, da bi se ga lahko lotili frontalno, nepo-

---

<sup>1</sup> Cf. Jacques Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, Analecta 1996, str. 105.

sredno. Tu se ga bomo lotili preko nekakega ovinka, ki nas bo, vsaj v prvem koraku, tako v času kot tematsko precej oddaljil od tega, čemur rečemo sodobne razprave o umetnosti. In sicer preko branja nekega precej nenavadnega teksta Friedricha Schillerja iz leta 1803, torej napisanega pred več kot 200 leti, na izhodišču »romantike« in preden je, če naj tako rečemo, umetnost izpeljala svoj lastni prelom z umetnostjo. Ne gre za to, da bi v tem tekstu lahko videli nekakšen ultimativni tekst na temo realnega v gledališču oziroma da bi njegove teze lahko danes brali kot »še vedno izjemno aktualne«, kot se ponavadi glasio tovrstne formulacije. Ne, marsikatera teza prej deluje precej bizarno in vsaj na prvi pogled prav nič ne kaže, da bi bil Schillerjev izhodiščni problem kakorkoli tudi naš problem (problem naše sodobnosti oziroma tega, kako se v njej zastavlja vprašanje realnega). Vendar pa prav ta oddaljenost, »drugost«, in z njo povezan učinek potujitve lahko delujejo kot teoretsko produktivni in odprejo neko svežo perspektivo znotraj same sodobnosti.

Schillerjev spis, iz katerega bomo izhajali, je manj znan in slaven kot večina njegovih drugih del, nosi pa naslov: »O rabi zbora v tragediji« (»Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie«). Napisan je bil kot del širšega projekta, v katerem je Schiller zagovarjal ponovno uvedbo zbora v sodobno gledališče in dramsko poezijo. Spremljal je njegov lastni umetniški poskus reinvencije te stare dramske forme, njegovo (pozno) dramo *Die Braut von Messina* (*Messinska nevesta*) in je bil objavljen skupaj z njo, kot nekakšen uvod ali spremna beseda.

Schillerjevo zavzemanje za (ponovno) uvedbo zbora nikakor ni enostavno romantični *hommage* domnevno idealni formi grškega gledališča. Ena Schillerjevih poglobitvenih poant je prav ta, da v modernem gledališču zbor deluje na bistveno drugačen način kot je deloval v stari Grčiji. V kontekstu slednje je bil zbor »naravni organ« (*natürliches Organ*), ki je rasel neposredno iz poetičnega vidika dejanskega življenja, medtem ko v novi tragediji postane »umetn(ostni) organ« (*Kunstorgan*), ki očitno prekinja dejansko življenje in se ne sklada z njim. Vendar pa prav s pomočjo te prekinitve »pripomore k proizvajanju poezije«, za-

radi česar zbor »novemu tragedu služi še bistveno bolj kot staremu pesniku«. <sup>2</sup>

Tu naletimo na zanimiv »anti-romantični« poudarek, ki umetno začuda uvršča višje kot naravno. Zbor za sodobno gledališče ni zanimiv enostavno zaradi svojega starodavnega pedigreeja in vrednosti. Nasprotno, Schillerjeva poanta je v tem, da v modernem gledališču zbor *sploh šele* dobi tisto dimenzijo, ki ga naredi za (hvale)vrednega. Prav zato – kot poudari sam Schiller – vrednost in prednosti zbora za moderno gledališče ležijo prav v tistih potezah, zaradi katerih se ga običajno kritizira: namreč da v ekonomiji gledališke predstave nastopa kot »nekaj zunanjega, kot tujek in kot postanek, ki zgolj prekinja potek dogajanja, moti iluzijo, ohladi gledalca«. <sup>3</sup> To so prednosti zbora v moderni dramatiki (prednosti, ki v njenih grških začetkih ravno niso obstajale), ker je, kratko rečeno, prav preko tovrstne potujitve dane, neposredne realnosti, umetnost lahko realna oziroma lahko skonstruirana, proizvede nekaj realnega.

Kar nas bo tu v prvi vrsti zanimalo, je ta precej nenavadna konceptualna konfiguracija, ki Schillerja privede do tega, da poveže »umetni organ« zbora z vprašanjem realnega. Če namreč sledimo tej navezavi – s Schillerjem, pa tudi mimo in onstran njega –, lahko zarišemo nekaj zanimivih poant, ki nikakor niso brez relevantnosti za sodobno razpravo o teatru.

Naj najprej predstavimo okvir argumentacije. Schiller začne svoj spis s tem, da na kratko odpravi umetnost, ki ne seže onstran gole zabave. Ljudje seveda od upodobitvene umetnosti pričakujemo določeno osvoboditev od omejitev realnosti: radi pustimo prosto pot fantaziji in se pozabavamo z možnim. Ta zabava je lahko enostavno v tem, da pozabimo na svoj vsakdan in uživamo v neobičajnih dogodkih in situacijah, ki jih uprizarjajo pred nami. Lahko pa je tudi resnejše vrste, na primer taka, v kateri lahko na odru gledamo moralni red sveta, kakršnega pogrešamo v dejan-

<sup>2</sup> Friedrich Schiller, »O rabi zbora v tragediji«, cf. prevod v pričujoči številki *Problemov*, str. 73.

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

skem življenju. Junaki se na primer vedejo tako, kot bi se mi v skladu z moralnimi načeli morali, a nam nikoli ne uspe povsem. Schiller takšne resnobne moralke šteje v žanr čiste zabave, skupaj z lahkotnim fantazijskim poigravanjem. V obeh primerih je namreč takšno preigravanje možnega »prazna igra« (*leeres Spiel*), sanje. Tako da smo, ko se iz gledališča vrnemo v svet realnosti, spet ujeti v njegove ozke meje. Svet namreč ostane takšen, kot je bil, kar velja tudi za nas same – v nas se ni nič spremenilo.

Ločnica med umetnostjo in golo zabavo torej ni v večji ali manjši »zabavnosti« videnega, ne gre za to, da je umetnost resnejša od gole zabave, zabava pa veselejša od umetnosti. Ločnico Schiller umesti v to, kar bi lahko opisali z angleškim izrazom *aftermath*: tisto, kar ostane, ko je stvar že mimo, učinek, ki še naprej deluje tudi v odsotnosti (svojega) neposrednega vzroka. Predstava v nas nekaj malega premakne, realno premesti nekatere parametre, s katerimi smo pripeti na lastno realnost. Tudi kolikor ima predstava vselej strukturo miselnega eksperimenta (»predpostavimo, da to in to ...«, »kaj pa, če tako in tako ...«, »recimo, da ...«), pravo umetnost odlikuje to, da preigravanje možnega že samo v sebi nekaj realizira. Da premakne nekaj v konfiguraciji tistega varnega in danega zavetja, iz katerega se spustimo v miselni eksperiment, prepričani, da bomo ob njegovem koncu še vedno stali na isti točki in bo vse tako, kot je bilo prej.

Schiller poudari, da resnična umetnost ni zgolj hipni sen svobode (ko se za trenutek zdi, da je vse mogoče), temveč nas dejansko osvobodi (na primer tako, da v nas ustvari objektivno distanco do čutnega sveta, ki sicer pritiska na nas s svojo surovo in slepo silo). Drugače rečeno, resnična umetnost »hoče nekaj realnega in objektivnega«.

In kot Schiller večkrat ponovi, je najzanesljivejša pot, kako zgrešimo realno, prav pot realizma in njegovega slikanja domnevno gole realnosti. Če naj umetnost proizvede kaj realnega, *mora iti skozi idealno*. Ta teza je *leitmotiv* Schillerjevega spisa, s katerim je povezano tudi njegovo centralno vprašanje:

Toda kako je umetnost lahko hkrati povsem idealna in vseeno v najglobljem smislu realna – kako lahko povsem zapusti dejansko, a se pri tem mora in more do potankosti ujemati z naravo?<sup>4</sup>

Vidimo torej, da je vprašanje realnega presenetljivo tesno povezano z vprašanjem idealnega, pri čemer – kot bomo še imeli priložnost opozoriti – sam pojem idealnega pri Schillerju nikakor ni enoumen. Kaj je jedro te navezave oziroma kako jo razumeti?

Schillerjeva argumentacija napreduje prek primerjave treh umetniških postopkov, ki jih razmeji pod imeni »realizem« (oziroma »naturalizem«), »fantazija« in »poetična umetnost«. V razpravi o njih mimogrede anticipira marsikatero temo sodobne razprave o umetnosti, njenih sredstvih, njenem dometu in »ciljih«, zato si jo na kratko pogledjmo.

Najprej je torej tu realizem kot zvesto upodabljanje realnosti/dejanskosti. Lahko bi rekli, da je v ozadju realizma, kot ga vidi Schiller, prepričanje, da je realno nekaj takega kot surova realnost in da dostop do njega vodi skozi žrtvovanje (vsega) idealnega. Idealno je v realizmu dojeta kot popačenje realnega, njegovo potvorenje oziroma kot njegovo nasprotje. Vse, kar vidimo na odru, bi moralo biti kar je le mogoče blizu temu, kar vidimo v realnosti. Delovati bi moralo tako, *kot da* je realnost. Vendar pa bo – tako Schiller – takšno zvesto upodabljanje realnosti ujelo zgolj naključne pojavnosti, nikoli pa realnega, za katerim stremi. Ostalo bo omejeno na reproduciranje »snovi sveta« (*Stoff der Welt*) in bo povsem zgrešilo duha narave. S takšno umetnostjo in njenim resnobnim, neprijetnim načinom bomo zgolj mučno pah-njeni »nazaj v navadno omejeno realnost«, medtem ko naj bi imela resnična umetnost prav nasprotni učinek osvoboditve.

Ta točka nemara zasluži kratek komentar, saj se Schillerjev pogled na emancipacijo (skozi umetnost) močno razlikuje od tistega, ki smo ga vajeni ob specifičnem modernističnem govoru o temi emancipacije. Namreč tistem, po katerem nas umetnost lahko osvobodi zgolj, kolikor nam ne dovoli »uiti« surovi real-

<sup>4</sup> *Ibid.*, str. 75.

nosti, se pravi prav kolikor nas obdrži na tleh »navadne omejene realnosti«. Emancipacija je tu v prvi vrsti emancipacija, osvoboditev od utvare, iluzije in popačenja, emancipacija, ki se začne s predstavljanjem stvari takšnih, kakršne so. Čeprav se nemara sliši paradoksalno, pa je to tudi Schillerjevo stališče. Kot smo videli zgoraj, je sam daleč od tega, da bi propagiral umetnost kot »beg iz realnosti«, kot zabavanje z možnim, ki ga označi za zgolj »prijetno utvaro trenutka«, ki nima nobene dejanskosti. Bistvena razlika med obema stališčema pa je v tem, do po Schillerju nikoli ne bomo uspeli predstaviti reči »takšnih, kot so«, če merimo *direktno* na realnost in poskusimo slednjo oklestiti vsega »idealnega«. Z drugimi besedami, če poskusimo stvari direktno pokazati takšne, kot so, bomo konec koncev pokazali zgolj »snov« (*Stoff*), katere težka prezenca je še ne naredi bolj realne od vsega drugega.

Schiller ne obsoja realizma zgolj zaradi njegove prenagle identifikacije realnega z grobo materialnostjo ali »snovjo«, temveč tudi in predvsem zato, ker realizmu konec koncev spodleti, da bi sploh bil »realističen«. V gledališču je realizem nujno pretvarjanje, je, kot pravi Schiller, »ljuba verjetnost« (*die beliebte Wahrscheinlichkeit*), se pravi nekaj, kar se *zdi* resnično in/ali realno, kar izgleda, *kot da* je realno. Če te Schillerjeve opazke razvijemo naprej (in v svojo smer), lahko rečemo, da z realističnim načelom verjetnosti oziroma resnici-podobnosti svoj vrhunec doživi natanko iluzija (čim bolj učinkovito ustvarjanje videza realnosti). V gledališču je realizem višek iluzionizma. Iluzija je v temelju iluzija realnosti, iluzija realizma. Realizem je iluzionizem; najprepričljivejši realizem je vrhunsko delo iluzije.<sup>5</sup> Gledališče je vselej gledališče, nikoli ni enostavno neposredni del realnosti. Oziroma natančneje rečeno: del realnosti je prav kot gledališče, realnost gledališča je vselej-že gledališka realnost. Tudi če na primer »igra-

<sup>5</sup> Odmev te resnice danes najdemo v visoko tehnoloških, na posebnih efektih temelječih filmih: izjemno sofisticirane nove tehnologije služijo temu, da bi vse, kar vidimo na platnu, izgledalo natanko tako, kot je videti v realnosti, če pogledamo skozi okno.



nje« zreduciramo na minimum in ga oklestimo vse teatraličnosti, je še vedno igranje.<sup>6</sup>

Toda najhujše za Schillerja ni enostavno to pretvarjanje (igranje, ki se dela, da ni igranje, in ki na ta način omogoča gledalcu, da »pozabi«, da je v gledališču in se čim bolj vživi v igro), ki je konec koncev še vedno dovolj očitno in benigno. Najhujše se zgodi, če (kot »pri Francozih«) potek igre, dogajanje samo, podleže imperativu realizma, kar vodi k temu, da se na oder uvaja »enotnost kraja in časa v skladu z najobičajnejšim empiričnim čutom, kakor da poleg golega idealnega prostora obstaja še kak drug prostor in poleg stalnega poteka dogajanja še kak drug čas«<sup>7</sup>. Tu spet neposredno naletimo na to, kar Schiller obsoja kot zamenjavo, pomešanje realnega in empiričnega, ki nikakor nista eno in isto: v umetnosti ne bomo prišli do realnega tako, da bomo žrtvovali idealnost njene enotnosti časa in kraja ter jo nadomestili z empirično enotnostjo (prav za to namreč naj bi pri realizmu šlo).

Potegnimo tudi te opazke malce naprej in v svojo smer. Idealna enotnost časa in prostora omogoča, da zaporedje dogodkov in njihovo pozicijo v razmerju do drugih narekuje notranja logika dogodkov, medtem ko empirizem onemogoča, da umetno(stno) konstruiramo/ustvarimo zaporedje (in umestitev) dogodkov, ki je njihovo realno. Zelo lep sodobni primer tega, kako lahko radikalna zastavitev idealnosti prostora in časa učinkovito proizvaja učinke realnega – primer, ki sicer ni gledališki, temveč filmski, ki pa prav v tem aspektu koketira z gledališčem –, je Lars von Trierjev *Dogville*. Celotni film je posnet v ogromni hali, v kateri

<sup>6</sup> Zato je logična konsekvenca tako zastavljenega realizma, ki hoče biti do konca zvest svojim načelom, ukinitvev same meje, razlike med »odrom« in »življenjem«. Na primer tako, da se vse, kar se dogaja na odru, dogaja »zares«, da se publiko vključi v predstavo ipd. Sredstva, s katerimi naj bi dosegli ukinitvev te meje, »vznik realnega na odru«, so včasih zelo drastična in radikalna. Pri tem se nujno zastavi vprašanje, ali je to mejo dejansko mogoče eliminirati ali pa je konsekvenca omenjenih poskusov predvsem ta, da mejo neskončno prestavljamo. In da jo prestavljamo v takšni smeri, da vse večji segment »realnega življenja« pade pod okrilje spektakla, »igre«, ne pa, da »igra« izgublja svoj status igre in pada v realno(st).

<sup>7</sup> Schiller, »O rabi zbora v tragediji«, str. 76.

je na tla narisani tloris mesta oziroma vasice, ki daje filmu naslov, narisani so tlorisi posameznih hiš, ulic, narisani so obrisi grma, ob katerih piše »grm«, obrisi psa, ob katerih piše »pes« itn. Zaradi te »idealne« konstelacije so igralci prisiljeni igrati tudi v nekem zelo elementarnem pomenu besede – *pretvarjati se*, da trkajo na vrata, ki jih ni, da ta ista nevidna vrata odprejo in za seboj zaprejo itn. Pri tem jih sicer podpira »realistična« zvočna kulisa (zvok dejanskega trkanja na vrata, zvok odpiranja in zapiranja vrat...), ki pa v ničemer ne zmanjša nerealizma tega, kar vidimo. Poleg realistične zvočne kulise je na prizorišču tudi nekaj realnih objektov (kakšna miza, postelja, stol), ki pa v svoji tridimenzionalnosti spet nerealistični »štrlijo« iz ploskega tlorisa hiš in ki jih je mogoče videti, kot »skozi stene«, od vsepovsod. Opravka imamo skratka z drzno kombinacijo realnih objektov in popolnoma idealnega, simbolno načrtanega prostora, ob osupljivi odsotnosti imaginarne naracije, ki je tako ali drugače vselej na delu v »realizmu empiričnega«.

Toda – če se vrnemo nazaj – Schillerjevo vztrajanje na idealnosti prostora in časa ne pomeni, da je zanj poetična umetnost (ki je s svojo stavo na idealno edina resnična umetnost) nekakšna frivolna, poljubna ustvarjalnost, ki se odvija v idealnem prostoru in času, kjer je pač vse mogoče, in ki umetnika osvobaja vsakega oziranja na realnost. Takšna poljubna ustvarjalnost je namreč prav tisto, kar Schiller odpravi kot drugi slepi rokav umetnosti, namreč *fantazijskost*.

Za razliko od zamišljanja oziroma upodabljanja (*Einbildung*), ki zaseda najvišje mesto v Schillerjevi konceptualni zgradbi, fantazijo (*Phantasie*) obravnava kot zgolj hrbtno stran realizma. Tu je zdaj mogoče vse, brez omejitev, in umetnik se prav nič ne ozira na podobnost z realnostjo. Pač pa se »le poigrava s snovjo sveta« (*mit dem Weltstoff nur spielen*) in poskuša »presenečati le s fantastičnimi in bizarnimi kombinacijami«. Z drugimi besedami, opravka imamo z naslednjim: realnost tega, kar je (kar obstaja), je vzeta kot material ali »snov«, ki se jo nato kombinira in povezuje na nove in nepričakovane načine. Kreativna novost takšnih kombinacij ni nič drugega kot – tako Schiller – »pena in videz«

(*Schaum und Schein*), igrivost, ki je na delu v tem postopku, pa je, tako kot težaškost realizma, skoz in skoz nepoetična. Ne sledi nobeni notranji logiki tega, kar predstavlja, zato se – kljub svojemu domnevno »idealističnemu« aspektu fantazije in nešteti možnosti – nikoli niti ne približa idealnemu.

Poljubno nizati fantastične tvorbe drugo na drugo ne pomeni vstopiti v idealno, in s posnemanjem obujati dejansko ne pomeni prikazati narave. Obe zahtevi sta tako malo v medsebojnem protislovju, da sta nasprotno – ena in ista.<sup>8</sup>

Realizem in fantazija se tako izkažeta za dve plati iste medalje. V lacanovskem besednjaku bi lahko rekli, da obe ostajata pripeti na register imaginarnega. Problem »realizma« je, da bolj ko si direktno prizadeva za realno, bolj mu v rokah ostajajo dozdevki. Problem svobodne fantazijske igre pa po drugi strani ni enostavno to, da ustvarja zgolj dozdevke, temveč prej, da sama ne zmore biti več kot dozdevek ustvarjalnosti (da na primer zgolj preseneča z »nenavadnimi kombinacijami«).

Zgolj s tem, da stopi v idealno, lahko umetnost po Schillerju proizvede nekaj realnega, se pravi nekaj, kar se ne razblini v trenutku, ko je predstava mimo. In tako kot se prej omenjena »idealnost« časa in prostora ne nanaša na nekakšen idealni prostor svobode in svobodne kreativnosti, temveč na dramaturški mehanizem, s pomočjo katerega lahko dramski pesnik proizvede učinek realne svobode (v gledalcu), tako tudi korak v idealno ni korak v svobodo samo (kot področje tega »ideala«), temveč *sredstvo*, nujni pogoj za ustvarjenje realnega prostora svobode.

Zdaj pa pogledjmo, kako Schiller definira poetično umetnost. Najprej kot rečeno poudari, da je umetnost resnična samo, kolikor povsem opusti dejansko in postane povsem idealna. Da bi upravičil to tezo, nas Schiller spomni, da narava sama ni nič drugega kot Ideja duha, in nikoli ne stopa pred čute. Je že kdo kdaj videl »naravo« kot tako? Leži pod tančico pojavov, sama pa ni pojavna. Zgolj umetnosti idealnega je dan privilegij, da zajame

<sup>8</sup> *Ibid.*, str. 75.

duha celote in ga poveže v telesno obliko. Vendar pa tudi umetnost ne more predstaviti tega duha čutom, temveč zgolj upodobitveni moči (*Einbildungskraft*); in na ta način postane »resničnejši od vse dejanskosti in realnejši od vsega izkustva«. Iz teh premis tudi sledi, da »umetnik ne more uporabiti prav nobenega posameznega elementa iz dejanskosti takšnega, kot ga najde, da mora biti njegovo delo idealno v *vseh* njegovih delih, če naj ima kot celota realnost in če naj se ujema z naravo«<sup>9</sup>.

Kar je v tem kratkem in zgoščenem opisu hkrati problematično in zanimivo, je, da kombinira nič manj kot tri različne pojme idealnega (in njegovega razmerja do realnega). Dva očitno izhajata iz Schillerjevega branja Kanta in kažeta na določeno pomešanje dveh kantovskih pojmov: pojma noumenalnega (»stvari na sebi«) in pojma transcendentalne ideje (ki ne obstaja nikjer v čutnem, hkrati pa predstavlja celoto čutnega). Preko teh dveh pojmov dobimo klasično schillerjansko podobo umetnosti kot posrednika med čutnim in nadčutnim. V tej perspektivi je realno bolj ali manj direktno identificirano z idealnim (bodisi v obliki transcendentalne ideje ali v obliki noumenalnega-nadčutnega). Idealno ni posrednik ali sredstvo tega, čemur bi lahko rekli postajanje-realno umetnosti (kot je v neki drugi liniji Schillerjeve argumentacije), temveč je samo po sebi cilj. Drugače rečeno, umetnost posreduje med realnostjo in idealnim, ne pa, da uporabi idealno, da bi proizvedla nekaj realnega. V tej perspektivi je skratka tezo, v skladu s katero mora umetnost postati idealna, da bi bila realna, treba vzeti povsem dobesedno: tako je, ker realno (kot različno od realnosti) *je* idealno. Realna je bodisi stvar na sebi bodisi ideja celote kot nekaj, kar nikoli ne more biti predstavljeno čutom (torej Kantova transcendentalna ideja). In umetnost je tu zato, da jo predstavi upodobitveni moči, se pravi, da jo vendarle nekako utelesi.

Ta koncept idealnega pri Schillerju tu puščamo ob strani, saj je splošno znan in pogosto komentiran, hkrati pa manj zanimiv od tistega, ki je v zgoraj predstavljenih Schillerjevih postavkah

<sup>9</sup> *Ibid.*, str. 76.

sicer komaj zaznaven, je pa zato toliko bolj poudarjen v njegovih nadaljnjih opazkah o zboru in o tem, kako lahko le-ta prispeva k produkciji resnične dramske umetnosti. Če namreč v tem pogledu malce »pritisnemo« na Schillerja in razvijemo konsekvence nekaterih njegovih postavk, lahko pridemo do nekega precej zanimivega pojma idealnega v njegovem razmerju z realnim.

Omenili smo že, kako Schiller hvali »umetni organ« zboru zaradi natanko tistih potez, zaradi katerih se ga običajno kritizira: namreč da v ekonomiji igre nastopa kot nekaj zunanjega, kot tujek in kot zaustavitev, ki zgolj prekine potek dogajanja, zmoti iluzijo in ohladi gledalca. Temu Schiller doda še en zgovoren opis tega, kako bi zbor funkcioniral v modernem gledališču (če bi ga vanj uvedli): v nekakšni »vojni napovedi« naturalizmu v umetnosti bi deloval kot »živi zid, s katerim se je obdala tragedija, da bi se zaprla pred dejanskim svetom in obvarovala svoja idealna tla, svojo poetsko svobodo«<sup>10</sup>. V Schillerjevem spisu je še več drugih mest, kjer poudari to isto idejo reza, ločitve, razmejitve, prekinitve kot ključnega prispevka, ki bi ga lahko prinesla vpeljava zboru modernemu gledališču v njegovih prizadevanjih, da bi proizvedlo nekaj realnega s pomočjo idealnega.

Schillerjeva razprava o tem, kar ni resnična umetnost, temveč gola zabava, ki smo jo predstavili na začetku, bi morala biti dovolj, da prepreči sledeče branje teh opazk o zboru in njegovi povezavi z idealnim: zbor zariše in izolira prostor idealnega, kjer lahko opazujemo življenje in realnost takšni, kakršni nista, temveč *bi morali (v idealu) biti*. Kajti videli smo, kako je Schiller na hitro odpravil to situacijo, ko na odru gledamo »moralni red sveta, ki ga pogrešamo v dejanskem življenju«, kot »prazno igro« oziroma »sanje«. Pri idealnosti, ki jo omogoči zbor, torej ne gre za nobeno vrsto idealizacije. Še več, reči bi morali, da se »idealno« pravzaprav ne nanaša na nobeno vsebino, da nima statusa vsebine oziroma ni tisto, kar je na odru predstavljeno. Kar sledi iz Schillerjevih opazk o zboru, je nasprotno prej to, da idealno v umetnosti ni nič drugega kot prav sam ta rez, ki jo loči od realnosti. Idealno ni

<sup>10</sup> *Ibid.*

neko področje ali nek prostor (»onstran realnosti«), temveč zarez, ločitev kot intervencija, ki zadene samo realnost.

Navedli smo že Schillerjev poudarek, da umetnik ne more uporabiti nobenega elementa realnosti/dejanskosti takšnega, kakršnega najde. Kaj to pomeni, glede na to, da hkrati seveda lahko uporablja samo dejanske elemente (ne pa na primer kakšnih »nadčutnih snovi«) in da ni dovolj, da te elemente zgolj kombinira na presenetljive načine ali pa, da jih idealizira. Odgovor na nek način leži že v Schillerjevi formulaciji: umetnik ne more uporabiti nobenega elementa iz realnosti *takšnega, kakršnega najde*. Z drugimi besedami: za vsak umetnostni element je konstitutiven presledek, ki ga loči od njega samega. Oziroma: dejanski umetnostni (poetski) prostor stoji in pade s tem, da noben od njegovih elementov ne sovпада neposredno s seboj. Če naj zadeve malce priostriamo, bi lahko tudi rekli: vsak element realnosti, ki ga uporabi umetnost, pade pod režim tega, kar je Magritte ekspliciral s svojim slavnim *ceci n'est pas une pipe*.

Ne gre torej enostavno za to, da umetnost ne more uporabiti nobenega elementa realnosti (dejanskosti), temveč za to, da ko ga uporabi, slednji ni več neposredno identičen s samim seboj – obstaja v razliki do samega sebe in *kot* razlika do samega sebe. Prav to je tisti drugi, intrigantnejši pomen Schillerjeve »idealnosti«, ki ga želimo tu postaviti v ospredje. Idealnost je sam rez oziroma interval, ki stvar loči od nje same. Umetnostni element ni idealen v smislu, da je nekaj eteričnega ali nematerialnega oziroma zgolj fiktivnega, imaginarnega.

Če to linijo potegnemo še malce naprej, in v nemara nepričakovano smer, ali ne bi mogli reči, da je ultimativni primer takšnega učinka idealnega kot čistega reza, ki loči stvar od nje same, slavni Duchampov pisoar (»*Fontana*«)? Naj se na prvi pogled sliši še tako presenetljivo, je Duchampova uporaba pisoarja kot elementa (kar najobičajnejše) realnosti dejansko izvrstni primer Schillerjeve teze, da je resnična umetnost hkrati povsem idealna, pa vendar v najglobljem pomenu realna. Kajti tisto realno v Duchampovem *ready-made* ni enostavno surova materialnost njegovega objekta, Duchampova gesta je natanko nasprotje realizma (kot ga razume

Schiller). Kot je to razvil že Gérard Wajcman v svoji študiji duchampovskega *ready-made*,<sup>11</sup> ne gre za to, da z *ready-made* Duchamp ni ustvaril ničesar (novega), pač pa prej za to, da je dobesedno ustvaril nič. Kaj natanko je pravzaprav razstavil, ponudil vsem na ogled, ko je v galerijo postavil pisoar? Ne enostavno pisoarja samega (kot elementa realnosti), temveč *sámo razliko*, ki običajni objekt loči od umetnostnega objekta. Sama po sebi je ta razlika »en velik nič«, če lahko tako rečemo, vendar nič, ki ima upoštevanja vredne materialne učinke in konsekvence. Z Duchampom je ta nič postal nekaj otipljivega, postal je dejansko razstavni eksponat. Z drugimi besedami, kar se zgodi s to umetniško gesto, ki bi jo lahko opisali prav kot postavitev *zidu* (galerije) okoli svojega objekta, s čimer je ta objekt odrezan od svoje lastne običajne rabe, je to, da nam ponudi realno samega razmika oziroma distance, ki jo imamo običajno za »idealno« (obstoječo zgolj v naših glavah). Prav ta interval oziroma razlika, ki zdaj od znotraj cepi stvar samo, je tisto, kar je v Duchampovem *ready-made* hkrati povsem idealno in realno.

Če se še za hip zadržimo pri tem primeru – kaj je pravzaprav *ready-made*? Gesta, ki za vselej ovrže simplistično, pa vendar izjemno razširjeno predstavo, po kateri je umetnost v svojem jedru tisto, kar prihaja od umetnikov, se poraja v njih, v ustvarjalni subjektivnosti. Predstavo, po kateri je razlika med navadnim in umetniškim objektom mogoče v celoti definirati kot (s strani umetnika) »dodano delo« in po kateri je vir kreativnosti, kreacije, izključno subjektiven. V nasprotju s to predstavo *ready-made* dokazuje, da se subjektivna kreacija vselej-že naslanja na in živi v tistem intervalu oziroma razmiku, ki je strogo vzeto objektivno oziroma objekten, da na paradoksalen način ustvarjeno predhodi samemu dejanju ustvarjanja in ga omogoča. *Ready-made* nas skratka sooča s tem, da je realno jedro umetnosti objektivno v tistem natančnem pomenu, v katerem je v sam objekt vpisana zarez, ki ga notranje uokvirja in seka domnevno organsko zraslost objekta z njegovim mestom. Lahko bi rekli: kar omogoča

<sup>11</sup> *L'objet du siècle*, Verdier 1998.

umetnost, umetniško ustvarjanje, je idealnost kot objektno, *materialno* obstoječa.

V tistem pomenu, v katerem predstavlja zarezo v realnost reči, zarezo, ki ni brez posledic za to realnost samo, lahko tudi vidimo, kako je ta pojem idealnosti – daleč od tega, da bi pripadal redu imaginarnega – dejansko zelo blizu temu, kar Lacan imenuje simbolno (seveda kot različno od simbolizma). Simbolno bi lahko razumeli natanko kot zarezo v »realnost« tega, kar je, zarezo v dejanskost. Tako kot lacanovsko simbolno nima nič skupnega z dojetanjem besed kot idealnih simbolov realnih reči, temveč od znotraj cepi področje reči, ga najeda, vanj uvaja neko povsem svojsko dialektiko, tako ta idealnost ni niti nematerialna replika dejanskih stvari niti njihova »čista forma« v platonskem pomenu besede.

Videli smo že, da je za Schillerja to idealno/simbolno tudi (edini) način, kako pridemo do realnega, in vprašanje zdaj postane: Kako? Kakšno je razmerje med njima? Ti vprašanji sta povezani še z enim: upoštevajoč, da je vsak jezik – kot tudi marsikateri drug aspekt našega »običajnega življenja« – že simbol en v Lacanovem pomenu besede, kaj je potemtakem specifičnega na poetskem oziroma umetniškem jeziku in njegovi »idealnosti«? Schillerjevski odgovor se glasi: podvojitve same simbolne forme. Prava umetniška gesta je nekaj takega kot simbolna operacija, izvedena na samem simbolnem. Kot smo videli, fantastična umetnost na primer kombinira dane simbolne oblike v nove, vendar ne proizvede ničesar realnega. Poetska umetnost pa po drugi strani ne le, da kombinira svoje elemente, temveč mora tudi proizvesti elemente, ki jih kombinira, kot *svoje lastne*, se pravi jih ustvariti znotraj svojega lastnega prostora oz. *kot svoj lastni prostor*. In to lahko doseže s podvojitvijo simbolne forme, kar je seveda prav tista točka, kjer – končno se vračamo k temu – v igro vstopi »umetniža« zbora. Zbor podvoji simbolno idealnost gledališke realnosti.

Če naj obstaja poetska umetnost (ali poetski jezik), se mora torej sredi same *realnosti umetnosti* (ali jezika) odpreti še en, »drugi« prostor. Z drugimi besedami bi lahko rekli, da je prava



poetska umetnost na nek način vselej strukturirana kot *igra-v-igri*, kakršne paradigmatiski primer je slavna »mišnica« v *Hamletu*.

Poetska umetnost deluje prek podvojitve (ki je sinonim za idealnost kot zarezo, ki stvar postavi v neko razmerje z njo samo), in skozi to podvojitvev prinaša realno oziroma proizvaja realne učinke. Za razliko od realizma, ki si prizadeva biti realen tako, da poskuša odstraniti vse umetno in vsa simbolna popačenja, poetska umetnost ustvari realno tako, da ta popačenja podvoji. (Kar, mimogrede rečeno, ni isto, kot če jih okrepi in jih tako privede do absurda: podvojitvev ni isto kot povečanje in je v svojem jedru zgolj nek rez.) V tem pomenu »zid« zbora ni zid, postavljen med gledalce in oder (oziroma med »realnost« in »fikcijo« v tem enostavnem pomenu besede), temveč zid, ki na samem odru ustvari še en oder, oder-v-odru, prav s tem pa publiko poveže z jedrom predstave.

Ena izmed praktičnih konsekvenc zbora, ki jo izpostavi Schiller, je, da omogoči tragičnemu pesniku »dvigovanja tona, ki zapolni uho, ki pritegne duha, ki razširi celotno čud«, tako da moramo, če odvezamemo zbor, »govorico tragedije v celoti znižati, ali pa bo tisto, kar je sedaj veliko in silno, videti prisiljeno in prenapeto«<sup>12</sup>. Z drugimi besedami, obstoj zbora ima za posledico to, da lahko sprejmemo in uživamo poetski jezik in nam ta ne nastopa kot tuj, medtem ko bi nas neposredna konfrontacija s takim jezikom odvrnila od njega. Prav s tem, da na nek način poveča distanco med predstavo in publiko, ju zbor paradokсно še tesneje poveže. S tem, da uvedemo nekaj radikalno nenaravnega (zbor kot »umetni organ«) in na ta način prelomimo neposrednost razmerja med publiko in odrom oziroma neposrednost »vživljanja v predstavo«, lahko upamo, da bo zaživela poezija.

S slednjim pa je povezan še en aspekt Schillerjeve razprave o zboru, ki zasluži pozornost. Schiller svoje predstave o uporabi zbora v modernem gledališču direktno zoperstavi neki drugi tendenci, ki jo zazna v (njemu) sodobnem gledališču, tendenci, ki vzpodbuja, celo zapoveduje neposrednost naših občutij (emo-

<sup>12</sup> Schiller, »O rabi zbora v tragediji«, str. 79.

cij, strasti) ter logiko vživljanja. Vemo, kako je ta tendenca odtelej osvojila *mainstream* naše kulture in spodbudila nekakšno identifikacijo čustev/čutenja in resnice oziroma občutenj in realnega, kar med drugim spremlja tudi ideja o »osvoboditvi občutkov« izpod raznovrstnih družbenih prisil, ki so jih doslej zatirale. V nasprotju s tem je za Schillerja »osvoboditev občutij« *contradictio in adjecto*: kot dober Kantovec svobodo razume v prvi vrsti kot svobodo *v razmerju do* čutenja in občutkov (česar pa spet ne gre prenažno razumeti kot njihovega »zatiranja«). Če zbor po eni strani tvori zarezo v tkivo reprezentacije (predstave), pa po drugi strani deluje tudi kot zareza, ki publiko ločuje od neposrednosti njenih lastnih občutij. Schiller tako vidi zbor kot nekaj, kar pomaga našemu duhu, »da se jasno loči od ganjenosti, ki jo doživlja«. Zbor tako pomeni tudi »zid« ali distanco med *nami in našimi občutji*. V tem smislu kar najbolj dobesedno udejanja tisto, kar – v slavnem »spalničnem prizoru« med Hamletom in njegov materjo – Duh, ki se za hip pojavi, zabiča Hamletu: *Stopi med njo in vihro v njeni duši*. (III. dejanje, IV. prizor)

Težko si predstavljamo, da Schiller ne bi imel v mislih teh besed, ko je zapisal:

S tem, ko zbor drži narazen dele in stopa med strasti s svojim pomirjujočim opažanjem, nam vrača našo svobodo, ki bi sicer izginila v viharju afektov.<sup>13</sup>

Tu bi bilo zanimivo spomniti na slavne Lacanove opazke o funkcioniranju zbora v klasični tragediji, ki jih poda ob svojem komentarju *Antigone*. Zbor, pravi, je tu zato, da čuti namesto nas. Ko smo zvečer v gledališču, mislimo na svoje dnevne opravke, na nalivno pero, ki smo ga izgubili, na ček, ki ga bomo morali podpisati naslednji dan. Gledalcem potemtakem ni mogoče preveč zaupati, za naša čustva mora poskrbeti neka razumna scenska ureditev, in prav to je naloga zbora. Slednji poskrbi za čustveni komentar; zbor »sestavljajo ljudje, ki se vznemirjajo«<sup>14</sup>. Tako nam

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Jacques Lacan, *Etika psihoanalize*, Analecta, Ljubljana 1988, str. 251.

ni treba skrbeti: še naprej lahko razmišljamo o tistem čeku, in tudi če ne čutimo ničesar, bo zbor čutil namesto nas. Predstava bo dosegla svoj učinek na nas, tudi če nismo ne vem kako drhteli. Prav to, pravi Lacan, tvori najboljšo možnost preživetja antične tragedije.

Schillerjeva teza, ki jo postavi v prvi vrsti v razmerju do (eventualnega) funkcioniranja zbora v modernem gledališču, pa meri v obratno smer: kot gledalce nas še vse preveč zlahka prevzamejo čustva, ne moremo si pomagati, da ne bi bili čustveno vpleteni, še vse prehitro in preradi se vživimo, in zbor je tu zato, da nas »ohladi«, da zmoti to čustveno stanje. Skoraj bi lahko rekli, da je Schillerjev zbor tu zato, da nas sredi nadvse emocionalnega prizora spomni, da bomo morali naslednji dan še podpisati tisti ček ...

Ta aspekt Schillerjeve razprave o zboru gre na primer v smeri tega, kar je v modernem teatru zaslovelo kot *Verfremdungseffekt*, učinek potujitve. To seveda ne pomeni, da je imel Schiller v mislih prav slednjega oziroma da je izrecno anticipiral to ključno potezo brechtovskega teatra, pa vendar je njena dimenzija prisotna vsaj v nastavkih. In ob tem bi seveda lahko odprli razpravo o razmerju med potujitvijo in realnim v brechtovskem gledališču. Komentar in direktno naslavljanje publike tu ni v funkciji izbriša meje med odrom in realnostjo (»življenjem«), temveč nasprotno v funkciji njene podvojitve.

Zbor stopi med nas in naša čustva, s tem pa omogoči, da slednja nastopijo kot ločeni objekti. V tej perspektivi zbor ni instrument »interpasivnosti« (koncept, ki ga je skoval Robert Pfaller in ki se nanaša prav na konfiguracijo, kakršno opisuje Lacan: za naše strasti in čustvovanja poskrbi neka tuja, zunanja instanca), pač pa gre prej zato, da je sam zbor dobesedno neka *inter-passion*, med-strast. Je »organ«, ki hodi med strastmi, jih drži narazen, jih ločuje od znotraj (in na ta način tudi igro ločuje od nje same). In prostor oziroma razmik, ki ga ustvari s tem početjem, je natanko prostor realnega v igri.



# Kafka, Preobrazba simptoma

Tadej Troha

*Uvodni ekskurz: oksimoron*

Slovarska definicija oksimorona je dobro znana. Oksimoron je definiran kot »besedna figura iz dveh izključujočih se pojmov, *bistroumni nesmisel*«<sup>1</sup>. Skratka, dva sama po sebi smiselna pojma, ki se vsebinsko izključujeta, tvorita nesmisel. A zadeva ima tudi drugo plat – presežek, ki ga tvori spoj dveh nevtralnih pojmov, podeli nesmislu posebno kvaliteto: nesmisel je *bistro-umen*, *duhovit*. In videti je, da sta odtod mogoči dve razlagi. Poimenovanje nesmisla kot bistroumnega lahko pomeni, prvič, da je nesmisel bistroumen, čeprav je nesmisel, ali pa, drugič, da je bistroumen ravno zaradi svoje nesmiselnosti.

Slabost prve razlage je očitna: kriterij, ki bi bistroumni nesmisel ločil od običajnega, ni več imanenten, temveč je nujno zunanji – etični, estetski, politični itd. Ta razlaga potemtakem vzdrži le ob predpostavki, da obstaja urejevalna instanca onkraj govorce. Druga razlaga, nasprotno, pa ima navidez oprava z drugačno težavo. Njen nasledek bi namreč bil, da je vsak nesmisel že bistroumen, že duhovit. Resda zmore shajati brez zunanjega kriterija, a za ceno tega, da zajame vse. Ta težava, natančneje, ni zgolj drugačna: je drugega reda.

Teren velja razširiti. Na medmrežju je mogoče najti precejšnje število strani, posvečenih oksimoronu, ki nam dajejo določen

---

<sup>1</sup> Glej SSKJ.

signal.<sup>2</sup> S »teorijo oksimorona« opravijo v nekaj stavkih, sledi pa odprt seznam takšnih in drugačnih »bistroumnih nesmislov«: od »kulturno pogojenih« primerov tipa *britanska moda*, *quebeški intelektualec*, *švicarska vojska in talibanska obveščevalna*, prek računalniških: *IBM kompatibilen in Windows XP (extra performance)*, »click the start button to shut down«, otročjih: »sit up« in počasna hitrost, vse do bizarnih tipa *Hyundai Excel*, *New Mexico* in *turbo diesel* itd. itd. Čeprav je v različnih seznamih najti določene stalnice – *mirovne sile*, *sveta vojna*, *brezalkoholno pivo* – je seznam neskončen. A kljub njegovi neskončnosti izstopa en primer, ki nam to problematiko pokaže v novi luči. Privilegirani primer oksimorona je natanko: *oksimoron*. *Oksimoron*, in ne *bistroumni nesmisel*.

Kako je torej mogoče, da kot primer oksimorona *par excellence* nastopa ravno *oksimoron*? Zdi se, da je na to vprašanje mogoče odgovoriti zgolj z dodatno tezo. Oksimoron je primer besedne figure *par excellence* prav kot njen mejni primer. V oksimoronu se namreč manifestira neka splošnejša lastnost govornice, ki jo lahko zajamemo na različne načine, ki pa vsi merijo na isto, namreč na tisti presežek, ki se v oksimoronu proizvede z združitvijo dveh izključujočih se pojmov. Gre za tisto, na kar meri klasična formulacija Gershoma Scholema o presežku *Geltung* nad *Bedeutung*, presežku veljave nad pomenom.<sup>3</sup> Tisto torej, kar se v oksimoronu kaže kot proizvod združitve dveh pojmov, je mogoče zaznati že na bolj primarni ravni: presežek je najprej kazalec razlike med mestom in »vsebino«, ki to mesto zapolni. Ta presežek je v običajni uporabi govornice nujno utajen. Natančneje rečeno, verovanje v nearbitrarnost označevalcev je preseženo na način »vem, pa vendar«: čeprav (podkovani z moderno ling-

<sup>2</sup> Glej npr. <http://www.oxymoronlist.com>. Mimogrede, velika večina primerov pravzaprav niso »pravi« oksimoroni (kot npr. »bela črnina«), temveč so sestavljeni iz (bolj ali manj namenske) zaslepitve za večpomenskost določenega pojma. Seveda pa je poskus, postaviti mejo med pravim in nepravim oksimoronom, obsojen na neuspeh.

<sup>3</sup> Kasneje se bo pokazalo, da ni naključje, da je ta formulacija nastala ob vprašanju Zakona pri Kafki ...

vistiko) *vemo*, da je zveza med označevalcem in označencem arbitrarna, *verjamemo*, da »ima neka tajna veza«.

Z drugimi besedami bi morda veljalo reči: obstaja presežek *arbitrarnosti* nad *poljubnostjo*, presežek, ki ga lingvistična *vulgata* spregleda. In na primeru oksimorona vidimo, da je nemogoče najti poljuben, nevtralen primer oksimorona – oksimoron »britanska moda« je za koga drugega povsem nevtralna besedna zveza, enako je s primeri »turbo diesel«, »IBM kompatibilen« itd. Še več, zdi se, da ni potrebno posebej opozarjati, da nam ravno ta obrat pokaže pravi smisel besede »nevtralen«: na aktualnem primeru »brezalkoholnega piva« lahko zelo dobro vidimo, kako lahko prav oksimoroni delujejo kot najbolj »neideološki«, nevtralni pojmi.

Ključno vprašanje na tem mestu pa je, ali je edini nauk, do katerega odtod pridemo, spoznanje o kulturnem relativizmu, da je opredelitev določene besedne zveze kot oksimorona odvisna od kulturnega konteksta, v katerem je izrečen. Čeprav to na neki ravni gotovo drži, velja napraviti še en korak, ki pa je po našem prepričanju mogoč edino, če sledimo zgornjemu signalu, ničti stopnji oksimorona. Drugače rečeno, neskončni sezname – ki so, čeprav se zdi drugače, sezname *pomenov*, tako kot sanjske bukve ali knjige vicev – skušajo namreč vselej prikazati navidezno nemožnost teorije, odpor do teorije, kar se na drugi strani kaže v povzdigovanju prakse in spontanosti, ki da jo ta prinaša. A mogoče je reči, da se realno nekako vseeno prikrade v seznam; na mestu odsotnosti teorije stoji primer: *oksimoron*.

### *Desni bok Gregorja Samse*

»Ko se je Gregor Samsa nekoč zjutraj zbudil iz nemirnih sanj, je ugotovil, da se je med spanjem preobrazil v velikanski mrčes.«<sup>4</sup> – Je sunek, ki zadene Gregorja Samso v prvem stavku Kafkove *Preobrazbe*, nepovraten?

<sup>4</sup> Franz Kafka, *Preobrazba*, v: Splet norosti in bolečine, Mladinska knjiga, Ljubljana 1961 (v nadaljevanju *Preobrazba*), str. 33.

Že čez nekaj vrstic se pokaže želja po gesti *ungeschehenmachen*. »Kaj pa, ko bi še malo pospel in pozabil na vse norosti,« pomisli Gregor, a zadeva ne uspe, vnažajšnja nevtralizacija ni mogoča. A zakaj? Razlog je povsem posvetne narave. Gregor je bil namreč »vajen spati na desnem boku, a kakršnen je bil zdaj, se ni mogel prevaliti v tako lego«. Ta bizarni detajl nam že na samem začetku signalizira nemožnost vzpostavitve strogih disjunkcij med prej in potem, med Gregorjem in ne-Gregorjem, hkrati pa je napotilo, da čudež preobrazbe ni enostavno zunanji poseg v vzročno verigo, temveč premik, ki se zgodi znotraj te verige oziroma natančneje, premik, ki zadane element, ki daje tej verigi videz konsistentnosti.

Sámo dejstvo nemožnosti vzpostavitve prejšnjega stanja nas seveda ne preseneti. A preseneča, da se v zgornjem stavku pokaže, da te nemožnosti ni krivo zgolj njegovo sedanje stanje, dejstvo, da opisani nestvor nima boka, na katerem bi spal. Nasprotno, vse prej je ključno, da je pravi razlog za nemožnost nevtralizacije preobrazbe, povrnitve v staro stanje, prav ostalina starega stanja, njegova navajenost, da lahko spi zgolj v tem položaju. Preobrazba, in ravno to jo odmika od magije, ki je čudež iz zunanosti, je mnogo manj popolna, kot bi sugerirala podoba, ki jo imamo pred nami. Preobrazba se giblje na samem robu med prej in potem, ni bok, na katerem bi bilo mogoče zaspati.

Da se preobrazba giblje po robu, nam nakazuje že Kafkovo poimenovanje stvora, ki izide iz nje. »Neznanski mrčes« je *das ungeheuere Ungeziefer*.<sup>5</sup> Najprej nam padeta v oči dve negaciji, objekt, za kakršnega gre, je v označevalce mogoče zajeti zgolj na ta način, ni mogoče podati pozitivnega opisa – na čemer je vztrajal tudi Kafka, ko je zahteval odsotnost vsake ilustracije v izdaji *Preobrazbe*. A še več, *das Ungeziefer* etimološko izhaja iz starejšega *ugeziebere*, ki označuje za žrtvovanje neprimerno žival – žival,

<sup>5</sup> Pri tem se v veliki meri opiramo na delo Erica Santnerja *My Own Private Germany*, Princeton University Press, Princeton 1996, delo, ki je sicer posvečeno Schreberju, ki pa med drugim vključuje krajšo analizo *Preobrazbe*: Gregor Samsa je v tem pogledu Schreberjev protipol z druge strani družbene lestvice.



ki je za Drugega neuporabna, ki je Drugi ne more vpisati v celoto svojega funkcioniranja, ki ni del harmonične celote. Žival, ki je ni mogoče žrtvovati, je izgubila vse bistvene attribute živalskosti in je kot taka prej nemrtva kot živa. Je nemrtvost kot ostalina in presežek živosti, je realno kot utrošek simbolnega.

Kam se v tem pogledu umešča Gregorjeva navajenost, da spi na desnem boku? Paradoks, ki smo mu priča, je sledeč: ravno tisto, kar je iz preobrazbe izpadlo, tisto, kar se ni moglo preobraziti, torej ravno element neuspelosti celovite preobrazbe, je hkrati pogoj nemožnosti njene vnazajšnje nevtralizacije. Drugače rečeno, natanko tisto, kar je videti kot preostanek, kot delež prejšnjega Gregorja Samse, je tisto, kar preobrazbi podeli minimalno afirmacijo.

A ta navajenost ni enostavno nekaj, kar bi mogli vpisati v Gregorjev jaz. Njegova zavestna volja je, nasprotno, usmerjena ravno v odpravo tega, vsaj na videz butastega razloga. Gregor si z vso silo prizadeva vreči se na desni bok – vsaj stokrat je poskusil –, a vselej znova se zamaje nazaj v izhodiščno lego, na hrbet.

Tu se nam morda pokaže rešitev paradoksa. Če smo prej dejali, da nemožnosti nevtralizacije ni krivo zgolj njegovo sedanje stanje, pa je v nekem smislu mogoče reči, da prav tako ni kriva zgolj navajenost. V trojici zavestna volja, navajenost in stanje po preobrazbi sta si slednja morda bliže, kot se zdi. Na kakšen način? Če je za vztrajanje prejšnjega stanja v (z našega vidika konstruiranem) stanju pred preobrazbo mogoče reči, da se je njegovo uživanje – za kar konec koncev gre pri butasti navajenosti spati na desnem boku – uspelo vpisati v Gregorjevo človeško osebnost, če je torej v njegovem prejšnjem stanju simptom tvoril funkcionalni del njegove osebnosti, pa za stanje po preobrazbi velja naslednje. Nesmiselno uživanje se ohranja v lastni nesmiselnosti prav toliko, kolikor je svoj protipol dobilo v nemožnosti popolne realizacije, pomiritve, kolikor ni zmožno funkcionirati na takšen način, da bi vodilo v spanje. Nezdružljivost stare navajenosti in novega stanja je potrebno razumeti kot dvojni izraz istega, preobrazba je preobrazba Gregorjevega uživanja, a paradoks je v tem, da preobrazba uživanja ne pomeni njegovega izbrisa, temveč prav njegovo vztrajanje skozi nemožnost.

Ta notranji razcep dobi podaljšek v nadaljevanju. Takoj po tem, ko ugotovi, da z odrešilnim spancem ne bo nič – na hrbtu pač ne more spati –, ko bi bilo torej pričakovati, da bo pričel objokovati svoje sedanje stanje, stanje po preobrazbi, sledi tarnanje nad usodo trgovskega potnika:

»O bog,« je pomislil, »kako naporen poklic sem si izbral! Iz dneva v dan venomer na poti. Poslovna razburjenja so dosti hujša kot pri navadnem poslovanju doma, zraven tega mi je pri tem naložena muka popotovanja, skrb za zveze vlakov, neredna in slaba hrana, vselej drugačno in nikoli trajno, nikoli ne pristrčno občevanje z ljudmi. Vrag vzemi vse skupaj!«<sup>6</sup>

Groteskna razsežnost tega tarnanja je seveda v tem, da med subjektom tarnanja (izjavljanja) in subjektom nesrečne usode (izjave) zija prepad. Videti je, da je ta prepad zares širok: o človeku govori mrčes, ki je tragikomično zaslepljen, da ni več človek. Toda poglejmo naprej:

Zdrknil je zopet v prejšnjo lego. »Od tega zgodnjega vstajanja,« je pomislil, »človek kar pobedasti. Vsakdo je potreben svoje mere spanja. Drugi potniki žive kakor žene v haremu. Kadar se na primer jaz sredi dopoldneva že spet vrnem v gostilno, da bi si na čisto spisal dobljena naročila, takrat sede ti gospodje šele pri zajtrku. To naj bi si privoščil jaz ob takšnem šefu; pri priči bi zletel na cesto.«<sup>7</sup>

Zadeva se že nekoliko spremeni, razlika se zmanjša: zdaj mrčes govori o mravljici, garanje ni zgolj vsiljeno. A ključne za nas so naslednje vrstice.

»Sicer pa, kdo ve, če to ne bi bilo zelo dobro zame. Če se ne bi premagoval zaradi staršev, bi bil že zdavnaj odpovedal, stopil bi bil pred šefa in mu temeljito povedal vse, kar mi tišči srce. S pulta bi bil padel! Saj je tudi res nenavadno, kako zmerom sedi na pultu in zviška govori z uslužbencem: in vrh tega mora ta stati še čisto blizu, ker je šef naglušen. No, temu upanju se čisto še nisem odrekel;

<sup>6</sup> *Preobrazba*, str. 34.

<sup>7</sup> *Ibid.*

ko le zberem toliko denarja, da poplačam, kar mu dolgujejo starši – trajalo bo še kakih pet, šest let –, tedaj to prav za gotovo še naredim. *Takrat zarežem veliko ločnico. Za zdaj pa moram vendarle še vstati, saj mi vlak odpelje ob petih.*<sup>8</sup>

Na začetku izpovedi smo bili priča tarnanju nad usodo, težaško službo trgovskega potnika. A takoj zatem se že pokažejo znaki določene prostovoljne sužnosti. Nesrečne usode se sprva skuša lotiti tako, da si nasproti postavi druge uslužbenke, ki se ne morejo izkazati z delavnostjo, so »kakor žene v haremu« – težko je, a v nasprotju z njimi vsaj ohranja dostojanstvo. Čemur kasneje doda: »Saj vidite, da nisem trmast in da rad delam; potovanja so sicer naporna, a brez potovanj jaz ne bi mogel živeti.«<sup>9</sup>

V tretji fazi gre za napoved Dejanja, velikega reza: *Dann wird der große Schnitt gemacht*, pravi. A ko se povprašamo po razlogih čakanja na odločitev, smo soočeni z navidez dvema razlogoma. Prvi je naravnost klasičen: vse bi storil, a kaj, ko mora poplačati starševski dolg – ki je kajpada neizmeren, tudi pet, šest let ne bo dovolj.

Toda zdi se, da gre zelo dobesedno vzeti Gregorjev drugi argument, zakaj odlaša z velikim rezom. Argument je seveda urnik: *vlak odpelje ob petih*. Transcendentni starševski dolg nastopi v čisti materialnosti, njegova podoba je večni zdaj. Toda to jutro prvič v svoji karieri prespi zvonjenje: »S postelje je lahko videl, da je bila naravnana na četrto uro; prav gotovo je bila tudi zares zazvonila. Pa mar je bilo sploh mogoče, da bi mirno prespal to zvonjenje, ko se je kar pohištvo stresalo, tako je ponavadi drdrala.«<sup>10</sup> Prvič torej presliši poziv budilke, a ključno je, da brez zavestne intence. Če bi bilo po njegovem, bi do zdaj slišal že obe drdranji, ure in vlaka, permanentni materializaciji časa, ki vselej uhaja: »Bilo je pol sedmih, kazalca sta se pa premikala še kar naprej, pôl je bilo celo že preč, ni več dosti manjkalo do tri četrt.«<sup>11</sup>

<sup>8</sup> *Ibid.*, str. 34–35; poudarek dodan.

<sup>9</sup> *Ibid.*, str. 45.

<sup>10</sup> *Ibid.*, str. 35.

<sup>11</sup> *Ibid.*

Ob srečanju linearnega časa s preobrazbo čas izstopi kot čisto brezsmiselno ponavljanje, ki ga ni moč nikjer zagrabiti. A ključno je, da že »naravno stanje« časa ni takšno, da bi omogočalo biti v koraku z njim. Polje, kjer lahko čas prehitimo, ni polje »naravnosti« – »naravnost« je vselej že diktat Drugega –, marveč polje »logike«: tako da z zatrditvijo vnaprejšnje gotovosti vnačaj postavimo predpostavke našega lastnega ravnanja.<sup>12</sup>

Načeloma drži, da Gregorjeva preobrazba zareže v linearni čas, v vzročno verigo vsakdana; čas od preobrazbe v nestvor do trenutka, ko postrežnica razglasi, da »je crknilo«, je gotovo neke druge vrste čas kot prej in potem: čas je iztirjen. Priča smo torej suspenzu vsakdana, preko več mesecev razpotegnjenim nemirnim sanjam, iz katerih se Gregor v prvem stavku zbudi. Ali drugače: če se spomnimo na Lacanov izrek, da se zbudimo zgolj zato, da bi lahko naprej spali, se tukaj zgodi, da bujenje več ne uspe.

A v luči opozorila, da se velja izogniti strogim disjunkcijam, bi bilo napačno, če bi Gregorjev tek za časom reducirali na situacijo po preobrazbi, na posledico brezizhodnega položaja, v katerem se je znašel. Tek za časom je namreč potrebno umestiti že v čas pred preobrazbo, prav tako kot »spanje na desnem boku«, ki vztraja iz preteklosti. Budilka je še ena Gregorjeva navajenost in kot taka po preobrazbi šele izstopi kot nesmiselno ponavljanje: prav tako kot se »užitkovno« jedro navajenosti kot simptoma pokaže šele s tem, ko spanje na desnem boku ni več mogoče, budilka svojo avtonomnost pridobi šele tedaj, ko ni več na ravni svojega imena. A hkrati nam budilka nudi nekakšen *missing link* med Gregorjem in njegovo družino, je posrednik med zgornjo »imanentno« interpretacijo Gregorja Samse, kjer smo skušali orisati, kako je preobrazba simptoma že preobrazba njegovega simptoma, ter nadaljevanjem, kjer bomo analizo razširili na celotno dogajanje; je, drugače rečeno, posrednik med Gregorjevimi simptomi in Gregorjem kot simptomom, ki signalizira nerazločljivost te dvojice.

<sup>12</sup> Glej Lacanov spis »Logični čas in vnaprejšnje zatrdjevanje gotovosti« (v: Jacques Lacan, *Spisi*, Analecta, Ljubljana 1994) in Alenka Zupančič, »'Čas je iz tira' ali časovnost v melanholiji«, *Problemi* 1–2/1999.

## Simptom

Eric Santner *Preobrazbo* naveže na svoj temeljni koncept »krize simbolne investiture«, krize sprejema podelitve simbolnega mandata. V tem kontekstu, pravi, je Gregorjevo preobrazbo treba vzeti kot »simptom, čigar fascinantna prezenca služi kot premeščena zgostitev večjih in bolj razpršenih motenj znotraj socialnega polja, ki so naznačene v besedilu«<sup>13</sup>. Na kratko rečeno, preobrazba v nestvor je proizvod krize, ki jo je sprožil premik znotraj očetovske avtoritete, premik znotraj funkcioniranja gospodstva. »V Kafkovi zgodbi nismo nikoli gotovi o statusu očeta kot viru družbene moči in avtoritete, nikoli gotovi o stopnji *sleparstva [imposture]*, ki navdaja to avtoriteto.«<sup>14</sup>

In kot Santner nadaljuje, je prva indikacija tega strogo dvoumnega značaja avtoritete podana prek lika, ki se je pojavil že v našem zgornjem citatu: namreč Gregorjevega šefa. Ta odlomek si velja ogledati še enkrat, tokrat v izvirniku, saj nam ravno ta formulacija daje določeno smernico: »*Es ist auch eine sonderbare Art, sich auf das Pult zu setzen und von der Höhe herab mit dem Angestellten zu reden, der überdies wegen der Schwerhörigkeit des Chefs ganz nahe herantreten muß.*«<sup>15</sup> Že vsebina tega odlomka je frapantna in komična hkrati: šef z uslužbencem govori tako, da se postavi na pult: avtoriteta je tu brez sublimnosti, vzvišenost si ustvari sama, tako da se dobesedno *pozvzdigne* nad uslužbenca. Da so zadeve še kočljivejše, šef je hkrati naglušen (*ne čuje dobro*), edini način, da uslužbenec sliši njegov ukaz, je v tem, da z njim stopi v intimen odnos. Šef deluje kot bližnjik: a bliže ko stopiš tovrstni avtoriteti, mogočnejša je in težje se ji je upreti.

Ta pretirana bližina pa dobi svoj hrbtni izraz ravno v strukturi, ki jo kaže besedilo v izvirniku, kjer je v nasprotju s slovenskim prevodom uporabljena neosebna glagolska forma. Če ta namig vzamemo resno, nam razlika med vsebino in formo pokaže

<sup>13</sup> Santner, *op. cit.*, str. 129.

<sup>14</sup> *Ibid.*, str. 130.

<sup>15</sup> Franz Kafka, *Die Verwandlung*, v: *Die Erzählungen*, Fischer, Frankfurt na Majni 1996, str. 98.

*dvoje*. Ne prvič in drugič: dvoje meri ravno na razliko, ki je notranja enemu, tej avtoriteti. Hrbtna stran tovrstne intimnosti je ravno radikalna tretjeosebnost, ki pa sama po sebi ni nikomur lastna: torej ne toliko tretjeosebnost kot brezosebnost.

Vrnimo se k simptomu. Že res, da simptom prevzema različne, poljubne, »naključne« oblike, toda simptom kot tak ni iz reda naključja. Simptom je vselej simptom *nečesa*, stoji na mestu nekonsistentnosti strukture same, na mestu njenega objektnega elementa. Njegova konkretna pojavna oblika je tako rekoč še vedno slepilo, estetska tančica, ki zakriva neko bolj temeljno zagato simbolnega reda. Vse to seveda velja tudi za naš konkretni primer: Gregor je kot ne-stvor morda oduren, ni mogoče vzdržati pogleda nanj, a jasno je, da ni njegova pojavnost zato nič manj bleščava. Drugače rečeno, izogniti se je treba dvema pastema, kako ozdraviti sistem: skušnjavi »poosebitve« objekta skozi oblikovanje v objekt sočutja ter skušnjavi njegove odstranitve, izbrisa.

Kar se tiče prve logike, logike altruizma, viktimizacije, lahko vidimo, da je prisotna v obeh smereh, kar nakazuje, da je logika altruizma že sama po sebi logika zrcaljenja – logika imaginarnega. Iz besedila je mogoče razbrati, da je Gregorjeva vloga pred preobrazbo vloga žrtve: Gregor – čeprav ima samo dve roki – dela za štiri, zase, za betežnega *očeta* (»oče je bil sicer zdrav, vendar star človek, že pet let ni nič delal in si gotovo ne bi smel kaj dosti naprtiti«), za bolno *mater* (»pa mar naj bi mati služila denar zdaj na stara leta, ko jo je pestila naduha, ko ji je pomenil resen napor že sprehod skozi sobe, ko je vsak dan obležala na zofi pri odprtem oknu, ker je komaj dihala?«) ter za mlajšo *sestro* (»in mar naj bi služila denar sestri, ko je bila še pravi otrok, stara bore sedemnajst let, in ko si ji pač od srca lahko privoščil dosedanji način življenja, namreč čedno oblačenje, dolgo spanje, malo pomoči v gospodinjstvu, udeležbo pri nekaterih skromnih zabavah in predvsem igranje na violino?«).<sup>16</sup>

Logika altruizma pa se, kot smo dejali, obrne. Bolje rečeno, skozi dobra dela Gregorjeve sestre, ki jih gre seveda vzeti v vsej

<sup>16</sup> *Preobrazba*, str. 59.

dvoumnosti, izpričani v besedilu, se logika altruizma nadaljuje, a tako rekoč zvezno preide v zgoraj omenjeno drugo logiko, končno rešitev z odstranitvijo objektnega elementa, izmečka. V *Preobrazbi* imamo, kot v opombi dodaja Santner, opravka z dvema redoma abjekcije. Prvi red se nanaša na zgodovino pred preobrazbo, »na njegov status kot objekta žrtvovanja *znotraj* družinske strukture, in je tako povezan z introjkcijo družinskega dolga oz. krivde«<sup>17</sup>. Na tej prvi ravni torej Gregor družinski dolg naloži na svoja pleča, sam opravlja neskončno delo odplačevanja. »Drugi red abjekcije, obrat prvega, je stanje preobrazbe: signalizira natanko radikalno ločitev od družinske strukture in prevzem položaja zunaj sestava usode.«<sup>18</sup> S tem obratom perspektive, skratka, postane v nazaj vidna nekoherentnost sistema, ki je bila prej mukoma utajevana.

Kolikšna je muka kultivacije objektnega presežka simbolnega mandata? Tu velja mimogrede opozoriti na etimološko stično točko med investituro in investicijo. V obeh je namreč prisoten koren *invest, in-vestire*, ki izvorno pomeni obleči se v uradno obleko, nadeti si simbolni mandat. Čeprav freudovska beseda za investicijo, *Besetzung*, ne izhaja iz istega korena, pa je zanimivo, da *Besetzung* prav tako pomeni zasedbo nekega mesta – za kar gre v simbolni investituri. In nadalje, ključno je, da sta pojma zvezana tudi vsebinsko: podelitev simbolnega mandata vselej spremlja določena »psihična energija«, določena investicija, ki je potrebna za kultivacijo te presežne podpore uradne geste, na kateri ta stoji in pade. A še naprej, z drobnim podaljškom je mogoče reči, da je hrbtna stran *Besetzung* vselej določena *Besessenheit*, obsedenost z (zlim) duhom ali določeno idejo: kar oboje družji, sta radikalni tujost in prisila. V nadaljevanju bomo videli, na katerih nivojih se to kaže v *Preobrazbi*: vse se tako rekoč dogaja okrog bolj ali manj uradne obleke.

Doslej smo se skorajda izognili liku Gregorjevega očeta. A zdi se, da je njegov položaj ključen: ne zgolj, da ga preobrazba

<sup>17</sup> Santner, *op. cit.*, str. 187.

<sup>18</sup> *Ibid.*

*zadeva*, preobrazba *zadene* njega samega. In konec koncev je mogoče reči, da je preobrazba *zadeva* očeta.

Ta uvid nam omogoča, da vzpostavimo tesnejšo zvezo med problematiko simbolne investiture in problematiko simptoma. Ko namreč Gregorja-mrčes razglasimo za simptom, se utegnemo ustaviti en korak prezgodaj. Za simptom je namreč ključno, da opravlja določeno delo. Simptom ne samo, da ni naključna napaka v sistemu: tudi če rečemo, da kaže neko strukturno zagato, radikalno »ne-celost« Drugega, je potrebno biti natančen.

Bistveno je namreč videti, da v tem smislu kot simptom/sintom nastopa že samo Ime-Očeta: že samo je odgovor na enigmo Drugega.

V tem natančnem smislu je »oč« glede na Lacanovo obravnavo očetovske funkcije translacija oz. simptom: kompromisna rešitev, ki ublaži neznosno tesnobo neposrednega soočenja z vrzeljo želje drugega. Temeljni sunek celote Lacanovega kasnejšega poučevanja je, da danes ta rešitev več ne deluje – Ime-Očeta ni več simptom/sintom, ki drži skupaj družbeno vez.<sup>19</sup>

V navezavi na našo tematiko lahko dodamo naslednje. Najbolj subtilna zanka, v katero se lahko zapletemo ob branju *Preobrazbe*, je namreč ta, da (zgolj) Gregorja *po preobrazbi*, da torej *zgolj proizvod* preobrazbe poimenujemo za simptom. Vse namreč kaže v to smer: na eni strani njegova odvrtna pojava, nedoločljivost podobe, nemoč njegovega poimenovanja; na drugi razpad sistema, ki ga sproži. A vse to, kolikor že se zdi »dogodkovno«, bi impliciralo nesrečnost usode – hitro bi zapadli v objokovanje, kar bi v skladu s tem, kar smo zgoraj govorili o altruizmu, pomenilo nič drugega kot ponoven vpis v sistem, kultivacijo presežnega elementa. Drugače rečeno, kar izstopi po preobrazbi, je trdo jedro simptoma onkraj simbolizacije, a to trdo jedro je moralo biti prisotno že prej. V tem smislu velja postaviti trditev o obstoju določene »kontinuitete« – kar pa se *zgodí*, kar odpade, je ravno njegova integriranost, odpove kot funkcija podpore sistema.

<sup>19</sup> Slavoj Žižek, *Organs Without Bodies*, Routledge, New York 2004, str. 101.



Ta vidik nam odpre drugačno možnost razlage. Rečeno v enem stavku: *simptom sam po sebi ne pomeni razpada sistema*, sistem brez simptoma sploh ne more obstajati. Če pa »razpad sistema« postavimo v prvo od treh poglavij *Preobrazbe* (od začetka do razkritja), odtod sledi, da ne-stvor, proizvod preobrazbe, ni toliko simptom kot »razvezanje« simptoma – Gregor zaradi »objektivnih okoliščin« več ne opravlja funkcije veznega člana, družbenega veziva. In ni naključje, da nastopi tesnoba.

Razmerje simptoma in tesnobe je vsekakor dvoumno in kot tako se kaže že Freudu. Kot pravi v *Inhibiciji, simptomu in tesnobi*, sta o razmerju med oblikovanjem simptomov in razvojem tesnobe razširjeni dve mnenji:

Po prvem je tesnoba sama simptom nevroze, po drugem pa je razmerje med njima veliko tesnejše. V skladu z drugim mnenjem so simptomi oblikovani le zato, da bi ušli tesnobi: simptomi večje psihično energijo, ki bi bila sicer odvedena kot tesnoba, tako da naj bi bila tesnoba temeljni pojav in pglavitni problem nevroze. Da je ta trditev vsaj deloma resnična, kažejo nekateri prepričljivi dokazi. Če agorafobični bolnik, ki so ga spremljali na ulico, tam ostane prepuščen samemu sebi, producira napad tesnobe. Ali če prisilnemu nevrotiku preprečimo, da bi si potem, ko se je česa dotaknil, umil roke, bo postal žrtev skorajda neznosne tesnobe. Jasno je torej, da sta bila namen in tudi učinek pogoja spremljanja na ulico in prisilnega umivanja rok preprečitev takšnih izbruhov tesnobe. V tem smislu lahko tudi vsako inhibicijo, ki si jo naloži Jaz, označimo kot simptom.<sup>20</sup>

Implikacije te druge razlage, po kateri je tesnoba izvorna, simptom pa sekundarna obramba pred tesnobo, so mnogo bolj radikalne, kot se zdi na prvi pogled. Njeno nadaljnje razvitje Freud na nekem drugem mestu v besedilu doda sam: pravi, da je »tesnoba tista, ki sproži potlačitev, in ne nasprotno, kot sem menil sprva, da potlačitev sproži tesnobo«<sup>21</sup>. In če stvar še nekoliko

<sup>20</sup> Sigmund Freud, »Inhibicija, simptom in tesnoba«, v: *Problemi 1–2/2001*, str. 65.

<sup>21</sup> Freud, *op. cit.*, str. 32.

zaostriamo, bi to pomenilo, da tudi prapotlačitev ni zares izvorna, saj ji predhodi nekaj, kar je v tesni zvezi s tesnobo – kar tudi Žižek poveže z enigmo želje Drugega, njegovo nekonsistentnostjo, ne-celostjo.<sup>22</sup>

Pri tem pa bi bilo tesnobo zmotno enostavno izenačiti z razkritjem Reči, ki bi zazijala iz razpoke. Ta Reč namreč lahko izstopi zgolj na način *objekta*: ko se v redu smisla pojavi nesmiselni element; natančneje, ko nesmiselni element več ne deluje kot opora smisla. Vloga tega nesmiselnega presežka smisla je sama po sebi dvojna: paradokсно je, da označevanje je zgolj toliko, kolikor imamo hkrati opravka z ekscesno fascinacijo, kolikor ga utemeljuje nek strogo gledano neoznačljivi »attachment«. In kot derridajevsko nadaljuje Žižek: »Pogoj možnosti označevanja je njegov pogoj nemožnosti.«<sup>23</sup> Skratka, presežek je notranji in vloga fantazme je, da razrešuje zagato tega inherentnega presežka, fantazma je »ime procesa, ki 'veže' ta preostanek, ga preoblikuje v podporo družbene prilagoditve, načina biti v svetu«<sup>24</sup>. Tesnoba potemtakem nastopi ravno kot posledica razpustitve fantazmatske opore. Povezava resnice in tesnobe je tako na dlani. Kot je dejal Lacan – tesnoba ne vara.

<sup>22</sup> Morda velja opozoriti, da tudi freudovski *Kastrationsangst* ni enostavno »strah pred kastracijo«. Kastracijska tesnoba je tesnoba same kastracije, pri čemer je ključno, da je kastracija vidna zgolj skozi svojo spodletelost.

<sup>23</sup> Žižek, *Organs without bodies*, op. cit., str. 97.

<sup>24</sup> Eric L. Santner, *On the Psychotheology of Everyday Life*, Chicago University Press, Chicago 2001. – Že večkrat ponovljeni lacanovski nauk, ki mu tu sledimo, je seveda v tem, da je prav ta obscena, neuradna plat zakona pravo vezivo družbe. »Obstaja nepremostljiv razcep, ki za vedno ločuje fantazmatsko jedro subjektove biti od bolj 'površinskih' oblik njegovih ali njenih simbolnih/imaginarnih identifikacij ...« (Slavoj Žižek, *Kuga Fantazem*, Analecta, Ljubljana 1997, str. 81.) Do prikaza posebne strukturiranosti te obscene podpore lahko dospemo prek »negativnega dokaza«: kaj se zgodi, če mu pridemo preblizu, če se fantazma dejansko realizira? »[K]o se mu preveč približam, pride do *aphanisis* subjekta, subjekt izgubi svojo simbolno konsistenco, se razgradi. In najbrž je prisilna realizacija fantazmatskega jedra moje biti v sami družbeni realnosti najslabša, najbolj ponižujoča oblika nasilja, primer nasilja, ki spodkoplje sam temelj moje identitete.« (*Ibid.*)

Znano je, da je po zdravi pameti razlika med strahom in tesnobo mogoče zajeti v odsotnost objekta pri slednji. A seveda je dejstvo, da tesnobi ni mogoče določiti empiričnega objekta, treba vzeti kot enigmo v strogem pomenu. Vprašanje, ki vselej nastopi, je, kaj jo vzbuja, kaj hoče – in konec koncev nam to govori, da je objekt strahu, odgovor, o katerem smo tako gotovi, zavajajoč, proizvod utajitve. Tesnoba je neumestljiva, ni ji mogoče določiti izvora, ni jasno, ali prihaja od zunaj ali od znotraj, nemogoče jo je izolirati. V prvem približku bi torej dejali, da objekt tesnobe zavzema mesto vmes med zunaj in znotraj. Toda ta formulacija je še vedno preohlapna – še vedno namreč predpostavlja, da »zavzema mesto«. Ključno pri tesnobi pa je ravno to, da v nekem smislu postane nerazločljiva že sama razdelitev na mesto in vsebino, ki to mesto zaseda.

### Čisto delo

Vrnimo se zdaj k *Preobrazbi*, pri čemer bo posebna pozornost še naprej veljala prvemu delu, delu, kjer se sistem radikalno zamaje in se s tem zgodi določen premik, kar seveda še ne pomeni, da so njegovi nasledki ravno plodni.

Prva sprememba, ki jo prinese preobrazba, je ravno premik od Gregorjeve *odsotnosti k prisotnosti*. Kolikor je mogoče konstruirati situacijo pred preobrazbo, lahko vidimo, da Gregor nastopa z distance, na način odsotnosti. Že sam pogled na uro nam pove, da odide zgodaj zjutraj in se vrne pozno zvečer. Nikoli ni priča večernim pogovorom, ne ve več natančno, kaj se z družino dogaja. Edini stik med družino in Gregorjem je denar, ki ga pri-  
naša.

In če malo nadaljujemo s to ekonomsko problematiko, lahko dodamo, da ni videti, da bi bil Gregor za kaj posebej usposobljen: delo trgovskega potnika namreč ne zahteva posebnih profesionalnih »znanj«. Gregor tako rekoč nastopa kot čista delovna sila, kot čisto delo. In če je njegova »stavka« na določen način subverzivna, je razlog za to morda v tem, da dobesedno uresniči fantazmo kapitalista: izbris »fizičnega nosilca«.

Če v diskurzu gospodarja na mestu produkcije nastopa *a* kot čisti utrošek (mesto produkcije je namreč v prvi vrsti mesto izgube), delo, ki gre v nič, ki ga ni mogoče pokriti z označevalci (entropija), pa se v tem premiku dogodi, da ta izguba prejme svoj »homogeni ekvivalent« na mestu dejavnika – ta ekvivalent pa je presežna vrednost, seštevek čistega dela.

Za kaj gre? Za to, da je kapital v strogem pomenu mogoč šele, ko na trgu nastopa blago z imenom *delo*, če delovna sila nastopa kot samostojno blago, kot »objekt«, ki ga je mogoče kupiti, če je skratka mogoče kupiti nekaj takega kot »čisto delo«. To pa je mogoče zgolj, če delavec nastopa kot *svobodni lastnik* svoje delovne sile, ne pa na primer kot suženj. [...] če naj kapitalistično izkoriščanje deluje, se ustali v družbeno vez, mora entropija ali izguba, delo, ki gre v nič in ki ni šteto niti ne šteje, ravno *začeti šteti*, dobiti svojo veljavo. Prav to pa je vsa poanta *presežne vrednosti*, ki jo Marx prepozna kot jedro in gonilo kapitalizma. Omogoča jo prav dejstvo, da se delovna sila pojavi kot blago oziroma objekt [...] in kot taka števna, tj. tudi sama neka vrednost.<sup>25</sup>

Pri presežni vrednosti gre torej za to, da presežek prične šteti. A ključno vprašanje pri tem je, koliko se pri tem sploh še ohrani sama njegova presežna narava. Presežnost je čista negativnost, deluje kot negativni pogoj možnosti. S tem v zvezi pa možnost svobode ni že v tem, da delavec nastopa kot »svobodni lastnik«. Delo, ki ga delavec poseduje, ki je njegova last, njegova *lastnost*, ga namreč v kapitalizmu zastopa. Zastopa ga ravno neka določena kvazi-singularna lastnost, partikularen način uživanja, ki pa je že zajet v kategorijo, v tržno nišo.

Nazaj h Kafki. Gregor lahko deluje kot vezivo družbe ravno toliko, kolikor se kot čisto delo šteje v seštevek, v kapital.<sup>26</sup> Zanimivo, kopičenje kapitala se ne dogaja zgolj zunaj; na njegov račun

<sup>25</sup> Alenka Zupančič, »Štirje diskurzi v luči presežnega užitka«, v: *Razpol* 13, Ljubljana 2003, str. 135.

<sup>26</sup> Morda lahko poskusimo s tezo, da je tisto, kar diskurz univerze postavlja v zvezo s prisilno nevrozo, ravno umestitev simptoma na mesto drugega, ko je simptom ravno kot izoliran lahko privzet v jaz.

se polni tudi družinska blagajna. Ta problem je, še več, postavljen že v predzgodovino besedila. Rečeno je namreč, da se je v neki razmeroma daljni preteklosti Gregorjev oče zadolžil pri taistem »šefu« in zato Gregor svoje delo pojmuje kot odplačevanje neizmernega očetovega dolga. Odtod se seveda kot neprijetno presenečenje izkaže spoznanje, da domača blagajna ni in nikoli ni bila zares prazna in njegovo žrtvovanje sploh ne tako nujno, kot se je zdelo. A zdi se, da je temeljni nauk dveh blagajn ponovno ta, da gre pri družini in družbi za isto strukturo, da sta družina in družba nerazločljivo zvezani, da gre pri obeh za en in isti diskurz v smislu oblike družbene vezi<sup>27</sup>: da je blagajna pravzaprav ena sama. Dokler je namreč Gregor zastopan kot čisto delo, *blagajna strukturno ne more biti prazna*.

Dejali smo torej, da je prvi premik mogoče zajeti s formulo od odsotnosti k prisotnosti. Kar Gregorja po preobrazbi naredi za nevzdržnega, je ravno njegova pretirana bližina, kar noče se umakniti na varno razdaljo. In tu velja dodati dvoje. Prvič, Gregorjeva bližina je ravno hrbtna stran pretirane bližine avtoritete. To je ravno vidik, ki ga v svoji interpretaciji poudarja Santner: avtoriteta se pri Kafki vselej vzdržuje ravno s svojo stalno prisotnostjo in je ravno kot taka seksualizirana, z njo pa tudi ves simbolni red.<sup>28</sup> Shematsko rečeno, premik v diskurzu je ravno premik od Imena-Očeta k nadjazu kot  $S_1$ , postavljenem pod prečko. Šef je morda postavljen na pult, a vse se dogaja pod pultom.

### *Gregor, Gregor in Venera*

*»Bil je nenavadno izčrpan, dihal je s široko razprtimi usti in si je bil zatlačil za ovratnik uniforme dva rahlo tkana damska robčka.«*

Franz Kafka, *V kazenski koloniji*

<sup>27</sup> To ve že Walter Benjamin: »Marsikaj kaže na to, da je svet uradnikov in svet očetov za Kafko enak svet.« (Walter Benjamin, »Franz Kafka«, v: *Izbrani spisi*, Studia Humanitatis, Ljubljana 1997, str. 117.)

<sup>28</sup> In ravno zato ne preseneča, da je sama seksualnost oropana svojega izjemnega mesta.

V besedilu *Preobrazbe* so prisotni trije Gregorji, na eni strani Gregor kot mrčes, na drugi strani dve sliki. Natančneje, dve sliki, vmes pa ne-stvor. Prvič: »Gregorjeva fotografija iz časa, ko je služil vojsko, naslikan je bil kot poročnik, brezskrbno se je smehljajal z roko ob sablji in terjal, da naj spoštujejo strumno držo pa uniformo.«<sup>29</sup> Ta fotografija v tekstu nastopi v trenutku, ko Gregor prvič izstopi iz sobe, v trenutku prvega srečanja družine z njegovo novo podobo. Dvojnost ni naključna: na eni strani idealizirana podoba moškosti, na drugi strani materializirani (nefalični) užitek. Idealni jaz, zrcalna identifikacija, na drugi strani sobe pa ne-stvor.

Drugič: slika, ki nastopi dvakrat, prvič že v drugem odstavku: »nad mizo je visela slika, ki jo je pred nedavnim izrezal iz ilustriranega lista in jo obdal z ličnim pozlačenim okvirom. Predstavljala je damo s krznenim klobukom in krznenoo boo; zravnano je sedela in iztegovala h gledalcu težak krznen muf – vsa roka do komolca je bila v njem skrita.«<sup>30</sup> Drugič se ista slika pojavi po tem, ko se sestra odloči, da mu bo olajšala življenje, tako da bo iz njegove sobe odstranila vse pohištvo, vse človeške elemente, s čimer mu bo olajšano plezanje po stenah. Ko se kar ni mogel odločiti, kaj naj reši najprej, »tedaj je zagledal na steni, ki je bila sicer že prazna, tisto izrazito vidno sliko dame v kožuho, urno splezal gor in se pritisnil na steklo. Steklo ga je držalo in mu je prijalo na vročem trebuhu. Vsaj te slike zdaj gotovo nihče ne bo vzel proč, ker jo je Gregor vso prekril.«<sup>31</sup>

Po Santnerju ima ta detajl, ta »kos pornografskega kiča«, v *Preobrazbi* ključno mesto. Prvo, kar kaže na to, je že omenjeno dejstvo, da se pojavi takoj na začetku, »kot v odgovor na vprašanje, s katerim se odstavek prične: 'Kaj se je zgodilo z menoj?'«<sup>32</sup> Nadalje, njegovo strastno branjenje te slike, *passionate attachment*, zaradi katere je Gregor pripravljen napasti tudi sicer ljubljeno sestro. A ključen Santnerjev poudarek je formuliran kot

<sup>29</sup> *Preobrazba*, str. 46.

<sup>30</sup> *Ibid.*, str. 33.

<sup>31</sup> *Ibid.*, str. 66.

<sup>32</sup> Santner, *My Own Private Germany*, op. cit., str. 135.

obrat klasične razlage: »[Ž]enska v krznu ni objekt želje, temveč prej (nezavedne) identifikacije. Z drugimi besedami, Gregorjeva slika ženske v krznu predstavlja nezavedno 'resnico' druge slike«, Gregorjeve fotografije iz vojaških let.<sup>33</sup>

Če drži, da je Venera resnica fotografije Gregorja v vojaški uniformi, kakšna je tu vloga preobraženega Gregorja? In kakšen namig nam tu daje stavek iz *Kazenske kolonije*?

O uniformi nasploh je v *Preobrazbi* (in pri Kafki) veliko govora, kar nedvomno vzbuja določen sum. Oče, ki si mora iz objektivnih razlogov ponovno poiskati službo, doživi pravcati *make-over*:

A vendar, vendar, je bil to še isti oče? Svoje dni je ležal truden v postelji, [...] vstati sploh ni bil prav zmožen [...] in kadar so šli na sprehod nekajkrat na leto ob nedeljah ali ob največjih praznikih, sta hodila sicer še mati in Gregor dokaj počasi – a oče je stopal med njima vedno še nekoliko počasneje, zavil v stari plašč [...] Zdaj pa – zdaj je stal ta isti oče kar čvrsto pokonci; oblečen je bil v napeto modro uniformo, kakršno nosijo sluge bančnih zavodov; nad visokim trdim ovratnikom bluze se je bohotal močan dvojni podbradek; izpod košatih oči so prodirali živahni in pozorni pogledi črnih oči; sicer razmršeni beli lasje so bili skrbno počesani v natančno, pedantno, lesketavo prečo. Čepico z zlatim monogramom – najbrž znamenje kake banke – je vrgel v loku prek vse sobe na kanape, potisnil roke v žepe in tako odvihal ogle dolgega suknjiča uniforme ter stopil z zagrizenim obrazom proti Gregorju.<sup>34</sup>

Na prvi pogled klasična figura simbolne avtoritete in uniforme kot njenega zastopnika, razcep na očeta kot fizičnega nosilca in Ime-Očeta kot praznega označevalca. A težava je v tem, da je ta razkorak tu ničn, oče se stopi z uniformo, zadeva se tako rekoč obrne. Uniforma zasije v vsej svoji materialnosti, fizični prisotnosti in z obratom tako rekoč sama postane fizični nosilec očeta, dobesedno drži ga pokonci in je zgolj druga oblika pulta, ki šefa napravi za *povzdignjeno* figuro. In ni naključje, da oče

<sup>33</sup> *Ibid.*, str. 136.

<sup>34</sup> *Preobrazba*, str. 68.

uniformne noče in ne more sleči. Če je namreč sicer ravno Ime-Očeta tisto, ki po potrebi nadane uniformo fizičnemu nosilcu in jo, ko je čas za to, tudi sleče – ravno ta menjava je avtoritativna v simbolnem –, je ta instanca zdaj sama v celem oprta na kos blaga in medenine.

Z nekakšno trmo se je oče upiral temu, da bi vsaj doma odložil uniformo bančnega sluga; jutranjka je visela na obešalniku brez haska, oče pa je dremal docela oblečen na stolu, ko da bi bil vsak hip pripravljen za službo in ko da bi čakal tudi tu na predstojnikov glas. Zastran tega je izgubila uniforma kaj kmalu videz snažnosti – saj že koj spočetka ni bila nova – in to kljub vsej materini pa sestrični skrbi. Gregor je strmel cele večere v to čez in čez madežasto, pa vseeno zaradi stalnega drgnjenja zlatih gumbov še vedno lesketa-vo oblačilo ...<sup>35</sup>

Očetova simbolna avtoriteta je zapisana končnosti, hkrati z uniformo se izrabi, drgnjenje zlatih gumbov je ravno izraz stalnega angažmaja, ki je potreben za njeno vzdrževanje, vse, kar jo konec koncev vzdržuje, so ti zlati gumbi, ki so jim družba razraščajoči se madeži.

A vendarle, na mestu je primerjava med očetovo uniformo in sliko Venere v krznu. Obe sta kič, ki ga morda definira ravno sopostavljenost madežev, delčkov *jouissance*, ter bleščave – in ta postane sama seksualizirana (repetitivno drgnjenje gumbov)<sup>36</sup>; zlati gumbi tu, zlat okvir tam; in obe sta, trdimo, točki *simbolne* identifikacije. Če je slika Venere resnica Gregorja v vojaški uniformi, gre ravno za to, da prva izpričuje presežek užitka, strastne navezanosti (ki se kaže v Gregorjevi obrambi) – in ravno ta razlika

<sup>35</sup> *Ibid.*, str. 71.

<sup>36</sup> Cf. Žižek, *Organs Without Bodies*, op. cit., str. 89: »Kako natančno dejavnost, ki je, sama po sebi, definitivno aseksualna, pridobi seksualne konotacije? 'Seksualizirana' je, ko spodleti pri dosegu svojega aseksualnega cilja [goal] in se ujame v začaran krog brezplodnega ponavljanja. V seksualnost vstopimo, ko gesta, ki 'uradno' služi nekemu instrumentalnemu cilju [goal] postane cilj po sebi [end-in-itself], ko začnemo uživati v samem 'disfunkcionalnem' ponavljanju te geste in pri tem suspendiramo njeno smotrnost.«



je tisto, kar sproži Gregorjevo preobrazbo v izmeček. Drugače rečeno, ravno tisti damski robčki, ki pri oficirju v *Kazenski koloniji* nastopajo kot *dodatek*, so tisto, kar *Gregorjeva* uniforma na fotografiji prikriva in dobi izraz v očetovi: preobrazba je, potemtakem, preobrazba v parcialni objekt, preobrazba v »damske robčke«.

### Glas

Ni mogoče spregledati, da se prvi del preobrazbe odvija skorajda izključno v registru glasu. Če ponovimo: Gregor to jutro presliši uro, kljub njenemu zvonjenju: »ko se je kar pohištvo stresalo, tako je po navadi drdrala«; čas se materializira v tiktakanju in bitju taiste budilke; nato oče: »narahlo, toda s pestjo. 'Gregor! Gregor!' je zaklical, 'kaj pa je s tabo?' In hipec kasneje ga je posvaril še enkrat, z globljim glasom: 'Gregor, Gregor'«; itd. itd. In ravno na tej ravni se najbolje uteleša objektivnost Gregorja Samse. Ko ga mati – »blagi glas« – opozori, naj vstane, Gregor v svojem odgovoru zazna nenadejani dodatek:

Nedvomno je to sicer bil njegov prejšnji [glas], a kakor z dna se je vanj mešalo neutajljivo, boleče čričkanje, tako da so bile besede razločne samo prvi hip, potem pa, ko ti sicer še vedno zvenijo v ušesih, jih je to čričkanje tako razjedalo, da že nisi več vedel, a si res prav slišal ali ne.<sup>37</sup>

Dodatek, ki ga ni mogoče zatreti, Kafka poimenuje *Piepsen*.<sup>38</sup> Gre za presežek njegovega običajnega glasu, tako da hkrati je in

<sup>37</sup> *Preobrazba*, str. 36.

<sup>38</sup> Santner ta *Piepsen*, slovarsko »čivkanje, govorjenje z visokim glasom«, naveže v dve smeri: *Piepsen* na eni strani označuje mutacijo v ženskost, na drugi strani pa pokaže, kako je bila vsesplošno prisotna obsesija s čudnim glasom židov – in kot obrezanih manj moških, bolj feminilnih. Ta povezava je seveda prisotna pri Weiningerju, kjer žide in ženske povezuje ravno nek manko identitete, »siromašnost eksistence«. (Otto Weininger, *Spol in značaj*, Modra ptica, Ljubljana 1936, str. 322.) Skozi razpravo bomo skušali podrobneje osvetliti, kako je prav siromašnost eksistence tista, ki omogoča alternativo. –

ni njegov lasten glas. Deluje kot notranja razpoka samoprepoznavanja in hkrati kot notranja razpoka pomena v celem. Če pozorno preberemo zgornje besede, lahko vidimo, da objektni glas, strogo gledano, nima hipnega učinka. V prvem trenutku besede še pusti v njihovi dobessednosti, jasnosti, a pomen nažre šele v odmevu, retroaktivno.<sup>39</sup> Mogoče je torej reči, da objektni glas tako rekoč podvoji točko prešitja, kar nam sugerira, da tega glasu ni mogoče enostavno pripisati »subjektu«.

Ta čričkajoči presežek nesmisla, veljave nad pomenom, ima svoj protipol v glasu očeta: »Ko oče le ne bi tako neznosno sikal! Gregor je bil že skoraj ob pamet zaradi tega. (...) za Gregorjem je zdaj že zvenelo, ko da bi to ne bil več glas enega samega očeta; zdaj res ni bilo več šale.«<sup>40</sup> Ravno tako kot je čričkanje presežek Gregorjevega glasu nad pomenom, je sikanje hrbtna plat pozitivnega Zakona. Zakon se kot tak manifestira prek glasu: »Zakon kar naprej spušča čudne glasove in enigmatične zvoke. Veljava zakona je v tesni zvezi z brezsmiselnim glasom.«<sup>41</sup> Nesmiselni glas je, in to je največji Kafkov uvid, edina podpora Zakona. Zakon stoji in pade prek glasu, drugače rečeno, isti objekt je hkrati pogoj njegove možnosti in pogoj nemožnosti. Če kje, se bo razpoka v Zakonu pokazala v modusu glasu.<sup>42</sup>

---

Zanimivo, »slab v govoru«, kot pravi Biblija (2 Mz 4), je bil že sam Mojzes, kar Freudu služi kot dokazilo njegovega egipčanskega izvora. (Sigmund Freud, *Mož Mojzes in monoteistična religija*, Analecta, Ljubljana 2004, str. 40.) Tujost se očitno najprej kaže v dimenziji glasu, tujec je vselej »slab v govoru«.

<sup>39</sup> Kot govori izvornik, ta glas »die Worte förmlich nur im ersten Augenblick in ihrer Deutlichkeit beließ, um sie in Nachklang derart zu zerstören, daß man nicht wußte, ob man recht gehört hat«. *Die Verwandlung*, str. 99.

<sup>40</sup> *Preobrazba*, str. 50.

<sup>41</sup> Mladen Dolar, *O glasu*, Analecta, Ljubljana 2003, str. 220.

<sup>42</sup> »... Kafko [se] ponavadi bere kot depresivnega avtorja totalne zapore brez izhoda. Naj rečem takoj in vnaprej: takšno branje se mi zdi huda zabloda. V Kafkovem delu je navzoča neka drža, neka 'politika', ki nikakor ni kapitulacija pred brezizhodno vladavino veljave zakona, temveč bi jo lahko za silo strnili v geslo: *izhod obstoji v vsakem trenutku*.« (Dolar, *O glasu*, op. cit., str. 220.) – Naj tu le na kratko opozorimo, da je konec koncev to tudi poanta tistega, kar Santner poimenuje »psihoteologija vsakdanjega življenja«. Objekt etike je isti kot objekt patologije, le da zamenja mesto.

Ko Gregor zasliši, da z njegovim glasom ni vse v redu, je njegova taktika tako rekoč taktika skoposti. Z redkobesednostjo skuša prekriti neko bolj radikalno razredčenost pomena.<sup>43</sup> Objektne presežek lahko kot presežek zunaj izolirane sobe nastopi zgolj kot molk, kot manko. Dvojnosti smisla in nesmisla namreč poslušalci zunaj – predstavniki Zakona – strukturno ne morejo slišati. Zakon bi se moral namreč soočiti s svojim lastnim glasom, s svojo lastno, *inherentno* obsceno podporo. Preobrazba jih še ni zadela, Gregor je še vedno izolirani in s tem integrirani simptom Zakona, a tudi molk je zgovoren. Če smo natančni, se razprtje, »možnost novih možnosti«, zgodi ravno na teh nekaj straneh. Gregorjev molk, njegova statičnost, dobesedno mobilizira Zakon, takoj se pojavi prokurist, nova moč. A še več, za hip se zgodi ravno tisto, kar se zdi najbolj nemogoče: Zakon sam ne ve, kaj bi. »Torej lahko gospod prokurist že pride k tebi?«, je vprašal nestrpni oče in spet potrkal na vrata. 'Ne,' je rekel Gregor. *V sobi na levi je nastal molk zadrege, v sobi na desni je sestra zaihtela.*<sup>44</sup>

A le nekaj trenutkov je potrebno, da se prokurist zbere. Natanko ve, kakšna je prava taktika: najprej apelira na slabo vest zaradi zanemarjanja družine in službe, nato uporabi šefov namig na »inkaso, ki vam ga je bil zaupal pred nedavnim«, na koncu pa direktno: »Vaše delo v zadnjem času je bilo torej zelo nezadovoljivo ...« Gregor je v hipu ponovno mobiliziran in v dolgem hektičnem govoru, polnem opravičil, popolnoma pozabi na previdnost, pozabi na preobrazbo – presežni glas prodre iz izolacije.

A v strogem smislu je njegove subverzivnosti že konec. Negotovost, ki jo je povzročal objekt glas, ki se je za poslušalce zunaj manifestiral kot molk, zamenja gotovost razumevanja. Tisti objektne *Piepsen*, čričkanje v glasu, ki ga Gregor zaznava takoj na začetku, zdaj popolnoma prevlada, pride do prepoznanja, ki

<sup>43</sup> »Gregor je odgovoril na obe strani: 'Sem že pokonci,' in se je potrudil, da bi odvezel glasu vsako sled nenavadnega zvena – zato je izgovoril besede kar najbolj skrbno in je mednje vrnil dolge premore.« (*Preobrazba*, str. 36.)

<sup>44</sup> *Ibid.*, str. 41; poudarek dodan.

je morda grozljivo, a vseeno je prepoznanje. To prepoznanje dobi dve ubeseditvi, ki sta kljub nasprotnemu videzu strogo analogni.

»Ste razumeli vsaj besedico?« je vprašal prokurist starše, »menda se ne dela norca iz nas?« »Za božjo voljo,« je zaklicala mati in zdaj že jokala zraven, »mogoče je hudo bolan, mi ga pa mučimo. Greta! Greta!« Je potem zavpila. »Mati?« je zavpila sestra z druge strani. Dogovarjali sta se skozi Gregorjevo sobo. »Pri priči moraš k zdravniku. *Gregor je bolan*. Brž po zdravnika. Nisi slišala, kako je govoril?« »*To je bil živalski glas*,« je rekel prokurist – nenavadno tiho v primeri z materinim kričanjem.<sup>45</sup>

Čeprav negotovosti še ni povsem konec, soočenje še čaka, pa je zadeva tako rekoč odločena. In zdi se, da v dveh ekstremnih glasovnih registrih izrečeni ugotovitvi, materino vpitje *Gregor je bolan* in prokuristova tiha sodba *To je bil živalski glas*, dobita izraz ena v drugi; te vrstice gre prej brati »biopolitično«: kot na eni strani racionalno, umirjeno diagnozo *Gregor je bolan* in njegovo glasno, iracionalno dopolnilo *To je bil živalski glas*.

Do pridobitve gotovosti in prepoznavanja pa ne pride zgolj pri poslušalcih pred vrati, temveč tudi pri govorcu. »Gregor pa se je zelo umiril. Sicer niso več mogli razumeti, kar je govoril, čeprav se je njemu zdelo, da zvene besede jasno, jasneje kot prej, nemara, ker se je njegov sluh že privadil takšnemu govorjenju.«<sup>46</sup> Za razliko od prejšnjega stanja, ko je Gregorja lasten glas zaradi nehotenega čričkajočega podaljška nad pomenom prestrašil, mu vzbujal tesnobo, je zdaj prišlo do samoprepoznavanja, glas, kakršen koli že, je zanj nastopil jasno, smiselno, racionalno. Prepoznanje, skratka, je na obeh straneh prišlo hkrati, in videti je, da ravno v trenutku, ko je čričkanje, *Piepsen*, popolnoma prevladalo nad starim človeškim glasom. Gregor ima na nek način prav: pomena njegovih besed sicer niso razumeli, a vendarle je govoril jasneje kot prej. Kot v izvirniku pravi prokurist: »*Haben Sie auch nur ein Wort verstanden?*« – razumeti niti besedice pomeni razu-

<sup>45</sup> *Ibid.*, str. 43.

<sup>46</sup> *Ibid.*, str. 44.

meti Eno besedo. Ravno popolna prevlada objektnega elementa je omogočila, da je Gregor postavljen v i-racionalni pol.

Nadaljujmo. Na podlagi teh ugotovitev sedaj nastopi čas akcije, bolnika je treba izbežati iz kletke, in v ta namen pokličejo dva strokovnjaka, zdravnika in ključavničarja, čemur bo Gregor rekel, da »so mu bili voljni pomagati«.

»Dobro mu je delo, kako zaupljivo in odločno so se lotili prvih ukrepov. Čutil je, da je stopil spet v človeško okolje [*Er fühlte sich wieder einbezogen in den menschlichen Kreis*] in je pričakoval, da se bosta oba izkazala z veličastnimi in presenetljivimi dejanji, tako zdravnik kot ključavničar – čeravno ju ni niti natanko ločil.«<sup>47</sup> Akcija skratka, čeprav se bo kasneje izkazala za nepotrebno – »zdravniku« se bo, z lastno akcijo, izročil sam, na kar bo ponosen – Gregorju povrne vero, čuti se ponovno vključenega v krog človeštva, ponovno je člen verige. In morda ne bo preveč, če dodamo: za ceno preobrazbe v objekt znanstvenega proučevanja, ko ni več ločnice med ključavničarjem in zdravnikom. A to razumevanje se bo kajpak izkazalo za napačno: ne-stvor ravno ni žival in ne more biti žrtev.<sup>48</sup> Končno soočenje z ne-stvorom, ki sledi ob koncu prvega poglavja, je zgolj formalnost: panika, ki jo sproži, je že odgovor, spektakel vara, tesnoba je prešita.

Kot smo že dejali, ključno je, da v istem trenutku pride do Gregorjeve *lastne* »subjektivacije« – invencije novega načina bivanja v situaciji (kot bi temu rekel Badiou). Toda – je to res invencija? Ali ne gre prej za to, da smo priča ignoranci do preobrazbe, njene ponovne udomačitve? Njegove besede se mu ponovno zdijo jasne in razumljive, preobrazba se je dopolnila, a njeno dokončanje je tako rekoč že njena izdaja, regresija v prejšnje stanje: natančneje, četudi gre za »napredek«, pa dejansko *ni* afirmacija

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Tega se je ključno zavedati, da se izognemo napačnemu razumevanju (ali sploh: *razumevanju*) nemških koncentracijskih taborišč. Taboriščniki namreč niso bili obravnavani kot živali – to bi bilo pravzaprav bolje. Kot lahko beremo pri Primu Leviju, v Auschwitzu izstopi ravno čisti ne-človeški, nemrtvi *Zwang*.

preobrazbe. Gregor se ponovno počuti vključenega v krog človeštva, pa čeprav kot Mrčes. Njegov glas ponovno pride pod nadzor, a kar se kaže kot njegov lasten nadzor, je vselej že nadzor Zakona.

## Stas

Temu analogna je usoda še enega objekta, še nekega »organa brez telesa«, Gregorjevih nožic, ki jih lahko z nekaj domišljije razumemo kot ilustracijo »izpolnitve nezavedne želje«. V kakšnem smislu? Gregor, kot smo videli, dela za štiri (vsaj tako se zdi njemu). Dela je torej vselej preveč, je neizmerno, delal bi še več, a kaj, ko ima kot človek samo dve roki. In želja se uresniči: a kot želja se vselej uresniči strogo dobesedno, neodvisno od subjektive manifestne želje: poudarek je bil namreč na številu, bistveno je bilo, da jih je hotel *več*. Kar Gregor dobi, je sicer »več«, a »več« *nožic*, cena izpolnitve želje je, da z »več« nima kaj početi, da se osamosvojijo, sledijo svojim lastnim impulzom. A če si v misel priključimo Lacanovo shemo univerzitetnega diskurza (in njegovo navezavo na kapitalizem), lahko vidimo, da so »roke« že izvorno utelešenje čistega dela, subjekt sam je za kapitalizem strogo odveč, vse, kar šteje, je ta »parcialni objekt«, čisto delo.

Bistveno za parcialni objekt je, da je ta korelat 'čistega' subjekta pred subjektivacijo. Če je subjektivacija zvezana z osebo in celoto telesa, pa je subjekt korelat organa brez telesa. Nasproti ustaljeni predstavi, da je tisto prvotno par oseba-stvar (oseba-telo), velja zadevo obrniti: prvoten je par subjekt-objekt, oni drugi par pa je njegova udomačitev. Žižek ob tem opozarja, da freudovski parcialni objekt ni sestavni del telesa, temveč tisti element, ki se tej vključitvi v celoto upira. A to še ne pomeni, da ni materialen: »... je subjektov namestnik znotraj reda objektivnosti.«<sup>49</sup>

<sup>49</sup> Žižek, *Organs Without Bodies*, op. cit., str. 174–175. Če se ob tem spomnimo na znamenita Avguštinova razglabljanja o prototipu organa, ki štrli zunaj, velja dodati nek »saj ni res, pa je«. V ZDA med drugim obstaja društvo moških, ki svoje sile usmerja v boj proti obrezovanju; govorijo iz lastnih izkušenj, sami so obrezani oz. so bili obrezani (obstaja seveda tudi postopek, kako

Zgoraj smo dejali, da presežne nožice dočaka enaka usoda kot objektni glas. V začetku namreč delujejo po svoje in Gregorju težave povzročajo že vstajanje iz postelje.

Treba bi mu bilo rok in nog, da bi lahko vstal; namesto rok in nog pa je imel le tiste številne nožice, te pa so se neprestano gibale na vse strani in vrh tega jih sploh ni mogel obvladovati. Če je hotel eno upogniti, se mu je gotovo ravno ta najprej zravnila; in če se mu je nazadnje le posrečilo, da je ukrenil s to nožico, kar je nameraval, potlej so v tem vse druge zamigotale v zelo boleči mrgoljavi, ko da bi jih bil izpustil v prostor.<sup>50</sup>

Vidimo, da se tudi poskusi nadzorovanja ne obnesejo. Četudi ukroti eno, ostale delajo še naprej, kot da so se osvobodile [wie freigelassen]; pomiritev ene sproži boleče »razburjenje« [Aufregung] ostalih. A sčasoma tudi nožice prične obvladovati, pri čemer je zanimivo, da prvič postanejo uporabne, nastopijo kot Gregorjev instrument, ravno na tistem ključnem mestu po dolgem čričkajočem govoru, ko se stopi z glasom. V tistem trenutku se ravno z njihovo pomočjo zadrži, da ne pade: »Spustil se je, da je kar padel proti naslonjalu najbližjega stola. Z nožicami se je prijel za rob in tako naposled spet obvladal telo.«<sup>51</sup> Morda je naključje, a tu dvojnost izvirnika in prevoda že sama po sebi pove vse. Tisto, čemur prevod pravi *obvladal je telo*, se v izvirniku glasi *ponovno je zagospodoval nad seboj*. Samoobvladovanje poteka natanko na ravni celote osebnosti in telesa, pri čemer je parcialni objekt uporabljen kot pripomoček za vzpostavitev ravnotežja. A konec koncev je gospodovanje nad seboj zgolj fantazmatsko, subjekt ni nič bolj svoboden. Ravno s pomiritvijo, inkorporacijo objektnega elementa, subjekt postane pravi podložnik. »Damit hatte

---

to hibo odpraviti). Njihov argument proti obrezovanju je v tem kontekstu zelo zanimiv. Zaradi odstranitve prepucija se počutijo izigrane, odvzet jim je bil velik del užitka (glavica penisa namreč postane manj občutljiva). A formulacija je osupljiva: z obrezovanjem penis postane *zunanjí organ*, ni več del telesa.

<sup>50</sup> *Preobrazba*, str. 37.

<sup>51</sup> *Ibid.*, str. 43.

er aber auch die Herrschaft über sich erlangt und verstummte, denn nun konnte er den Prokuristen anhören.« Zagospodoval je nad seboj in umolknil, kajti zdaj je lahko ponovno poslušen gospodarju.

### Nedokončana deteritorializacija

Približno na to poanto meri tudi Deleuzova in Guattarijeva »kritika« *Preobrazbe*. Če je preobrazba v žival »deteritorializacija«, je temu nasprotno gibanje usmerjeno v to, da se mu ponovno odredi mesto, se ga »reteritorializira.« V tem smislu je *Preobrazba* zgledna zgodba o reojdipizaciji. Vtis imamo, da se je postopek Gregorjeve deteritorializacije, njegovega poživaljenja, na neki točki zaustavil.<sup>52</sup> Za Deleuza in Guattarija pa ustavitev gibanja deteritorializacije ni naključna. V kontekstu Kafkovega opusa je namreč živalska zgodba ali zgodba o poživaljenju na nek način še vedno preveč konkretna, preveč reificirana. Logični nasledek tega je prehod od zgodbe k romanu: »... če besedilo obravnava pretežno poživaljenje, se ne more razviti v roman.«<sup>53</sup> Roman v tem kontekstu ravno s svojo obliko izraza lahko ostane zvest deteritorializaciji, tam, kjer živalska zgodba ne more naprej. A bistveno je, da v živalskih zgodbah

deluje že nekaj, kar jih je usposobilo, da so lahko pokazale izhod. In o tem drugem se da pripovedovati zares samo v romanih, v romaneskih poskusih, ki so [poleg zgodb in pisem] tretja sestavina izraznega stroja. Kafka je namreč hkrati z začetkom pisanja romanov (ali s poskusom, da bi zgodbo razvil v roman) opustil motiv poživaljenja in ga nadomestil z bolj zapletenim ustrojem. Torej je moral ta podzemeljski ustroj nekako navdihovati zgodbe z živalskimi preobražanji, vendar v njih še ni mogel neposredno delovati in se tudi ne razkriti.<sup>54</sup>

<sup>52</sup> Gilles Deleuze in Félix Guattari, *Kafka*, LUD Literatura, Ljubljana 1995, str. 22.

<sup>53</sup> *Ibid.*, str. 53.

<sup>54</sup> *Ibid.*, str. 51–52.



Mimogrede, v tem kontekstu se zadeva zaplete tudi za roman. Cena, ki jo roman plača za zvestobo deteritorializaciji, je njegova nerešljiva nedokončljivost, roman se ravno zato, ker je *proces*, ker je ustroj, ki ga opisuje, strogo imanenten, in ker je taktika boja ravno taktika zavlačevanja, ne more končati oz. se lahko konča zgolj z nekim *deus ex machina* – zarezo fizične smrti junaka, fizičnega boga, ki vznikne iz stroja. Razlika s *Preobrazbo* bi bila potemtakem (zgolj) v tem, da Gregor Zakon prehití, v trenutku, ko je že vse odločeno, crkne sam. A vrnimo se h gesti deteritorializacije, k razodetju, ki vznikne.

Zanimivo je, da pri Kafki ravno živalski liki nastopijo kot nosilci deteritorializacije in denaturacije: živali, ki jih zajame označevalec, so prototip protinarave, ne instinkta, temveč *nagona*.

Freudovo ime za deteritorializacijo je nagon – če nič drugega, ima ta beseda vsaj to prednost, da nam prihrani oni grozni *tongue-twister* (jezikolom?), ki ga Deleuzu in Guattariju težko odpustimo. [...] Freudovski nagon, če naj uporabim deleuzijansko besedje, je vselej rezultat denaturacije in deteritorializacije, preostanek deteritorializacije, a ne v tem pomenu, da bi od prvotnega teritorija kaj ostalo, temveč je neki 'novi teritorij', dodatni teritorij kot izmeček, stranski proizvod tega procesa ...<sup>55</sup>

S tem, ko Gregorja poimenujemo kot ne-stvor (*das ungeheure Ungeziefer*), ne pa kot žival, se ravno želimo izogniti pasti, da bi tako kot prokurist dejali *to je živalski glas*. V tem smislu je tudi potrebno razumeti Deleuzovo in Guattarijevo pripombo, da se je njegovo poživaljenje na neki točki zaustavilo. Z isto upravičenostjo bi namreč lahko dejali, da je šlo njegovo poživaljenje *predaleč*. Gregorjevo popolno prevzetje objektnega glasu kot *živalskega* je namreč preobrazbo dokončalo in jo s tem paradoksnost spet pripeljalo na stari človeški teren, čeprav v obliki živali.

Deteritorializacija ima z nagonom stično točko že na semantični ravni. In sicer ne toliko s kanonsko *Verschiebung*, preme-

<sup>55</sup> Dolar, *O glasu*, op. cit., str. 243. A malo za šalo, malo zares lahko dodamo, da je prednost uporabe besede deteritorializacija ravno v tem, da je jezikolom, *tongue-twister*, da lomi kvazi-naravni jezik oziroma ga uvrstinči.

stitvijo (ta bi namreč dobesedno implicirala zgolj premik z enega na drugo mesto), temveč z nemško besedo za popačenje, ki se občasno pojavlja v Freudovih tekstih: *Entstellung*.<sup>56</sup> *Ent-stellen* torej poleg popačiti pomeni tudi premestiti in s tem postane sinonim za *verschieben*. A da bi dojeli domet te besede, nam bo najbolj v pomoč narečni (deteritorializirani?) in nizki (denaturirani?) prevod »razštelati«. Razštelati namreč dobesedno sledi nemški osnovi, pri čemer se njegov pomen giblje okrog pojma *razmajati*: razštelano je tisto, kar je izgubilo svojo trdnost, svoj red; razštelano je lahko kolo ali kak drug mehanizem, a razštelane so lahko tudi misli, ki ne zmorejo slediti neki liniji. Skratka, impliciran je nek radikalen manko opore, zadeva se maje.

Gesta razštelanja kot razodetje? Kolikor blasfemično se to sliši, vendarle je v tem precej resnice. Vendarle pa je treba temu dodati ključen element, s čimer se izognemo perverzni logiki, ki se zdi razštelanje *par excellence*. Naj ponovimo stavek, ki je v psihoanalitični teoriji postal že geslo: *perverzija ni subverzija*. Zakaj? Odgovor je povzet že v sami naravi freudovskega nezavednega, ki ni vsebina, ki bi mogla nastopati kot vednost, ki se ve. Perverzna pozicija namreč trdi ravno to, zanjo ni dvoma o tem, kaj hoče Drugi: odgovor sem jaz, jaz sem orodje v njegovih rokah. Perverzna transgresija deluje konstruktivno, perverznejš ravno z izvajanjem obscenih ritualov, skrivnih fantazij, ki jih jemlje kot surova dejstva, zakrije bolj temeljno dimenzijo nezavedne želje, ki ni niti manifestna niti latentna vsebina, temveč tisto, kar se proizvede vmes.<sup>57</sup> In mimogrede, takšnih transgresivnih likov je kafkovski Zakon poln, in takoj nam postane jasno, da to ni prava pot.

Poanta torej ni v tem, da bi prodrli v globino in od tam pobrali že izdelane pod-zavestne scenarije, ki bi jih nato razkazovali Dru-

<sup>56</sup> »Besedi 'Entstellung' [popačenje] bi lahko podelili dvojni pomen, do katerega je upravičena, čeprav se ga danes ne poslužuje. Ne bi smela pomeniti zgolj *spremeniti se v svoji pojavnosti*, temveč tudi *prenesti na neko drugo mesto, premestiti drugam.*« (Freud, *Mož Mojzes in monoteistična religija*, op. cit., str. 52.)

<sup>57</sup> Slavoj Žižek, *The Ticklish Subject*, Verso, London 2000, str. 247–248.

gemu kot njegovo skrito plat. Zanimivo, ta logika je strogo analogna pojmovanju o čistem človeškem jedru, ki je bilo kasneje popačeno, ki je skrenilo s poti, se razštelalo. Neustrezno je oboje, nazor o popačeni čistosti ali popačeni, nališpani umazaniji. Tisto, kar nezavedno v pravem smislu dela za nevzdržno, ni intenziteta vsebine, temveč presežek forme, nesmiselni dodatek polnemu smislu.

Če naj bo razštelanje razodetje, moramo vztrajati v drugi smeri. Razštelanje je razodetje ravno toliko, kolikor kaže na neko konstitutivno razštelanost,<sup>58</sup> ki je lastna že stvarjenju. Deteritorializacija je v tem smislu kot pojem sprejemljiva zgolj pod pogojem, da je sama sebi pogoj, da se utemeljuje sama na sebi, na *ne-mestu*, ne pa v razliki do izvirnega *mesta*.

Da bi namreč razumeli bistvo deteritorializacije, je ključno videti, kako se tisto, kar se z njo proizvede, umešča v samo teritorialnost. Deteritorializacija je v tem smislu badioujevski dogodek: dogodek je dogodek za neko situacijo, je materializirani, objektni antagonizem neke situacije, ki pa ga je mogoče misliti šele retroaktivno.<sup>59</sup> Kontinuiteta med prej in potem, na katero vseskozi opozarjamo, je za razumevanje *Preobrazbe* ključna. Natanko zato ni mogoče reči, da je že sama preobrazba simptom, preobrazba je prej ime preobrazbe simptoma.

### *Preobrazba simptoma*

Kaj bi preobrazba simptoma pomenila na ravni teorije? Lacanov preobrazba simptoma je vzporedna premiku od klasične

---

<sup>58</sup> »Kolikor se nezavedno vselej kaže kot nekaj inherentno popačenega in kolikor ravno v tem popačenju govori nezavedna želja, toliko imamo v njem opravka s popačenjem brez originala. Če se vselej kaže kot nekaj spodle-telega, skaženega, *entstellt*, iz tega ne sledi, da ga je mogoče spraviti v neskaljeno podobo, kjer bo na svojem pravem mestu, kot plast med drugimi plastmi psihičnega ustroja, četudi najgloblja plast.« (Mladen Dolar, »Spremna študija«, v: Sigmund Freud, *Nelagodje v kulturi*, Gyrus, Ljubljana 2001, str. 104–105.)

<sup>59</sup> Cf. Alain Badiou, *Etika. Razprava o zavesti o zlu (Problemi 1/1996)*, Ljubljana 1996, str. 34.

strukture, ki se vzdržuje na podlagi izjeme, Imena-Očeta, k logiki ne-vsega, k logiki singularnega univerzalnega. In to je ravno premik od simptoma k sintomu. V besedi *sinthome* hkrati odzvanja dvoje: *sinth-homme*, kar implicira gesto samoimenovanja, konstrukcije, ter *saint-homme*, svetnik, čigar pozicija je pri Lacanu analogna poziciji analitika: »Če naj objektivno umestimo analitika, ni boljšega od tega, kar so v preteklosti imenovali: biti svetnik. [...] Svetnikov posel, da se razumemo, ni dobrodelnost [*charité*]. Svetnik prej deluje kot izmeček [*déchet*]: izmečkodeluje [*il décharite*]. Na ta način udejanji, kar nalaga struktura, namreč omogoči subjektu, subjektu nezavednega, da ga vzame za razlog svoje želje.«<sup>60</sup>

Če je bil torej začetek psihoanalize usmerjen v odpravo simptoma, patološkega madeža, pa se je kasneje izkazalo, da sama odstranitev simptoma še ne prinese ozdravljenja. Kar vztraja, je usoda gona, *Tribschicksal*.<sup>61</sup> Drugače rečeno, ni se dovolj *spomniti* potlačenih dogodkov, *ponavlja* se namreč sam specifičen, singularen način potlačevanja, zato je tretja stopnja nujno *predelava*, *Durcharbeiten*.<sup>62</sup>

Za začetek moramo opustiti staro razlago predelovanja kot časa med interpretacijo in izginitevjo simptoma. To je ovrženo s kliničnim dejstvom, da mnogi ljudje čudežno izgubijo svoje simptome po enem ali dveh obiskih v analitikovi pisarni. To je mogoče zaradi izvrstnega razloga, da je izguba nekaj simptomov majhna cena za

<sup>60</sup> Jacques Lacan, »Televizija«, v: *Problemi* 3/1993, str. 59.

<sup>61</sup> »... Kajti izkusili smo, da ima Jaz potem, ko je sklenil, da bo opustil svoje odpore, še vedno težave z razveljavljanjem potlačitev; in obdobje napornih prizadevanj, ki sledijo takšnemu hvalevrednemu sklepu, smo označili kot obdobje 'predelovanja' [Durcharbeiten]. Dinamičnega dejavnika, ki takšno predelovanje dela nujno in razumljivo, nam ni treba iskati daleč. Skorajda ne more biti drugače, kot da je potem, ko je odpravljen odpor Jaza, treba premagati še moč prisile k ponavljanju – privlačnost nezavednih zgledov za potlačen nagonski proces. Nič nimamo proti, če je ta dejavnik označen kot *odpor nezavednega*.« (Freud, »Inhibicija, simptom in tesnoba«, *op. cit.*, str. 78.)

<sup>62</sup> Cf. Freudov tekst »Spominjanje, ponavljanje in predelovanje«, v: *Problemi* 3/1995.

obvarovanje svoje nevrose. Psihoanalizi se je tako mogoče izogniti prek tega, čemur Freud pravi 'beg v zdravje'.<sup>63</sup>

Ključno je torej spoznati, da tisto, kar najbolj trdovratno vztraja, niso sami simptomi, temveč sama »simptomalna torzija«. <sup>64</sup>

Jasno je, da premaganje potlačitve vodi k vpogledu in izginitvi simptomov. Toda tudi, če so isti ali drugačni simptomi odsotni več mesecev po zaključku analize, ta razjasnitev nezavedne vsebine ne vodi avtomatično k tistemu, kar bi lahko imeli za spremembo v subjektu. »Histerija brez simptomov« oz. karakтерна nevropa se nanaša na subjekta, ki je še vedno determiniran s svojimi goni. Če tudi je subjekt osvobojen svojih simptomov, lahko še vedno deluje na specifičen, repetitiven način.<sup>65</sup>

Drugače rečeno to pomeni, da so bile sicer odpravljene specifične instance potlačitve, vztraja pa sam proces potlačitve.<sup>66</sup> Čeprav je bil simptom odpravljen, vztraja njegovo »trdo jedro«. In tu smo ponovno pri težavi, ki se vleče skozi naše celotno besedilo. Bistveno je namreč, kako razumeti status »trdega jedra« simptoma. Izraz trdo jedro je zavajajoč, saj ponovno implicira kvaziinstinktivno, vsebinsko jedro. A presežek ni vsebinski, temveč je presežek forme. Sama forma, specifična torzija, vztraja kljub odpravi konkretnih simptomov, in ravno to je poanta Lacanove »preobrazbe simptoma«.

*Sinthome* je torej sam po sebi nesmiseln in je po tej plati ekvivalent nesmiselnosti enigme Drugega. »*Sinthome* sam po sebi ni pomen – nima 'resnice' – a vendarle proizvaja pomene. V kakšnem smislu? V smislu enigme.«<sup>67</sup> Če je torej trdo jedro simptoma

---

<sup>63</sup> Darian Leader, *Freud's Footnotes*, Faber and Faber, London 2000, str. 105.

<sup>64</sup> Cf. E. L. Santner, »Miracles Happen. Benjamin, Rosenzweig, Freud, and the Matter of the Neighbor«, [www.cjs.ucla.edu/Mellon/Santner\\_Miracles\\_Happen.pdf](http://www.cjs.ucla.edu/Mellon/Santner_Miracles_Happen.pdf).

<sup>65</sup> Paul Verhaeghe in Frédéric Declercq, »Lacan's Analytic Goal: *Le Sinthome* or the Feminine Way«, v: Luke Thurston (ur.), *Re-inventing the Symptom*, Other Press, New York 2002, str. 62.

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> Dominiek Hoens in Ed Pluth, »The *sinthome*: A New Way of Writing an Old Problem?«, v: Thurston (ur.), *op. cit.*, str. 11.

zgolj forma, enigma, izjavljanje brez izjave, ter če je Drugi hkrati sam presežek, nas to ponovno napeljuje k potrditvi sklepa, da je jedro subjekta ekstimno in tako rekoč zgolj formalno, subjekt je sam razcep.

Seveda pa sama »preobrazba simptoma« še ni magična rešitev, ni odrešenje. Če se namreč ustavimo na tej točki, smo sicer pokazali na anomalije družbene vezi, a za ceno tega, da sami nastopimo kot repetitivno uživanje, ki se *ne preneha zapisovati*. Prehod, ki je prehod h kontingenci ljubezenskega srečanja, pa kaže, da se nekaj *ne preneha ne zapisovati* – namreč spolno razmerje.<sup>68</sup>

Dejali smo, da preobrazba ni magični čudež, ki bi iz zunanjosti vdrl v vzročno verigo, temveč je premik, ki zadane vezni element določenega diskurza. Razlika med magijo in čudežem pa je morda najbolj vidna v momentu poskusa retroaktivne odprave, poskusa *Ungeschehenmachen*, ki smo ga pri Gregorju locirali v stavek »kaj pa, ko bi še malo pospel in pozabil vse norosti«.

Freud *Ungeschehenmachen* označi kot »negativno magijo« in opozori, da si ta tehnika »prizadeva, da bi prek motorične simbolike ne le 'odpihnila' posledice nekega dogodka (vtisa, pripetljaja), ampak sam dogodek«. <sup>69</sup> Soočenje s posledicami je potemtakem mogoče zgolj prek odčaranja, izbrisa dogodka kot takega. Če naj *Ungeschehenmachen* kot negativna magija uspe, mora biti že dogodek sam v nazaj preoblikovan v »pozitivno magijo«. Dogodek bo v tem primeru nastopil kot strela z jasnega, kot nekaj, kar nima vzročne povezave s preteklostjo, v strogi sedanjosti. Magični čudež je instant čudež, je čudež iz enega kosa in je čudež, ki se definira zgolj v opoziciji do vzročne verige.

<sup>68</sup> Razvitje sintoma pri poznem Lacanu poteka ob in skozi Joycea, *sinthommea* par excellence. A ob koncu Lacan dospe do spoznanja o nezadostnosti te rešitve: in to imenuje »spodletelost, da bi ljubil«. Če je sintom nadomestek Imena-Očeta in se kot tak giblje na isti ravni kot prvi, pa je »ljubezen [...] vpis kontingence, ki zamenja kastracijo kot nujnost« s sprejetjem nemožnosti spolnega razmerja. »Ta oblika ljubezni [...] je reda invencije, *savoir-faire*, ki omogoči, da shajamo z nemožnostjo realnega, ne da bi bili sužnji nezavednega.« (Véronique Voruz, »Acephallic Litter as a Phallic Letter«, v: Thurston (ur.), *op. cit.*, str. 134–135.)

<sup>69</sup> Freud, »Inhibicija, simptom in tesnoba«, *op. cit.*, str. 43.

Vidimo lahko torej, da je trud, da se nekaj naredi, kot da se ni zgodilo, impliciran že v samem magijskem pojmovanju dogodka. Najboljša obramba pred dogodkom je torej v tem, da je že sam koncept dogodka vzet kot magičen ter potemtakem v našem razsvetljenem obdobju nemogoč, potisnjen v i-racionalno.

Gregor pred subjektivacijo, preden je postal žival in bil ponovno vpet v krog človeštva, s tem poskuša, a videli smo, da se mu na pot postavi »navajenost, da spi na desnem boku«. Izbris dogodka, drugače rečeno, onemogoči natanko njegova »ne-celost«. In vsa prizadevanja Gregorjeve okolice – posledično pa tudi njega samega – so v nadaljevanju usmerjena v izoblikovanje njegove celosti, torej njegovega magičnega statusa. Drugače rečeno, gre za prizadevanja, kako nefunkcionalno nemrtvo uživanje preoblikovati v živo bitje, kako ne-stvor preoblikovati v žival. Najboljši način, kako prikriti antagonizem teritorialnosti, je deterritorializacijo vzeti kot celo, že dogodek sam vzeti kot invencijo novega načina bivanja, utajiti razliko med subjektom in subjektivacijo, ki je ravno tista razlika, ki je gonilo ironije na prvih straneh *Preobrazbe*, kjer se Gregor Samsa subjektivira na star »človeški« način. In ključna poanta tega je, da subjekt preobrazbe ni prav nič drugega kot objektivi izraz nemožnosti subjektivacije po starem.

Morda najboljši izraz te paradokсне kontinuitete nastopi v trenutku, ko Gregor pade še na zadnjem testu človeškosti. Po tem, ko se je prvo poglavje končalo z razkritjem za Drugega, ko se je Gregor že naučil shajati s svojim glasom in stasom, se umakne v svojo sobo. Ko se Gregor drugič v tekstu prebudi – tokrat ne iz nemirnih sanj, zgolj iz težkega, nezavestnega spanja – ga tipalke, ki se jih je »šele zdaj naučil ceniti« (sic!), pripeljejo do skledice, napolnjene s sladkim mlekom in koščki belega kruha. Vabljeni vonj ga sicer pripelje do tja, a v trenutku, ko se z glavo potopi v svojo – sicer najljubšo – jed, se z odporom umakne. Objekt želje se je zaradi prevelike bližine sprevrgel v abjekt, in tako vidimo, kako nemožnost realizacije želje sovpadе z njeno pretirano realizacijo. Nadaljevanje je samoumevno. Altruistična sestra, ki z začudenjem ugotovi, da je skledica ostala polna, v zameno prinese

Gregorju primernejši meni: »da bi preizkusila njegov okus«, mu ponudi napol gnilo zelenjavo, kosti od večerje, na katerih se drži strjena bela omaka, nekaj rozin in mandljev, sir, ki ga je Gregor pred dvema dnevi razglasil za neužitnega, suh kruh, kruh z maslom in kruh z maslom in soljo. Ne preseneti nas, da mu sveže jedi iz tega izbora ne teknejo, prav tako ne, da ga med vsemi najbolj pritegne prej neužitni sir. Nemožni užitek postane ne-užitek in v tem trenutku se stvar prelomi: kar Gregor jé, Gregor je.

Ko nato proti koncu s samoizbrisom uprizori še zadnje žrtvovanje, se zdi, da so nemirne sanje z začetka končno stvar preteklosti:

Ko so se takole menili, sta opazovala gospod pa gospa Samsa čedalje živahnejšo hčer, in tedaj sta se zmislila skoraj hkrati, da je ta vzcvetela zadnje čase v lepo in košato dekle, navzlic tegobam, in čeprav so ji izpile te tegobe kri iz lic. Malce sta utihnila in se skoraj nevede sporazumela s pogledi; mislila sta na to, da bo pač treba poiskati zanjo zdaj že kmalu kakega vrlega moža. In zazdelo se jima je kot potrdilo teh novih sanj pa lepih namer, ko je na kraju poti hči prva vstala s sedeža in si pretegnila mlado telo.<sup>70</sup>

Če se situacija ob koncu kaže kot odrešenje, pa je to odrešenje, ki skuša shajati brez razodetja. Drugače rečeno, je prihodnost, ki se utemeljuje v sami napovedi prihodnosti, na tej liniji sta zgolj dve točki: sedanost in prihodnost, pri čemer razštelanost preteklosti postane pretekla razštelanost. Če je preobrazba pokazala, da jedro človeškosti ni tautološko »človeško jedro«, temveč nemrtvo vztrajanje razštelanosti, pa tudi »normalizacija« razmer, reteritorializacija, zagotovo ne bo nič bolj »človeška«: konec koncev, tudi reteritorializacija je »jezikolom«.

<sup>70</sup> *Preobrazba*, str. 88.



## Kaj pa, če je drugi neumen?

Badiou in Lacan o »logičnem času«

*Ed Pluth in Dominiek Hoens*

Lacanova razvpita reakcija ob izbruhu maja 1968 se je glasila, da študenti zgolj iščejo novega gospodarja. Kasneje je nadaljeval s tezo, da revolucija pomeni vrtenje v krogu.<sup>1</sup>

Zato nemara preseneča, da je nekdo, kot je Badiou, ki si prizadeva teoretizirati politična dejanja in revolucije, odločen v tolikšni meri črpati iz lacanovske teorije. A tako kot vselej moramo biti tudi tu previdni, da vpliva ne pomešamo s privrženostjo: Badiou Lacanov sum vzame zares, in to je natanko tisto, kar mu omogoča izdelati niansirano in podrobno analizo avtentičnih dejanj. V nadaljevanju bomo pokazali, kako se Badiou, da bi razvil lastno teorijo dejanja, navezuje na kratek Lacanov spis iz leta 1945: »Logični čas in vnaprejšnje zatrjevanje gotovosti: novi sofizem«. <sup>2</sup> Badiou o tem tekstu razpravlja v dveh zaporednih poglavjih svojega dela *Théorie du sujet*. Pričeli bomo s predstavitvijo Lacanovega teksta in nadaljevali z Badioujevim komentarjem.

V drugem delu bomo nadalje pokazali, da tako Badiou kot Lacan v temelju delita enako stališče o naravi dejanja in da situacijo, ki je opisana v »Logičnem času«, oba uporabita za ilustracijo

<sup>1</sup> [Ed Pluth in Dominiek Hoens, »What if the Other is Stupid? Badiou and Lacan on 'Logical Time'«, v: *Think again. Alain Badiou and the Future of Philosophy*, ur. Peter Hallward, Continuum, London & New York 2004, str. 182–190.]

<sup>2</sup> Jacques Lacan, »Logični čas in vnaprejšnje zatrjevanje gotovosti«, v: *Spisi*, Analecta, Ljubljana 1994, str. 45–60.

edinstvene razsežnosti, lastne določenim vrstam dejanj. V »Logičnem času« gre za tip dejanja, ki ga druge teorije dejanja ne pojasnijo: ne gre niti za sklep, izpeljan iz instrumentalnega razuma (če hočeš x, naredi y), niti za dejanje, ki sledi iz čiste spontanosti, pač pa mu je lastno nekaj, čemur Lacan pravi »anticipirana gotovost«.

Čeprav Lacan v originalni izdaji članka omenja, da gre za odlomek širšega, neobjavljenega *Essai d'une logique collective*, in čeprav v drugih tekstih iz tega obdobja najdevamo izrecne politične reference, pa etičnih in političnih implikacij »Logičnega časa« ni nikoli razvil.<sup>3</sup> V tretjem razdelku bomo pokazali, da v nasprotju s tem Badiou »Logični čas« s pridom uporabi za postavitev nekaterih pomembnih etičnih razlikovanj, ki se jim bomo približali preko kantovskega razlikovanja med entuziazmom in *Schwärmerei* (fanatizmom<sup>4</sup>).

## I

Lacan v svojem tekstu analizira nek logični problem.<sup>5</sup> Upravnik zapora lahko osvobodi enega izmed treh jetnikov in se odloči, da jih bo podvrgel preizkušnji. Pokaže jim pet okroglih ploščic – tri bele in dve črni – in jim pove, da bo vsakomur izmed njih po eno pritrtil na hrbet. Oni sami je ne morejo videti in ni jim dovoljeno na kakršen koli način komunicirati z drugima dvema jetnikoma. Prvi, ki bo prišel do njega in mu povedal, kakšne barve je ploščica, ki jo nosi na hrbtu, bo osvobojen. A upravnik k temu doda še en pogoj. Sklep mora temeljiti na logičnih in ne preprosto

<sup>3</sup> Gl. Jacques Lacan, »Le Nombre treize et la forme logique de la suspicion«, v: *Autres Écrits*, Seuil, Pariz 2001, str. 85–99, in »La Psychiatrie anglaise et la guerre«, v: *ibid.*, str. 101–120.

<sup>4</sup> [Slovenski prevod tega kantovskega pojma je »sanjarjenje« oz. »sanjarstvo«, medtem ko tako angleški kot francoski prevod uporabljata močnejši »fanaticism« in »fanatisme«.]

<sup>5</sup> Naša predstavitev in interpretacija Lacanovega članka se opirata na: David Blomme in Dominiek Hoens, »Anticipation and Subject: A Commentary on an Early Text by Lacan«, v: *Computing Anticipatory Systems: CASYS'99 – Third International Conference*, ur. Daniel Dubois, American Institute of Physics, Woodbury 2000, str. 117–123.

verjetnostnih razlogih, kar pomeni, da jetniki ne smejo le uganiti, temveč morajo podati veljavne argumente za to, zakaj so prišli do takega sklepa.

Upravnik nato vsakemu izmed jetnikov na hrbet pričvrsti belo ploščico. Kako pridejo do prave rešitve? Dajmo trem jetnikom imena – A, B in C – in privzemimo A-jevo gledišče. Jetnik A vidi dve beli in ve, da je v igri pet ploščic: tri bele in dve črni. Če bi A videl dve črni, potem bi takoj vedel, da je on sam bel. Toda A vidi dve beli. Iz te situacije ni mogoče neposredno skleniti ničesar. Zato je prisiljen privzeti hipotezo. Predpostavi, da je sam črn, in se nato vpraša, kaj bi videla B in C in kakšna bi bila v tem primeru njuna hipoteza. Če je A črn in če, na primer, B predpostavlja, da je črn, potem bi C, glede na B-ja, lahko takoj odšel, ker bi videl dva črna. Toda C ne odide takoj, zato bi moral B skleniti, da je bel (če privzamemo, da je A črn). Toda tudi B ne odide, zato lahko A sklene, da je bel.

Badiou v *Théorie du sujet* te linije sklepanja formalizira kot R1, R2 in R3.<sup>6</sup> R1 označuje sklep C-ja v primeru, da sta A in B črna: »Sem bel.« C lahko ta sklep poda takoj, ne da bi postavil kakšno hipotezo, in zato ga Lacan imenuje »hip pogleda«. R2 označuje razmislek B-ja v primeru, da je A črn in C bel: »Če bi bil jaz črn, potem bi C takoj odšel. C ne odide takoj. Torej sem bel.« R3 pa – nazadnje – označuje tisto, kar misli A, če sta, kot v situaciji, ki jo obravnavamo, tako B kot C bela: »Ker niti B niti C ne odideta, je moja prvotna hipoteza, da sem črn, nepravilna. Torej sem bel.«

A-jevo sklepanje gre skozi vse tri momente: R1, R2, R3. Da bi opisal proces, skozi katerega gre A, Lacan razloči med tremi »časi«: hip pogleda, čas za razumevanje in trenutek sklepa. Hip pogleda traja toliko, kolikor je potrebno za opažanje tega, kar je dano v situaciji: vsak jetnik vidi dve beli ploščici. Čas za razumevanje traja toliko, kolikor je potrebno za vzpostavitev linije sklepanja. Najtežavnejši in najzanimivejši čas je trenutek sklepa.

<sup>6</sup> Alain Badiou, *Théorie du sujet*, Seuil, Pariz 1982, str. 268. [»R« za *raisonnement*, »sklepanje«.]

Če na ta način pristopimo k situaciji v »Logičnem času«, bi utegnili misliti, da lahko jetniki dosežejo sklep z golim sledenjem liniji sklepanja. Temu ni tako, in sicer iz preprostega razloga, da je A-jeva linija sklepanja odvisna od domnevnega obotavljanja B-ja in C-ja. Toda to je zgolj domneva: B in C se ne obotavljata, ampak le stojita pri miru. Jetnik A iz dejstva njune negibnosti ne more deducirati ničesar o tem, o čem B in C razmišljata. Zato je Lacan mnenja, da se v trenutku sklepa zgodi nekaj popolnoma drugega.

Kar doleti A-ja tekom njegovega sklepanja, je trenutek tesnobe, tisto, čemur Lacan pravi »ontološka oblika tesnobe«<sup>7</sup>. Tesnoben ni zato, ker se boji, da bo izgubil igro, pač pa se boji, da enostavno ne bo uspel napraviti sklepa. Zakaj je temu tako? Če se A zaveda, da do sklepa lahko pride, kolikor nepremičnost drugih dveh interpretira kot obotavljanje, potem se zaveda tudi tega, da se ostala dva ne smeta premakniti. Če se druga dva namenita k vratom zapora, potem obotavljanja B-ja in C-ja ne more več uporabiti kot element v liniji svojega sklepanja.

Jetnik A se zave tega, da mora nujno skleniti proces razmišljanja in se napotiti k vratom. Zato naglo napravi sklep, ki zaključi čas za razumevanje, in ta čas retroaktivno naredi za pomenljiv. Tu je pomembno poudariti, da A v trenutku sklepa ne izvede nobenega dodatnega koraka na ravni razmisleka, ampak lahko z dejanjem naredi konec svojemu razmisleku in to tudi mora storiti.

Je A gotov v svoje dejanje? Gotov je v to, da je dejanje nujno, ne more pa biti prepričan v veljavnost svojega sklepanja. To je moment tega, kar Lacan imenuje vnaprejšnje zatrjevanje gotovosti. S tem ima v mislih prenašanje sklepa, ki ga napravi A in katerega temelj ali razlog je mogoče verificirati šele po dejanju. To verifikacijo priskrbi dogajanje po tem, ko je došel do sklepa: ostala dva jetnika se skupaj z njim napotita proti vratom, zaradi česar podvomi o svojem sklepu. Ta dvom se postopoma razblini v dveh zastankih, ki sledita trenutku sklepa. Trenutku sklepa sledita dva zastanka, ker so jetniki trije. Iz razlogov, v katere se nam tu ni

<sup>7</sup> Lacan, »Logični čas«, *op. cit.*, str. 54.

treba podrobneje spuščati, je število zastankov, ki nastopijo, odvisno od števila jetnikov. Zastanka priskrbita pravi dokaz za to, kar so bile v liniji sklepanja zgolj predpostavke. Med zastankoma je tisto, kar je bilo v liniji sklepanja subjektivno, desubjektivirano in postane skupna, intersubjektivna resnica. Začenši z negotovo, singularno odločitvijo A doseže gotovo in »universalno« resnico.

Badiou v *Théorie du sujet* poda bolj ali manj enostaven povzetek Lacanovega eseja, nakar pride do svojega glavnega ugovora: »Logični čas« je prikaz subjektivnega delovanja, ki ne omogoča »niti anticipacije niti retroakcije«. <sup>8</sup> Badiou je mnenja, da trenutek sklepa v Lacanovem eseju ni nič drugega kot odločitev, ki zraste iz linije sklepanja: »... bodisi subjektivni račun skoz in skoz vodi algebra [...] Ali pa je na delu prenagljena subjektivacija in subjektivni proces gotovosti«. <sup>9</sup> Ti dve možnosti se izključujeta. Če do sklepa vodi subjektivni račun, linija sklepanja, potem nimamo opravka niti z naglo subjektivacijo niti sklepu ne sledi subjektivni proces gotovosti. Nasproti Lacanovi logični, algebraični perspektivi želi Badiou opozoriti na to, da ne smemo spregledati pomena naglice v intersubjektivnem procesu. Badiou se pri formuliranju svoje poante posluži Lacanove lastne terminologije in zapiše, da je »naglica, ki ni izpeljiva iz simbolnega, modus, v katerem subjekt preseže [simbolno] tako, da se izpostavi realnemu« <sup>10</sup>.

Badiou s tem meri na to, da Lacan trenutek sklepa izpelje iz »algebre« oziroma iz simbolnega procesa. Če bi to držalo, potem A ne bi imel nobenega razloga, da v primeru, če druga dva vstaneta, podvomi v svoj sklep. Ker pa dvomi, je Badiouju jasno, da je sklep moral biti negotov in anticipatoren. Toda v Lacanovem

---

<sup>8</sup> Badiou, *Théorie du sujet*, op. cit., str. 270. Obravnavo Badioujeve kritike Lacana najdemo tudi v: Bruce Fink, »Logical Time and the Precipitation of Subjectivity«, v: *Reading Seminars I and II*, ur. Richard Feldstein et al., SUNY Press, Albany 1996, str. 385 op. 8, in v: Erik Porge, »Une Forme du sujet: la subjectivation. D'après 'Le Temps logique'«, v: *Littoral*, št. 25, 1988, str. 50 op. 1.

<sup>9</sup> Badiou, *Théorie du sujet*, op. cit., str. 270.

<sup>10</sup> *Ibid.*, str. 272.

branju ne najde dobrega pojasnila za ta dvom. Kot pravi sam, »mora obstajati nekaj, česar Lacan ne pove«<sup>11</sup>. Lacan zgolj pripominja, da obstaja dvom, ne da bi povedal, zakaj. Badiou v naslednjem koraku pravi, da – glede na Lacanov pristop k problemu jetnikov – *ne bi smelo biti nobenega dvoma*. To pa zato, ker so jetniki, z ozirom na njihovo inteligenco in razumske spretnosti, vzeti kot identični.

Po Badiouju je anticipacijo in retroaktiven značaj gotovosti mogoče ohraniti le z zavrtnitvijo te ekvivalence. Jetnik A je si vselej lahko zastavi naslednje vprašanje: »Kaj pa, če je drugi neumna?«<sup>12</sup> Jetnik A bi, soočen s to možnostjo, ob prvem zastanku dejansko izkusil trenutek dvoma. Tudi druga dva se premakneta in A bi se zbal, da se je pri svojem sklepu nemara pre naglil. Če sta druga dva neumna, potem je možno, da A ni bel, ker njegov sklep temelji na predpostavljenem času, ki naj bi jima bil potreben za sklep, da sta bela. Če je ta čas daljši, kajti lahko da sta neumna, potem ima A razlog za to, da ob prvem zastanku podvomi v svoj sklep in se vpraša, ali ni nemara črn.

Badiou nagllico umesti za trenutek sklepa in jo prikaže kot vprašanje, ki si ga zastavlja A: »Se mar nisem pre naglil? Ali nisem nečesa spregledal?« Badiou meni, da je s privzemom možnosti, da sta druga dva neumna, mogoče vpeljati nagllico in anticipacijo v sicer mehanski potek logičnega procesa. Po Badiouju poskuša Lacanov tekst formulirati pravo poanto dejanja – dejanje naj bi vsebovalo anticipatorno, vnaprejšnjo gotovost –, a se tega ne loti na pravilen način.

Kot smo videli, je vnaprejšnja gotovost natanko tisto, kar Lacan poudari v svojem branju problema jetnikov. Toda Lacanovo in Badioujevo obravnavo ločuje pomembna razlika. Medtem ko Badiou nagllico umesti v prvi zastanek, jo Lacan umesti v sam trenutek sklepa. V skladu z Lacanom je dejstvo, da A ne predpostavlja, da sta druga dva neumna, temveč razmišljata natanko tako kot on, dejansko tisto, kar A-ja navdaja s tesnobo pred tem, da

<sup>11</sup> *Ibid.*, str. 269.

<sup>12</sup> *Ibid.*, str. 270.

ga bosta druga dva pustila za sabo, kar bi mu onemogočilo sprejetje kakršnega koli sklepa. Domnevna ekvivalenca Lacana privede do sklepa, da je trenutek dejanja sam po sebi prenagljen. S tem vidimo, da naglica za Lacana ne pomeni dvoma v lasten sklep, potem ko je bil ta sprejet: naglica je konstitutivna poteza sklepa samega.

Navkljub tej razliki med Badioujem in Lacanom pa želita oba poudariti isto poanto: vnaprejšnja gotovost je značilna poteza tega tipa dejanja. V nadaljevanju bomo podrobneje obravnavali specifičen značaj takšnega dejanja, da bi pokazali, kako lahko »Logični čas« pomaga ubraniti Badiouja pred kritiko, da njegova teorija privzema decizionistično, romantično in subjektivno etiko.

## II

V kakšnem smislu je trenutek sklepa vnaprejšen? Dejanje prehodi gotovosti, ki naj bi vodila do dejanja. Kot smo videli, na podlagi situacije, kakršna je, ni mogoče doseči nobenega veljavnega sklepa. Jetnik A nima dovolj informacij, da bi napravil sklep. Največ, kar lahko stori, je to, da napravi hipotezo in pripiše nek pomen dejstvu, da druga dva mirujeta. Kot smo videli, mirovanje drugih dveh interpretira kot obotavljanje. Toda A vendarle ne more biti gotov: in ko ura tiktaka naprej, vstopi še en dejavnik. S premislekom, da se utegneta druga dva pripravljati na sklep, se A zave, da mora tudi sam skleniti. A mora doseči sklep, da bi mirovanje drugih dveh lahko uporabil kot razlog svojega dejanja: če se premakneta, njegovo sklepanje ne bo več veljalo za resnično.

A z dejanjem retroaktivno podeli smisel svoji liniji sklepanja. Vidimo lahko, da njegovo dejanje ne temelji na liniji sklepanja, četudi iz nje vznikne. To pomeni, da je dejanje element same linije sklepanja. Izraz »sklep« je za označevanje tega dejanja malce zavajajoč. Ne gre za sklep, ki bi sledil iz premis: izraz »sklep« je treba razumeti drugače. »Sklep« je enostavno nekaj, kar naredi konec času za razumevanje.

Dejstvo, da je dejanje vnaprejšnje, hkrati omogoča desubjektiviranje singularne narave dejanja. To je razvidno iz tistega, kar se zgodi med zastankoma. S tem, ko deluje, ne da bi bil gotov, ima A – če se druga dva premakneta – nenadoma razlog za dvom, kot poudari Badiou. Ta dvom omogoči verifikacijo dejanja, saj pride do tega, da A prvič vidi pravo obotavljanje drugih dveh, ne pa, da to obotavljanje enostavno predpostavi oziroma na ta način bere situacijo: tudi B in C dvomita v svoj sklep in mirujeta. To mirovanje je mogoče nedvoumno interpretirati kot obotavljanje, saj prekine njuno prvotno gibanje.

Ta proces verifikacije ima dva pomembna rezultata. Za A-ja samega pomeni desubjektivacijo njegove linije sklepanja, kolikor zdaj vidi objektivni dokaz svoje hipoteze o razmišljanju drugih dveh jetnikov. Drugič, A-jev singularen ali subjektiven prvotni sklep lahko zdaj prevzame pravo univerzalno obliko. A je imel v trenutku dejanja zanj sledeči, prenagljen razlog: »Iz strahu pred tem, da me bosta druga dva pustila za seboj in s tem onemogočila vsak sklep, moram skleniti, da sem bel.« Po obeh zastankih in procesu verifikacije, ki ga sprožita, lahko vsak izmed njih formulira enostavno resnico: »vsi trije smo beli, ker sta nastopila dva zastanka«. Kot v svojem nedavno objavljenem *20. stoletju* pripomni Badiou: »[K]o gre za ustvarjalno dejavnost, [se] realno daje le tako, da 'mi' subsumira 'jaz'.«<sup>13</sup>

Pomembno je poudariti, da ta anticipatorna vrsta dejanja niti dejanje, ki enostavno sledi iz linije sklepanja, niti dejanje, ki je popolnoma spontano in *ex nihilo*. Dejanje vsebuje vidike obeh. Obstaja linija sklepanja in obstaja spontanost. Toda tu linija sklepanja ustvari praznino negotovosti, iz katere bo izšlo dejanje. Badiou poudari, da je dejanje neko realno, ki prekine s simbolnim, a dejanja vendarle ne bi pravilno razumeli, če bi ga imeli za absoluten prelom z linijo sklepanja. Dejanje ni rez v linijo sklepanja ali prelom z njo. Dejanje kot prekinitev v liniji sklepanja je tako hkrati njen del kot tudi nekaj, kar suspendira njeno logiko, in prav to omogoča njeno ponovno privzetje po dejanju (zastanka,

---

<sup>13</sup> Alain Badiou, *20. stoletje*, Analecta, Ljubljana 2005, str. 151.



kot smo videli, linijo sklepanja ponovno popeljeta v neko drugo razsežnost: razsežnost intersubjektivne resnice). Badiou, v lacanovskih terminih, pravilno poudari, da je dejanje realno. Poleg tega pa je njegova zasluga tudi v tem, da poudari, da dejanje ni zgolj realno.

Kaj bi pomenilo, da je dejanje zgolj izbruh realnega? Dejansko ni nobenega čistega izbruha realnega! Slednje je vselej že kontaminirano z imeni. Če se realno zgolj zgodi, potem se zgodi, ne da bi se zgodilo, kot travma, kot nekaj, do česar pride zunaj časa in prostora,<sup>14</sup> brez imena. Naj malce preskočimo k eni izmed poant, ki jo bomo podali v zvezi z Badioujevo etiko: ostati zvest negativnemu kot negativnemu bi pomenilo izneveriti se negativnemu. Negativnemu smo dejansko zvesti samo z njegovo elaboracijo. Rečeno s psihoanalitičnimi termini: simptom ostaja zvest travmi natanko zato, ker jo elaborira z njeno interpretacijo in njenim imenovanjem. Brez te elaboracije ne bi bilo ničesar razen inhibicije ali tesnobe. Realno brez imena je dejansko zgolj tesnoba in ne dejanje.

Tu je vredno primerjati, kaj ima o dejanju povedati Slavoj Žižek.<sup>15</sup> V pretres vzemimo tale pasus, v katerem Žižek izpeljuje, da dejanje ni nekaj, kar vznikne iz linije sklepanja: »... toda ali ni [...] suspenz načela zadostnega razloga/razlogov prav definicija *dejanja*?« To daje slutiti, da za dejanje ni nobenega razloga. V tem primeru bi dejanje težko imeli za kaj drugega kot za spontano in *ex nihilo*. In Žižek, na nekem drugem mestu, dejansko zapiše: »... dejanje kot realno je dogodek, ki se dogodi *ex nihilo*.«<sup>16</sup> V teoriji dejanja, ki jo najdemo pri Badiouju in Lacanu, je razmerje med dejanjem in linijo sklepanja kompleksnejše.

Žižek želi s poudarjanjem negativne narave dejanja dati polno priznanje tistemu, kar je na dejanju »realno«. Njegov poudarek

<sup>14</sup> [V izvirniku *which takes place without time and place.*]

<sup>15</sup> Podobno razpravo o Badioujevem, Lacanovem in Žižkovem pojmovanju dejanja najdemo v: Ed Pluth, »Towards a New Signifier: Freedom and Determination in Lacan's Theory of the Subject«, doktorska disertacija, Duquesne University 2002.

<sup>16</sup> Slavoj Žižek, *The Ticklish Subject*, Verso, London 1999, str. 388, 374.

je pravilen, a zdi se, da nam s prezrtjem pomena prepletenosti dejanja s simbolnim pravi, da se realno dejanja zgodi brez simbolnega. Naša poanta je v tem, da ni realnega zunaj simbolnega in da dejanje ni brez linije sklepanja. Na primer, v nekem dejanju – kot nas uči »Logični čas« – realno vznikne na posebnem mestu in v posebnem trenutku, ki ga je dejansko priskrbelo linija sklepanja. Zato je pomembno znova poudariti, da medtem ko dejanje ni proizvod ali rezultat linije sklepanja, tudi ni brez zveze z njo.<sup>17</sup>

Iz »Logičnega časa« je mogoče izpeljati še eno pomembno točko teorije dejanja, in sicer poudarek na procesualni naravi dejanja. In začuda je videti, da je Badiou v tej točki bolj lacanovski od Žižka! Za Žižka je dejanje trenutek, medtem ko Badiou in Lacan pokažeta, da je dejanje proces: trenutek sklepa pravzaprav razumeta kot pričetek procesa. V trenutku sklepa ne smemo videti dejanja samega, brez dvoma in procesa verifikacije, ki mu sledita. Badiou implikacije te točke razvije na nekem drugem mestu, s pomočjo svojih konceptov procesa-resnice in generičnega postopka.

### III

Po našem mnenju je Badiou in ne Lacan tisti, ki razvije etične in politične implikacije »Logičnega časa«. Zdi se, da s tem na novo izdelata kantovsko razlikovanje med entuziazmom in fanatizmom.<sup>18</sup>

Entuziazem prekorači meje razuma, a to stori na zadržan, skromen način: nekdo, ki je entuziastičen, vidi nekaj ostran meja dane situacije, nekaj, česar še ni tam, ne da bi bil prepričan v njegovo morebitno realizacijo. Za fanatika pa je, nasprotno, videti, da prezre dejstvo, da prekoračuje meje razuma, in domneva, da ima do tistega, kar je zunaj razuma, neposreden dostop. In četudi

---

<sup>17</sup> Badioujeve analize razmerja med dejanjem in linijo sklepanja najdemo v njegovi obravnavi »izsiljenja« (*forçage*). Gl. *Théorie du sujet*, op. cit., str. 287–290, in *L'Être et l'événement*, Seuil, Pariz 1988, str. 438–444.

<sup>18</sup> [Oziroma »med entuziazmom in sanjarjenjem«, gl. op. 4.] Gl. Immanuel Kant, *Kritika razsodne moči*, Philosophica classica, Filozofski inštitut ZRC SAZU, Ljubljana 1999, str. 112–115.

pride do realizacije tistega onstran razuma, se za fanatika to lahko zgodi le po naključju ali z božanskim posegom in ne s preizkušanjem ali celo s spremembo ideje tekom procesa-resnice.

Badiou ob koncu svoje obravnave »Logičnega časa« vpelje nekaj etičnih pojmov, ki jih pretresa na nadaljnjih mestih dela *Théorie du sujet*. S poudarkom, da je »naglica deljiva«, nadalje razvije dva etična modusa, v katerih lahko nastopi naglica in ki v naših ušesih zvenita zelo blizu razlikovanju med entuziazmom in fanatizmom. Jetnik A lahko po eni strani odide »ne da bi razmišljal o kvalitativni razliki drugega«<sup>19</sup>. Badiou, govoreč v prvi osebi, pravi takole: »Moja strast do svobode me privede do tega, da se zanesem le na najkrajši algoritem in ne prenesem nobene prekinitve.«<sup>20</sup> A-ja v tem primeru ne bi motilo dejstvo, da sta druga dva jetnika vstala sočasno z njim: A je gotov v svoj sklep in linijo sklepanja, ki je do njega vodila. Takšno zaupanje se kasneje v *Théorie du sujet* imenuje »verovanje« [*croyance*].<sup>21</sup> V kontekstu »Logičnega časa« se kaže kot verovanje v lastno linijo sklepanja ali kot verovanje, da že obstaja upravičen razlog za trenutek sklepa: podobno kot pri našem fanatiku, ki verjame, da ima neposreden dostop do tistega, kar je zunaj razuma.

Na neko drugo obliko naglice naletimo v zaupanju, ki je značilnost poguma. Badiou ga opiše kot nekaj, kar se vzdržuje preko »strateške anticipacije, ki ji ne uspe utemeljiti gotovosti«<sup>22</sup> – razen, seveda, retroaktivno! Takšna naglica se nam zdi zelo blizu pogumu entuziazma. Entuziast ve, da postavlja trditve, ki jih ni moč dokazati, a je dovolj pogumen, da nadaljuje, in gotov v to, da je trditev resnična in da bo zanjo odkritih zadosti razlogov. Entuziast je po definiciji skromen. Njegova skromnost ni niti skromnost nekoga, ki ne odloči o ničemer (»Ne morem odločiti, ni dovolj premis, nimam dovolj podatkov, moja vednost je preveč omejena« itd.), niti skromnost fanatika, ki pravi, da je gotov v

<sup>19</sup> Badiou, *Théorie du sujet*, op. cit., str. 273.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Ibid.*, str. 337.

<sup>22</sup> *Ibid.*, str. 273–274.

svojo trditev, ki pa je le subjektiven pogled na stvar, drugi pa lahko imajo o njej drugačno mnenje (sodobna, liberalna ideologija tolerance, kjer vse velja za »zanimivo mnenje«). Entuziast je zadržan glede svoje trditve natanko zaradi svoje umeščenosti »na poti do« resnice. Ali drugače rečeno, entuziast pušča odprto vrzel med singularno odločitvijo in univerzalno resnico, dokler ne pride do takšne spremembe situacije, da je singularno mogoče univerzalno privzeti kot »nekaj danega«.

#### IV

Z »Logičnim časom« pa je tudi precej težav, ki imajo opraviti s tem, da je tam opisana situacija umetna. V prvi vrsti je celotna zgodba bistveno teleološka: jetniki se sami odločijo, odločitev pa se pozneje izkaže za resnično. Badioujeva kritika se osredotoča na ta problem: situacija ustvarja vtis logičnega stroja, ki se neizprosno približuje *pravilnemu* sklepu. Drugič, odločitev jetnikov je resnična, ker se popolnoma ujema s situacijo, tj. njihova trditev je resnična, ker se pravilno izrečejo o barvi ploščice na njihovih hrbtih. Zdi se, da to napeljuje k trditvi, da je resnica v prvi vrsti nekaj tam zunaj, kar morajo jetniki razvozlati. Badioujevo pojmovanje resnice je precej drugačno. Dejal bi, da se jetniki tu dokopljejo zgolj do »resnicoljubne« izjave, pravega mnenja, ki ga lahko potrdi njihova situacija, medtem ko »resnica« ni nekaj, kar bi bilo mogoče potrditi.<sup>23</sup>

Poleg tega je situacija omejena z načinom, kako je zasnovana, in še posebej z dejstvom, da obstajata le dve možnosti: sem bodisi bel ali črn. A-jev celoten proces sklepanja temelji na teh dveh možnostih. Vsako A-jevo izjavo je mogoče verificirati že znotraj okvirov situacije. Čeprav smo poskušali pokazati na podobnosti med Badioujevo teorijo odločitve ali intervencije in situacijo iz »Logičnega časa«, pa se ti dve ne ujemata povsem; razlog za to je povsem preprost: v »Logičnem času« ni dogodka. V odsotnosti dogodka je težko ugotoviti, na čem temelji dejanje. Na drugih

<sup>23</sup> Badiou, *L'Être et l'événement*, op. cit., str. 365–369.

mestih v Badioujevi teoriji so odločilna dejanja ali procesi-resnice seveda odvisni od dogodkov. V nasprotju s tem se zdi, da je dogodek radikalno izključen iz situacije »Logičnega časa«, saj sta na razpolago samo dva označevalca ali dve imeni (črn ali bel), ki v celoti povzameta vse elemente situacije, med katerimi je treba izbrati.

Ne glede na te težave, ki so lastne situaciji, ki je opisana v »Logičnem času«, pa ta situacija tako Badiouju kot Lacanu omogoči prikaz pomembnosti singularnega momenta delovanja, ki predhodi intersubjektivnemu procesu verifikacije. To implicira, da je individualna odločitev lahko zmotna. Pomembno je tisto, kar sledi. Če se ponovno poslužimo razlikovanja med entuziazmom in fanatizmom, vidimo, da obstajata dva modusa delovanja: entuziast se lahko entuziastično moti, toda tisto, kar bo entuziasta vselej ločevalo od fanatika, je način, kako mu spodleti. Fanatik je podoben jetniku, ki bi mu resnico v uho prišepnil upravnik zapora. Kot tak jetnik, fanatik ne gre skozi tesnoben moment dejanja. Kot to izrazi Badiou: »... samo tisti, ki intervenira, bo vedel, ali se je kaj zgodilo.«<sup>24</sup> Sanjač dejansko ne intervenira, ker ni sprejel odločitve in zato ni udeležen v procesu resnice. Odločitev lahko preizkusi samo nekdo, ki se je odločil. To nas spomni na eno izmed splošno znanih potez entuziazma: entuziazem je nalezljiv, potrebuje druge, s katerimi lahko deli svoj »božanski uvid«. Fanatik drugih ne potrebuje, ker je konec koncev povsem zadovoljen z mistično združitvijo z nadčutnimi resnicami.

Če stvari vzamemo tako, seveda nihče ne bi hotel biti fanatik: fanatizem je patološki. Da bi se izognili fanatizmu, se utegnemo nagniti k temu, da neodločljivo jemljemo kot nekaj, kar je treba ohraniti v njegovi neodločljivosti. Vprašanje pa se zdaj glasi, ali se takšno zagovarjanje neodločljivega v resnici tako zelo razlikuje od fanatizma. Medtem ko fanatik takoj sprejme razodetja, o katerih ni mogoče razpravljati, s čimer neposredno negira neodločljivost, pa bi zagovornik neodločljivosti, v »Logičnem času«, za vedno ostal v tistem neprijetnem, tesnobnem trenutku sklepa in

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, str. 229; nav. tudi v: Žižek, *The Ticklish Subject*, op. cit., str. 135.

v strahu pred tem, da se bo izneveril momentu resnice v tesnobi, nikoli ne bi pristal na proces verifikacije. Entuziast gre skozi trenutek resnice v tesnobi in ostaja zvest temu trenutku, tako da mu odgovori: odgovori mu z dejanjem. Kot v svojem seminarju o tesnobi pravi Lacan: »Delovati pomeni tesnobi iztrgati njeno gotovost.«<sup>25</sup>

## V

Badiou na začetku svoje razprave o »Logičnem času« oznani, da mu gre na tem mestu za določitev »ireduktibilne vrzeli« med njegovo in Lacanovo teorijo. Pokazali smo, da sta si – ko gre za razumevanje dejanja – oba misleca precej podobna. Badiou se od Lacana razlikuje po tem, da je iz takšnega dejanja, ki je opisano v »Logičnem času«, izpeljal eksplicitne etične in politične nauke. Rečeno v političnih terminih, Badioujev sklep implicira privrženost znanemu leninističnemu načelu:

Kadar izbruhne ljudski upor, njegov razlog nikoli ni v tem, da je nastopil izračunljivi trenutek tega upora. Razlog je v tem, da ljudstvu ne preostane več nič drugega kot upor. Lenin je to povedal takole: revolucija nastopi takrat, ko 'tisti na dnu' nočejo več nadaljevati kot prej in ko se masivno vsiljuje dokaz, da je bolje umreti stoje kot živeti leže. [Lacanova] anekdota kaže, da je prekinitev algoritma, in ne njegova izvedba, tista, ki subjektivira.<sup>26</sup>

Vsako revolucionarno dejanje mora računati z mučno neodločljivostjo, ki je lastna simbolnemu univerzumu, in *deluje* natančno kot odgovor realnemu dogodku. A kot smo pokazali, Badiou vendarle poudari nujnost boja ali dela, ki je potrebno za imenovanje tega dogodka. Ta proces imenovanja eventualno ustvari nov simbolni red, katerega operativno zaprtje bodo, če naj uporabimo lacanovsko terminologijo, zagotavljali drugi označevalci gospodarji.

Prevedel Simon Hajdini.

<sup>25</sup> Jacques Lacan, *L'angoisse*, Seuil, Pariz 2004, str. 93.

<sup>26</sup> Badiou, *Théorie du sujet*, op. cit., str. 272–273.

# K Agambenovi profanaciji pornografije

*Peter Klepec*

Med drugim je Giorgio Agamben v svojem delu *Profanations*,<sup>1</sup> katerega temeljne teze je predstavil tudi marca lani v predavanju »Hvalnica profanaciji« v Cankarjevem domu, izpostavil tudi pornografijo kot izpolnitev, še več, kot »udejanjenje kapitalističnih sanj o Neprofanabljivem«<sup>2</sup>. Pornografija tako nastopi kot pravcati protipol profanacije, ki naj bi bila po Agambenu politična naloga prihodnosti. Ravno zaradi tega si velja nekoliko podrobneje ogledati, kaj je za Agambena profanacija, v kakšnem razmerju je do kapitalizma in kaj je zanj spornega pri pornografiji. Sami bomo pri tem skušali biti nekoliko izčrpnější od samega avtorja, čigar tekst je vendarle trezno kratek in kot tak nujno fragmentaren, pri čemer se seveda zavedamo, da tematika, ki jo zakoliči Agamben, daleč presega okvire pričujočega prispevka.

## *Profanacija*

Kaj je sploh profanacija? Profanacijo je po Agambenu, v vsej paleti različnih pomenov, ki pripadajo temu terminu – od oskrumbe, onečaščenja, oskrunitve, ponižanja, razvrednotenja, degradacije pa do svetoskrunstva in bogoskrunstva –, treba misliti v nasprotju s svetim ali religioznim. Kot izhodišče nastopata, tako kot že

---

<sup>1</sup> Prim. Giorgio Agamben, *Profanations*, Payot & Rivages, Pariz 2005.

<sup>2</sup> *Ibid.*, str. 112.

mnogokrat doslej, rimsko pravo in religija. Gre za to, da religija določene stvari, mesta, živali ali osebe odtegne splošni rabi in jih prestavi v neko ločeno sfero. Dispozitiv, ki udejanja in ureja takšno ločitev oziroma separacijo, je žrtvovanje. Del žrtve je prihranjen bogovom (denimo jetra, pljuča, srce kake živali itn.), ostalo ljudem. Beseda religija po Agambenu tako ne izhaja iz glagola *religare*, povezovati, religija tako ni nekaj, kar povezuje, temveč je nekaj, kar ločuje, saj ta beseda etimološko izhaja iz glagola *relegere*, kar pomeni ločevati med svetim in profanim. Profanacija pomeni ukinitvev tega ločevanja, reappropriacijo, ponovno prilastitev in povrnjenje v splošno rabo tistih stvari, ki poprej niso bile na razpolago oziroma se z njimi ni smelo trgovati, jih prodati ali prodajati, uporabljati ali se jih kako drugače posluževati. Profano je torej nekaj, kaj je ponovno vrnjeno v splošno rabo. Videti je, pravi Agamben, da je *igra* nekaj, kar udejanja profanacijo, toda po Benvenistu igra predstavlja zgolj obratno, drugo plat svetega, saj človeštvo osvobaja in odvrča od svetega, ne da bi ga ukinila. Še več, če si ogledamo dandanes prevladujočo obliko igre – televizijske igre za množice –, potem postane očitno, da te tvorijo del nove liturgije, zaradi česar je »politična naloga ponovno vzpostaviti igro v njenem profanem nagnjenju«<sup>3</sup>. Te ponovne vzpostavitve pa ni mogoče doseči zgolj s sekularizacijo, saj je ta »oblika potlačitve, ki sile, na katere se osredotoča in ki naj bi jih premestila z enega mesta na drugega, pušča nedotaknjene. Tako se politična sekularizacija teoloških pojmov (božje transcendence kot paradigme suverene oblasti) zadovolji s tem, da nebesno monarhijo spremeni v zemeljsko, oblast pa pušča nedotaknjeno. Nasprotno pa profanacija pomeni nevtralizacijo tistega, kar profanira. Tisto, kar poprej ni bilo razpoložljivo in kar je bilo ločeno, potem, ko je bilo profanirano, izgubi svojo auro, da bi bilo ponovno vrnjeno nazaj v rabo. V obeh primerih gre za politični operaciji: toda medtem ko prva zadeva izvajanje oblasti, ki jo zagotavlja s tem, da jo napoteva na model svetega, druga dezaktivira dispozitive oblasti in obnavlja splošno rabo prostorov, ki si jih je prisvojila.«<sup>4</sup>

<sup>3</sup> *Ibid.*, str. 96.

<sup>4</sup> *Ibid.*, str. 97.



Kljub temu pa je treba priznati, da termin *profanacija* ostaja v latinščini vsaj dvoumen (po eni strani pomeni profanirati, narediti profano, po drugi žrtvovati). To dvoumje se navezuje na dvoumnost *svetega* in posledično tudi samega termina *homo sacer*.<sup>5</sup> To dvoumje po Agambenu od znotraj najeda sam krščanski nauk, zlasti, kar zadeva nauk o transsubstanciaciji in troedinosti. Dve naravi, človeška in božja v eni sami osebi, pomenita neko neodločljivo točko, na kateri je videti, da se bo božje zdaj zdaj zrušilo v človeško in da je človeško na poti k božjemu, vse to pa »paralizira žrtvovalni stroj krščanstva«<sup>6</sup>. Toda tisto, kar je videti zagata, slepa ulica, je za kapitalizem, ki se naveže na to pojmovanje, izhod, prehod. Tak kapitalizem Agamben razume v Benjaminovem smislu.<sup>7</sup> Za Benjaminima ima kapitalizem kot religija tri bistvene poteze. Prvič, gre za religijo kulta in ne dogme, drugič, ta kult je nekaj permanentnega, traja permanentno, in tretjič, ta kult ni namenjen odrešenju, odrešitvi, temveč nenehnemu zburanju občutka krivde in dolga (Benjamin tako govori o »verschuldenden Kultus« in »Schulbewußtsein«). Avtorji, ki so po Benjaminu dobro dojeli ta paradoks, so nihče drug kot Marx, Nietzsche in Freud, prvi s svojo doktrino presežne vrednosti, drugi s kritiko krščanstva in tezo o Nadčloveku, tretji z razkritjem delovanja potlačitve in nadjaza. Agamben te trojne Benjaminove izpostavitve posebej ne omenja, prav tako pa tudi konceptualno ne razvija Benjaminovih nastavkov. Škoda, kajti obširnejša poglobitev te trojne<sup>8</sup> Benjaminove izpostavitve bi vsekakor doprinesla njegovemu teoretskemu podvzetju, pa naj gre za konceptualizacijo asketskega ideala<sup>9</sup> ali pa za Lacanov koncept užitka, *jouissance*.

---

<sup>5</sup> Za podrobnejšo izpeljavo prim. seveda: Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Suverena oblast in golo življenje*, Študentska založba, Ljubljana 2004, str. 85 ff. in passim.

<sup>6</sup> Agamben, *Profanations*, nav. delo, str. 99.

<sup>7</sup> Prim. Walter Benjamin, »Kapitalismus als Religion«, v: *Fragmente. Autobiographische Schriften. Gesammelte Schriften*, zv. VI, Suhrkamp, Frankfurt na Majni 1991, str. 100–103.

<sup>8</sup> Mimogrede, zanimivo je, da gre za tri kanonske avtorje šestdesetih. Prim. Michel Foucault, »Nietzsche, Freud, Marx«, v: *Dits et écrits I, 1954–1975*, Quarto, Gallimard, Pariz 2001, str. 592–607.

<sup>9</sup> Prim. Alenka Zupančič, *Nietzsche. Filozofija dvojega*, Analecta, Ljubljana 2001, str. 44 ff.

Agambenovo neomenjanje Lacanovega koncepta užitka je še toliko bolj pomenljivo ali pa presenetljivo zato, ker sam kasneje, v nadaljevanju, omenja srednjeveško razpravo iz 13. stoletja o pravici-do-užitka, preužitku in o uporabi lastnine, s katero je rimska kurija, pod vodstvom papeža Janeza XXIII., z bulo *Ad conditorem canonum* posegla v razumevanje lastnine pri frančiškanskem redu.<sup>10</sup> Problematika lastnine, preužitka in pravice do uživanja pa tvori natanko izhodišče prvega predavanja Lacanovega seminarja Še: »[...] pravo navsezadnje govori o tem, o čemer vam bom govoril – o užitku. Tudi pravo upošteva posteljo – vzemite, na primer, to dobro običajno pravo, na katerem temelji uporaba konkubinata, kar pomeni spati skupaj. Kar se mene tiče, pa bom izhajal iz tega, kar ostaja v pravu prikrito, namreč iz tega, kar tam počenjamo, v tej postelji – stiskamo se skupaj. Izhajam iz meje, iz neke meje, s katero moramo dejansko začeti, če hočemo biti seriozni, se pravi, če hočemo vzpostaviti serijo tega, kar se bliža tej meji. Z eno besedo bom pojasnil razmerje prava in užitka. Preužitek – to je pravni pojem, mar ne? – združuje v eni besedi to, kar sem že razvil v svojem seminarju o etiki, namreč razliko med koristnim in užitkom. Koristno, to služi čemu? Prav to ni bilo nikoli natančno opredeljeno, čemur je krivo izjemno spoštovanje, ki ga zaradi dejstva govornice govoreče bitje goji do sredstva. Preužitek pomeni, da lahko uživamo svoja sredstva, ne smemo pa jih razsipati. Ko nam je neka dediščina dana v preužitek, jo lahko uživamo pod pogojem, da je preveč ne izrabljamo. Prav v tem je bistvo prava – porazdeliti, dodeliti, kar je užitka. Kaj pa je užitek? Tukaj se zvede na neko zgolj negativno instanco. Užitek je to, kar ne služi ničemur. Poudaril bi rad zadržek, ki ga implicira polje pravice-do-užitka. Nič ne sili kogarkoli k uživanju, razen nadjaza. Nadjaz je imperativ užitka – Uživaj!«<sup>11</sup>

Kot bomo skušali pokazati v nadaljevanju, je ravno problem užitka, natančneje rečeno, prikaza in upodobitve užitka tisto, za kar gre v pornografiji, kar pa seveda Agamben spregleda. Še več.

<sup>10</sup> Prim. Agamben, *Profanations*, nav. delo, str. 103–105.

<sup>11</sup> Jacques Lacan, *Še. Seminar, knjiga XX*, Analecta, Ljubljana 1985, str. 7.

Kolikor je profanacija politična naloga generacij, ki prihajajo, je poskus misliti kapitalizem skozi trojno navezavo Marx, Nietzsche in Freud/Lacan teoretska naloga sedanjosti. Ta naloga pa mora izpostaviti natanko tisto, kar na nek način izpostavi že Benjamin, notranjo »vez med tremi pojmi: pojmom marksistične presežne vrednosti, pojmom lacanovskega *objet petit a* kot presežnega užitka (pojma, ki ga je Lacan razdelal z neposrednim sklicevanjem na marksistično presežno vrednost) in paradoksom nadjaza, ki ga je že dolgo nazaj opazil Freud: bolj ko piješ *Coca-colo*, bolj si žejen; več ko imaš dobička, več hočeš; bolj ko ubogaš nadjazovsko zapoved, bolj si kriv – v vseh teh primerih logiko uravnotežene menjave zmoti presežna logika; »več ko daš (več svojih dolgov ko odplačaš), več dolguješ« (oziroma »bolj ko poseduješ tisto, počmer hrepeniš, več ti manjka, večje je tvoje hrepenenje«; oziroma, v potrošniški različici: »več ko kupiš, več moraš potrošiti«).<sup>12</sup>

Morda se razlog za vse navedeno nahaja preprosto v tem, da Agambena pri Benjaminovi opredelitvi kapitalizma zanimajo predvsem paradoksi, s katerimi se ukvarja sam. Ko torej Benjamin pravi, da je »božja transcendenca padla. Toda Bog ni mrtev, vpotegnjen je v samo usodo človeka«,<sup>13</sup> je nemara tisto, kar zanima Agambena, mogoče ponazoriti z večpomenskostjo nemškega glagola »einziehen« (»potegniti v/noter«, »vdehati«, »vdihniti, vdihavati«, »potegniti k sebi«, »vpotegniti«, »vseliti se«, a tudi »izterjati, izterjevati« (denar) oziroma ga »vzeti iz obtoka«). Notranje tako postane zunanje, in obratno, s čimer nastane paradokсно stanje, ko padejo ločnice in ko izredno stanje postane norma,<sup>14</sup> prav to pa Agambena zanima, še zlasti v trilogiji *Homo sacer*. V *Profanations* pravi o tem naslednje: »Skušajmo Benjaminove razmisleke nadaljevati v smeri naše perspektive. Lahko bi

<sup>12</sup> Slavoj Žižek, *Krbki absolut. Enajst tez o krščanstvu in marksizmu danes*, Analecta, Ljubljana 2000, str. 17.

<sup>13</sup> Walter Benjamin, »Kapitalismus als Religion«, nav. delo, str. 101.

<sup>14</sup> Tudi tu je Agambenova referenca, poleg Carla Schmitta, kajpak Benjamin: »Tradicija zatiranih nas pouči o tem, da je 'izjemno stanje', v katerem živimo, pravilo.« Walter Benjamin, »O pojmu zgodovine«, v: *Izbrani spisi*, Studia Humanitatis, Ljubljana 1998, str. 219.

tako rekli, da kapitalizem v tem, ko do skrajnosti potegne tendenco, ki je prisotna že v krščanstvu, posploši in absolutizira strukturo ločitve, ki definira religijo. Tam, kjer je žrtvovanje zaznamovalo prehod od profanega k svetemu in od svetega k profanemu, odslej naletimo na nenehni enkratni in mnogolični proces separacije, ki zaobsega vsako stvar, vsako mesto, vsako človeško dejavnost, da bi jo ločilo od nje same in indiferentno premaguje zarezo sveto/profano, božje/človeško. Kapitalistična religija v svoji skrajni obliki udejanji čisto obliko ločitve, ne da bi bilo še kaj, kar bi ločevali. Absolutna profanacija, ki je brez preostanka, odslej sovpade z neko posvetitvijo, ki je ravno tako prazna in integralna.«<sup>15</sup> Kaj to konkretno pomeni? Univerzalnost trga in blaga. Ni ničesar, kar ne bi bilo blago in kot tako ločeno na svojo uporabno in menjalno vrednost. Nastane neka posebna sfera, sfera porabe, konzuma, potrošnje. Vse je razpoložljivo, a le kot blago in kot predmet spektakla. »To pa tudi pomeni, da je profaniranje postalo nemožno (ali, da ta gesta odslej zahteva posebne postopke). Če profanirati pomeni ponovno vzpostaviti skupno rabo tistega, kar je bilo ločeno v sferi svetega, meri kapitalistična religija v svoji skrajni fazi na ustvarjenje absolutnega Neprofanabilnega.«<sup>16</sup> To *Improfanable absolu* je torej temeljna značilnost skrajne faze kapitalizma.

Obstaja sploh kaj, kar je temu izvzeto, obstaja sploh kaka izjema? Posebno mesto pripada Muzeju kot instituciji, ki je posvečena nemožnosti uporabe in ki »zavzema natanko mesto in funkcijo, ki je bila nekdanj pridržana Templju kot mestu žrtvovanja«<sup>17</sup>. Tako za Agambena dandanes ni naključje, da je ena izmed najbolj cvetočih vej ravno turizem (letno več kot 650 milijonov ljudi!). Druga taka izjema so profanacije v naravi. Takšen primer predstavlja muc, ki se igra s klobčičem, kot da bi bil ta miš in pravi plen – toda zahvaljujoč zamenjavi med klobčičem in miško je njegovo vedenje dezaktivirano in na ta način odprto

<sup>15</sup> Agamben, *Profanations*, nav. delo, str. 102.

<sup>16</sup> *Ibid.*, str. 103.

<sup>17</sup> *Ibid.*, str. 106.

za nove možne rabe. S tem, ko muc ne počne tega, za kar ga določita njegova genetska zasnova in narava, s tem, ko svoje vede-nje spremeni, ko spremeni smisel tega vedenja in se odvrne od cilja, se odpre možnostim nove rabe. Takšno vedenje sedaj postane čisto sredstvo, ki nima cilja. »Toda nič ni bolj krhkega in prekar-nega kot je sfera čistih sredstev. Sama igra ima v naši družbi epizo-dičen značaj, po katerem mora normalno življenje zopet privzeti svoj tek (in mačka svojo gonjo za mišjo).«<sup>18</sup> Nenazadnje ni »ka-pitalizem v svoji zadnji fazi nič drugega kot ogromen dispozitiv za ujetje čistih sredstev, se pravi, profanacijskih obnašanj«<sup>19</sup>. Če kje, potem je to »izničenje čistih sredstev očitno v dispozitivu, zanj pa je bolj kot za katerega koli drugega videti, da je udejanjil kapitalistične sanje o Neprofanabljevem. Gre za pornografijo.«<sup>20</sup>

Pornografija predstavlja torej za Agambena udejanjenje kapi-talističnega sna, tisto, kar uteleša dispozitiv kapitalizma kot stroja za ujetje profanacije. Kaj je zanj na pornografiji tako spornega? Če so na zgodnjih pornografskih fotografijah upodobljeni še izra-žali nekaj romantičnega, če so dajali vtis, da so jih presenetili, ko so spali, počivali ali počeli kaj drugega, so kmalu postali predrzni in brezsrarni, danes pa je ta proces dosegel vrh. Zgodovinarji filma so kot prvo takšno begajočo nenavadno novost zabeležili v filmu *Monika*, iz leta 1952, ko je igralka Harriet Anderson za nekaj sekund svoj pogled zapičila v objektiv; Ingmar Bergman je kasneje komentiral, da se je prvič v zgodovini filma vzpostavil nespodoben, brezsrarnen, obscen in neposreden kontakt z gledal-cem. »Od tedaj je pornografija nedvomno ta postopek naredila za banalen: pornozvezdniki, v samim aktu njihovih najbolj intim-nih ljubkovanj, odločno gledajo v objektiv ter tako dokazujejo, da se bolj zanimajo za gledalce kot za svoje partnerje.«<sup>21</sup> Na ta način se polno realizira načelo, ki ga je Benjamin napovedal že leta 1936, po katerem na tistih fotografijah, ki naj bi spolno vzbur-

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, str. 110.

<sup>19</sup> *Ibid.*, str. 111.

<sup>20</sup> *Ibid.*, str. 112.

<sup>21</sup> *Ibid.*, str. 113–114.

jale, ne gre toliko za podobo nagosti, golote, temveč za idejo razstavitve in nastavljanja nagega telesa objektivu. Agamben tu omenja Benjaminov koncept *Ausstellungswert*, razstavne vrednosti, ki naj bi v obdobju, ko je mogoče umetnino tehnično reproducirati, nadomestil kultno vrednost. Razstavna vrednost po Agambenu ni niti uporabna niti menjalna vrednost, saj je tisto, kar je razstavljeno, izvzeto uporabi, prav tako ne omogoča izmeriti menjalne vrednosti delovne sile. Morda ima, pravi Agamben, edino na področju človeškega obraza mehanizem razstavne vrednosti svoje pravo mesto.<sup>22</sup> Znano je, pravi, da postane obraz ženske, ki se zaveda, da jo opazujejo, neizrazen. Prav tega se morajo manekenke in pornozvezdnice naučiti: kako napolniti in nabiti svoj obraz z razstavno vrednostjo do neznosnosti in tako dati v videnje svojo absolutno medijskost. Toda ravno tam, kjer naj ne bi bilo izraznosti, kjer naj bi prišlo do popolnega izničenja ekspresivnosti, pride do tega, da se skozi prebije »erotizem, ki se ne bi smel dogoditi«<sup>23</sup>. Človeški obraz se ne zmeni za goloto, saj je vselej že gol – tako, da se ta obraz ponudi v novo rabo, novo obliko erotične komunikacije. Nedavni primer pornozvezde, ki se je fotografirala potem, ko je opravila najbolj obscena dejanja, in svoj obraz postavila v ospredje, to lepo dokazuje: »In namesto da bi simulirala ugodje, glede na konvencijo žanra, je kazala in razkazovala (na način manekenk) najbolj popolno indiferenco, najbolj stoično ravnodušnost. Toda do koga je Chloé des Lysses<sup>24</sup> indiferentna? Do svojega partnerja prav gotovo. Toda tudi do gledalcev, ki s presenečenjem odkrijejo, da se njihova zvezda, čeprav se popolnoma zaveda, da je izpostavljena pogle-

<sup>22</sup> Mimogrede, pri tem gre za polemiko z Benjaminom: »Kultno vrednost je začela v fotografiji na vsej črti izpodrivati razstavna vrednost. Vendar se kultna vrednost ne umika brez odpora. V človeškem obrazu kaže poslednji upor. [...] V minljivem izrazu človeškega izraza aura še poslednjič učinkuje.« Walter Benjamin, »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati«, v: *Izbrani spisi*, »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati«, v: *Izbrani spisi*, Studia Humanitatis, Ljubljana 1998, str. 157.

<sup>23</sup> Agamben, *Profanations*, nav. delo, str. 115.

<sup>24</sup> Gre za umetniško ime francoske pornoumetnice, ki nastopa kot porno-model, fotografka, žurnalistka in pisateljica.

dom, niti najmanj ne zanima zanje. Njen ravnodušen [impassible] obraz prelamlja vsak odnos med doživetim in ekspresivno sfero, ne izraža več ničesar, je kot neizraženo mesto izraza, kot čisto sredstvo. Ta potencial profanacije skuša dispozitiv pornografije nevtralizirati. Tisto, kar je na ta način zajeto, je človeška zmožnost, da v prazno izraža erotična obnašanja, da jih profanira s tem, ko jih odtrga od njihove neposredne finalnosti. Toda ko se tako takšna obnašanja ponudijo novi možni rabi, ki bi izhajala manj iz ugodja partnerja kot iz nove kolektivne rabe seksualnosti, pornografija, da bi blokirala in preusmerila profanatorski namen, poseže vmes. Osamljena in obupana potrošnja [consommation] pornografske podobe tako nadomesti obljubo nove rabe. [...] Neprofanabilno pornografije – vsako neprofanljivo – temelji na ustavitvi in preusmeritvi avtentično profanacijskega namena. Ravno zaradi tega je treba vsakič iztrgati dispozitivom (vsem dispozitivom) možnosti rabe, ki so se je polastili. Profanacija neprofanljivega je politična naloga generacije, ki prihaja.«<sup>25</sup>

Videti je, da Agamben pornoigralkam in pornoigralcem še najbolj zameri to, da niso spontani, da so ravnodušni in brez strasti, da ne izražajo čustev in da jim ni prav nič ne do publike ne do partnerjev/partnerk, s katerimi nastopajo skupaj v prizoru. Ključen problem je torej v tem, da »simulirajo«, da »igrajo«, saj so ravnodušni, brez strasti, brezčutni, kot da ne bi »šlo zares«. Še več – očitek je tudi v tem, da so »brezsramni« in da je simulacija tako rekoč popolna. Morda je še najbolj jasno to povedano na nekem mestu v delu *Moyens sans fins*: »Na pornografskih fotografijah se vse bolj pogosto dogaja, da upodobljeni gledajo, z dobro premišljeno zvijačo, v objektiv, ter tako kažejo, da se zavedajo, da so izpostavljeni pogledu. Ta nepričakovana gesta močno postavlja na laž iluzijo, ki je implicitna v potrošnji takšnih podob, po kateri tisti, ki jih gleda, preseneti akterje: ti, ki nalašč kljubujejo pogledu, voajerja zavezujejo, da upre svoj pogled v njihove oči. V tem trenutku nenadoma vznikne nesubstancialni značaj človeškega obraza. Dejstvo, da igralci gledajo v objektiv, pomeni,

<sup>25</sup> Agamben, *Profanations*, nav. delo, str. 117.

da so na tem, da bodo ravnokar simulirali; in vendar, paradokсно, na sam način, na katerega izdajajo falsifikacijo, so videti resničnejši. Isti postopek dandanes privzema reklama: podoba je videti prepričljivejša, če odkrito izkazuje svojo lastno iluzijo. V obeh primerih tisti, ki gleda, nehote trči ob nekaj, kar se nedvoumno nanaša na obraz, na samo strukturo resnice.«<sup>26</sup>

Če zanemarimo dejstvo, da Agambenu enkrat ravnodušnost ustreza, drugič spet ne, je vendarle treba opozoriti, da gre za dva različna primera – enkrat gre za fotografijo, drugič za pornofilm. Na tem mestu nas bo zanimal predvsem slednji, kolikor je nek filmski žanr, kar mu priznava tudi Agamben, kolikor govori o »konvencijah žanra«. Toda te konvencije so veliko kompleksnejše in veliko manj vseobsegajoče, kot je to pripravljen Agamben priznati. Čeprav je res, da v določenem pomenu gre za »laž«, »iluzijo« in »zvijačo«, je vendarle ta »zvijačnost uma«, na katero meri Agamben, drugačna kot je morda videti na prvi pogled. In če igralci in igralkе v pornofilmu »igrajo«, »simulirajo«, se vendarle postavlja vprašanje po tem, *kaj* igrajo in simulirajo. Nič drugega kot strast, užitek. Skušali bomo pokazati, da pornofilm preveva ena sama strast (do) realnega, če si lahko izposodimo termin, ki ga je skoval Alain Badiou.<sup>27</sup> Badioujeva pripomba, »strast do realnega je brez morale«,<sup>28</sup> je za predmet naše obravnave več kot indikativna – prikazati, upodobiti, zajeti na filmski trak, ne da bi pri tem izbirali sredstva, neko strast, nek užitek, ki torej ostaja realno (v vseh možnih pomenih, ki jih ima ta koncept pri Lacanu, seveda) neke iluzije.

### *Pornošik*

Čeprav se skuša Agamben izogniti poceni moraliziranju in hiti zagotavljati, da zanj ni toliko problem individualno obnašanje

<sup>26</sup> Giorgio Agamben, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Payot & Rivages, Pariz 2002, str. 105–106.

<sup>27</sup> Prim. Alain Badiou, *20. stoletje*, Analecta, Ljubljana 2005, str. 36, 67 ff.

<sup>28</sup> *Ibid.*, str. 85.



samo na sebi, kolikor lahko včasih tudi to (nehote) izrazi osvobajajoči namen, vendarle zapiše, da je »občasno mogoče očitati (ko ni prisile s strani sile ali okoliščin), da se obnašanje pusti ujeti v notranjost dispozitiva«<sup>29</sup>. Torej zanj sama »gesta kljubovanja pornozvezde ali ravnodušen izraz manekenke kot taka nista vredna graje. Nasprotno pa sta tako pornografski dispozitiv kot dispozitiv modne revije, ki jih odvrčata od njune nove možne rabe, (politično in moralno) odvrtna.«<sup>30</sup> Kaj pravzaprav pomeni reči, da manekenstvo ali pa pornoigralstvo samo na sebi ni nič problematičnega, problem je, če se pusti ujeti v notranjost dispozitiva? Ali to pomeni, da je vsakdo, kdor daje svoje telo oziroma svojo podobo<sup>31</sup> naprodaj, obsojanja vreden? Kje se vse skupaj prične in konča, ko pa kapitalizem ni nič drugega kot obči trg, na katerem vsi – brez izjeme – na takšen ali drugačen način dajemo svoje telo/delovno zmožnost/podobo v uporabo za določeno denarno odškodnino? Tega se sam Agamben še kako dobro zaveda, ko govori o skrajni fazi kapitalizma, medtem ko sami pornoigralci nenehno vztrajajo pri tem, da sami opravljajo nek poklic, ki je pač poklic kot vsi drugi.

Ovidie, denimo, v svojem *Pornomanifestu*<sup>32</sup> ta poklic na dolgo in široko izenačuje z igralskim poklicem, katerega izjemnost je seveda v posebnih pogojih dela in predsodkih, ki ga spremljajo. Ena izmed standardnih predstav o pornofilmu je, denimo, v tem, da mu vladajo mafija, nasilje, prisila, čemur skuša pornosvet zoperstaviti podobo čistega poslovnega sveta, v katerem je vse zapisano v pogodbah in v katerem velja edino zveličavna religija svobodne izbire. Čeprav Ovidie po eni strani poudarja, »da živimo v deželi [Franciji], kjer je bila vera v Boga zamenjana s kvazi

<sup>29</sup> Agamben, *Profanations*, nav. delo, str. 116.

<sup>30</sup> *Ibid.*, str. 117.

<sup>31</sup> Ovidie, francoska pornoigralka in režiserka, poleg tega pa tudi diplomantka filozofije, pripominja: »V nasprotju s splošnim mnenjem pornoigralka ne prodaja svojega telesa. Prodaja svojo podobo. Naprodaj so pravice za uporabo te podobe.« *Films x: y jouer ou y être? Le corps acteur. Ovidie. Un entretien avec Michela Marzano*, Éditions Autrement, Pariz 2005, str. 51.

<sup>32</sup> Prim. Ovidie, *Pornomanifest*, Učila, Tržič 2005.

fanatično vero v ideologijo človekovih pravic<sup>33</sup>, čeprav še zdaleč ni naivna, pa je videti, da v svoji preveliki vnemi povečuje ravno vladajočo ideologijo: »prostovoljno smo se odločile za dejavnost, ki jo opravljamo«,<sup>34</sup> še več, prepričati nas skuša, da je v pornofilmu tako rekoč vse stvar izbire, se pravi, da vsi vselej sami odločajo o tem, kakšne spolne prizore bodo snemali itn. Sama namreč ne prakticira analnega in skupinskega seksa pred kamero, prav tako vselej zahteva zgolj seks s kondomom. Čeprav bi v dobi AIDS-a, predvsem pa ostalih nalezljivih spolnih bolezni, pričakovali, da s tem ne bo problema, je izpolnitev takšnih zahtev v pornofilmu prej izjema kot pravilo, postavljanje pogojev je rezervirano predvsem pornozvezdam in pornozvezdnikom. Kljub temu Ovidie vztraja, češ, »gre le za to, kako se znaš postaviti zase«. Tu smo na zelo spolzkih tleh, ki se jim tudi Agamben ne more povsem izogniti, kolikor poudarja, da je posameznemu vedenju mogoče občasno očitati (ko ni prisile s strani sile ali okoliščin), da se je pustilo ujeti v dispozitiv. Desetletja se zagovorniki in nasprotniki pornografije namreč prepirajo ravno o tem, ali je ukvarjanje s pornografijo stvar prisile takšnih ali drugačnih okoliščin, ali je vse stvar izbire in konsenza. So akterji v pornofilmih žrtve sistema, bi jih bilo treba pomilovati ali, nasprotno spoštovati<sup>35</sup> njihovo izbiro, čeprav je nikoli ni mogoče popolnoma izvzeti od okoliščin?<sup>36</sup> Ali pa so, nasprotno, pravi soudeleženci in propagandisti, vodilni ideologi?

Kakorkoli že, o mestu in vlogi samih pornoigrancev in pornoigralk v prvi vrsti odloča tisto, kar Agamben imenuje dispozitiv. In ta dispozitiv še najbolj priča o nekem premiku na terenu vladajoče ideologije. Ne gre le za to, da že vsa zgornja razprava

<sup>33</sup> *Films x: y jouer ou y être?*, nav. delo, str. 18.

<sup>34</sup> Ovidie, *Pornomanifest*, nav. delo, str. 57.

<sup>35</sup> O svojem poskusu v normalni filmski industriji legendarna Annie Sprinkle alias Ellen Steinberg pravi takole: »Z nami so delali kot z otroki in so bili zelo nespoštljivi. Tako je bilo hitro konec mojih ambicij pri tradicionalnem filmu. Sklenila sem ostati v pornografiji, kjer so me obravnavali z več spoštovanja.« Ovidie, *Pornomanifest*, nav. delo, str. 21.

<sup>36</sup> Prim. *ibid.*, ff.

poteka na terenu vladajoče ideologije (imaginarnih terminov, kot so spoštovanje, dostojanstvo) ali neposredno ideoloških (svobodna izbira, častno delo itn.). Ne gre le za to, da se sam pornofilm sklicuje na normalnost in zakonitost, tudi sama zakonitost in normalnost drugače pojmujeta pornografijo.<sup>37</sup> Skratka, sam dispozitiv, v katerega se vpisuje pornografija, se močno spreminja. Toda, kaj je sploh to dispozitiv? Gre za koncept, ki ga je sicer razdelal Michel Foucault, za katerega pa je Gilles Deleuze v svoji posthumni interpretaciji skušal pokazati, da gre za temeljni koncept Foucaultove filozofije.<sup>38</sup> S tem konceptom je skušal Foucault po lastnih besedah zajeti tisto, kar uhaja konceptu diskurza in kar je sam, izogibajoč se pri tem terminologiji manko/presežek, imenoval heterogeno.<sup>39</sup> Gre, skratka, za prakse, mehanizme in učinke oblastnih razmerij. Prej kot vprašanje »Zakaj?« Foucaulta zanima vprašanje »Kako?«, »Kako nekaj poteka?«. Zato ga zanimajo »materialni operatorji, oblike podrejanja, plat povezav in uporab lokalnih sistemov v tem podrejanju«<sup>40</sup>.

Prakse in oblastni mehanizmi, ki urejajo uporabo pornografije, samo dojemanje in razumevanje pornografije so se je v zadnjem času močno spremenili. Če kaj, potem so spolnost, seks, orgazem, užitek, pornografija postali glavne teme. Postali so tema naslovnice in revij, v katerih se skuša nenehno čimbolj pojasniti vse kavzalno-mehanične priprave za intimo in romanco, oddaj, v katerih se brez olepšav in prikrivanj govori o seksu, samo o

---

<sup>37</sup> Obstajajo seveda določene izjeme in posebnosti, kar zadeva normalnost in zakonitost, torej dopustnost ali nedopustnost otroške pornografije, seksa z živalmi, sadizma, nasilja, analnega in oralnega seksa itn., skratka, različne države imajo zadeve različno zakonsko urejene. O tem prim. Seth Grahame-Smith, *The Big Book Of Porn. A Penetrating Look at the World of Dirty Movies*, Quirk Books, Philadelphia 2005, str. 154–164.

<sup>38</sup> Prim. Gilles Deleuze, »Qu'est-ce qu'un dispositif?«, v: Michel Foucault *philosophe. Rencontre internationale, Pariz 9, 10, 11 janvier 1988*, Des Travaux, Seuil, Pariz 1989, str. 185–195.

<sup>39</sup> Prim. Michel Foucault, *Vednost, oblast, subjekt*, KRT, Ljubljana 1991, str. 77–79.

<sup>40</sup> Michel Foucault, »Il faut défendre la société«. *Cours au Collège de France. 1976*, Seuil/Gallimard, Pariz 1997, str. 30.

seksu in še enkrat o seksu. Postajamo družba, v kateri ni dovoljeno ne-uživati, družba, v kateri je treba uživati in govoriti o užitku, ugodju in samo o zadovoljstvu. Nič čudnega, da se pornografija, ki velja za »žanr, ki pokaže vse«, tako prebija v ospredje. A tu tudi nastopi paradoks – čeprav so se moderne družbe »zaobljubile kar naprej govoriti o seksu, so mu tako šele dale pomen *prave* skrivnosti«<sup>41</sup>, prav zaradi te obsedenosti po razgaljenju namreč sama skrivnost šele zares postane skrivnost. Četudi je vse razgaljeno in vse vidno, četudi je vse na površini, se vendarle zdi, da to še ni vse, da obstaja še neka skrivnostna lastnost *x*, ki nam je ni uspelo dojeti. Še več, samo dojetje in razumetje še ni dovolj, za užitek in orgazem se je treba močno potruditi, zanj je treba še kako trdo delati in trenirati, celo takrat, ko se v masturbaciji osredotočiš na lastno telo! »Da bi prebudila svoje telo in naredila iz njega dobrega izvajalca, moraš za ljubljenje trenirati kot atlet!«<sup>42</sup> Dandanes smo priča pravcati obsedenosti z ugodjem in orgazmom,<sup>43</sup> pravi »dirki za orgazmom. Orgazem, o katerem govorijo številne revije ter radijske in televizijske oddaje, je postal čisti potrošniški izdelek, ki je tako izpodrinil vse bogastvo spolnega odnosa. S spolno naslado se bašemo, kot se bašemo s hamburgerji, s temi malimi užitki, ki naj nam omilijo vsakdanje frustracije. Dirka za užitkom kot pojav najbolj spominja prav na krizo nenačrtovanih nakupov (*impulse buying*).«<sup>44</sup> Ki ji poskušata ustreči tako znanost kot industrija: »Zelo poredkoma doživim orgazem. Je to zelo hudo, gospod doktor? Če se ljubim približno enkrat na teden, ali lahko rečem, da je to normalno povprečje

<sup>41</sup> Michel Foucault, *Zgodovina seksualnosti I. Volja do znanja*, ŠKUC, Ljubljana 2000, str. 39.

<sup>42</sup> Takšna navodila je dala »J« v časopisu *Sensuous Woman*. Nav. po: Edward Shorter, *Written in the Flesh. A History of Desire*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo & London 2005, str. 176.

<sup>43</sup> Nekateri tako govorijo o »tiraniji ugodja« (Prim. Jean-Claude Guillebaud, *La Tyrannie du plaisir*, Seuil, Pariz 1998) in o pravcati »tiraniji orgazma«. (Prim. Robert Muschenbled, *Orgasme et l'Occident. Une histoire du plaisir du XVe siècle à nos jours*, Seuil, Pariz 2005, str. 324.) Prim. tudi Jonathan Margolis, *'O': The Intimate History of Orgasm*, Century Press, London 2004.

<sup>44</sup> Ovidie, *Pornomanifest*, nav. delo, str. 162–163.

pogostosti odnosov?' Pravica do užitka se je spremenila v čisto navadno spolno potrošništvo, nič drugače kot kateri koli drug izdelek, kupljen v supermarketu. Tako se v ženskih revijah ni čuditi stotinam člankov o vprašanju orgazma. Danes obstaja pravi imperativ užitka. 'Sem doživela zadostno količino orgazmov?' Orgazem je poslej norma, ki je na enaki ravni kot katera koli kozmetična krema.«<sup>45</sup> Toda paradoks te dirke za užitkom, te »lakote po dražljajih«, kot bi temu rekel Freud,<sup>46</sup> je isti, kot ga je na primeru *Coca-cola* izpostavil Slavoj Žižek: »*Coca-cola* ima to paradokсно lastnost, da bolj ko jo piješ, bolj si žejen, večja je potreba, da bi jo spil več – z njenim čudnim grenko-sladkim okusom naša žeja ni nikoli dejansko pogašena. In kot so tako pred leti *Coca-cola* reklamirali z geslom '*Coca-cola*, to je ta pravo!', bi morali to geslo razumeti v njegovi celotni dvoumnosti: 'to je ta pravo' natanko, kolikor to NIKOLI ni zares PRAVO, natanko, kolikor vsaka zadovoljitev odpre zev 'hočem ŠE!'. Paradoks je tako v tem, da *Coca-cola* ni običajno blago, katerega uporabna vrednost bi bila transsubstancirana v izraz dimenzije aure čiste (menjalne) Vrednosti (ali dopolnjena s to dimenzijo), temveč blago, čigar sama nenavadna uporabna vrednost je neposredno utelešenje nadčutne aure neizrekljivega spiritualnega presežka, blago, katerega materialne lastnosti so same že lastnosti blaga. Ta proces je prignan do konca v primeru brezkofeinske dietne *Coca-cola* – zakaj? *Coca-cola* – ali katerokoli drugo pijačo – pijemo zaradi tega, ker pogasi žejo oziroma zaradi tega, ker ima hranilno vrednost in zaradi njenega okusa. V primeru brezkofeinske dietne *Coca-cola* pa hranilne vrednosti ni, prav tako pa tudi ni kofeina kot ključne sestavine njenega okusa – vse, kar preostane, je čisti dozdevek, umetna obljuba substance, ki ni nikoli materializirana. In mar ne gre za to, da v tem pomenu v primeru brezkofeinske dietne *Coca-cola* skorajda dobesedno 'pijemo nič v preobleki nečesa'?«<sup>47</sup>

<sup>45</sup> *Ibid.*, str. 31.

<sup>46</sup> Sigmund Freud, »O vsesplošni težnji po ponižanju v ljubezenskem življenju«, *Problemi-Eseji* 4/93, str. 162.

<sup>47</sup> Žižek, *Krhki absolut*, nav. delo, str. 16.

Natanko ta »nič v preobleki nečesa« pa obljubljata tudi seks in pornografija, kolikor sta postala glavni prodajni sredstvi in orodji reklame. Drugo ime za to vseprisotnost pornografije je *pornošik*: »Pornošik je ena od zadnjih medijskih pogruntavščin na temo spolnosti. Ne gre ne za težnjo ne za gibanje. Ta izraz so privlekli na dan novinarji, povzema pa vse, kar razumemo pod pojmom pornografskega, v veliko spoštljivejših sferah, kot je pornoindustrija: v tisku, propagandi, oglaševanju, modi, trendovski umetnosti. Lahko je povsem ekspliciten (žensko spolovilo vidno, spolni akt ni simuliran), srednje ekspliciten (metaforična predstavitev ženskih ali moških genitalij, spolni akt je simuliran), izzivajoč, če ne kar šokanten (simulacija zoofilskega, urofilskega ali sadomazohističnega spolnega akta), poln spolnega namigoovanja (mlada ženska, ki liže vrh sladolednega korneta, kot da bi pozirala za fotografijo felacije) ali čisto navaden akt (katera koli reklama ali naslovnica revije). Nič zapletenega, nič posebno novega: za nič drugega ne gre kot za pospeševanje prodaje.«<sup>48</sup>

Toda vstop pornografije na velika vrata se ni zgodil včeraj, prav tako ni potekal premočrtno.<sup>49</sup> Sam izraz »porn chic«, pornografija kot eleganca, moda, je najprej označeval pohod popularnosti v zgodnjih sedemdesetih letih za filme, kot sta *Behind the Green Door* in *Deep Throat*, oba iz leta 1972. Gre za filma, ki sta bila veliki uspešnici in sta s seboj prinesla modo gledanja in pogovarjanja o pornofilmih ter sta, mimogrede, sočasna z *Zadnjim tangom v Parizu*. Priča smo zlati dobi pornofilma, ko se je pornofilm vrtel v kar 1500 posebnih dvoranah v ZDA in je ustvarjal ogromne dobičke. Ta zlata doba za nekatere traja vse tja do leta 1984, takrat pride do sovpadanja več nepredvidenih dogodkov, ki vplivajo na nenaklonjenost javnega mnenja in posledičnih posegov oblasti (avtobiografije Linde Lovelace, zvezde filma *Deep Throat*, in odkritja mladoletnosti pornozvezde Traci Lords). A kmalu sredi osemdesetih vstop videa znova temeljito premeša karte, pride ne le do ponovnega razcveta pornoindustrije, temveč

<sup>48</sup> Ovidie, *Pornomanifest*, nav. delo, str. 121–122.

<sup>49</sup> Prim. Grahame-Smith, *The Big Book Of Porn*, nav. delo.

z eksplozijo Interneta v devetdesetih tudi do bolj prijaznega odnosa do pornografije. Svojevrsten kazalec predstavljajo tudi drugačne feministične obravnave pornografije, kot je denimo zbornik *Tales from the Clit*.<sup>50</sup> Hollywoodski igralci so naenkrat odkrili privlačnost pornozvezdnic (denimo Charlie Sheen), nekateri igralci v pornofilmih pa so sčasoma postali prave pop-ikone (denimo Ron Jeremy ali pa Jenna Jameson)<sup>51</sup>. Posnetih je bilo kar nekaj hollywoodskih filmov, ki so skušali bodisi reflektirati pohod pornoindustrije bodisi zgodovinsko prikazati obdobje, o katerem govorimo – od filma *People vs. Larry Flynt* (1996) o izdajatelju revije *Hustler*, *Boogie Nights* (1997) o začetkih porno-booma v sedemdesetih in osemdesetih, *Rated X* (2000) o producentih pornofilmov Jimu in Artie Mitchellu do filma *Wonderland* (2003), ki je posvečen vzponu in padcu pornozvezdnika Johna Holmesa. Še zadnja ovira je padla takrat, ko se je pornozvezdnica Nina Hartley pojavila v oddaji Oprah show (največje ameriške propagandno-reklamne mašinerije) in tam na dolgo in široko razpravljala o tem, kaj pomeni biti pornoigralka. Skratka, pornoigralcem so odprta vsa vrata medijev (nekaj podobnega je bilo pri nas ob nedavnem obisku nemške pornozvezdnice Vivian Schmitt). Pornografija je danes eden največjih poslov (zanimivo je, da Agamben izpostavlja prej vseobsegajočnost turizma kot pa pornografije, čeravno se nemara oba lotevata istega – gre za radovednost, kako *to* počne Drugi, se pravi, v čem je večna skrivnost Drugega, užitka Drugega). Pornografija kot posel ni le v

<sup>50</sup> *Tales from the Clit. A Female Experience of Pornography*, ur. Cherie Matrix, AK Press, Edinburgh & San Francisco 1996.

<sup>51</sup> Če je Ron Jeremy s svojo pojavo (debelušen, brkat, skodranih dolgih in že rahlo razredčenih las) pravi proti-pol metro moškega, je Jenna za mnoge ravno nekaj nasprotnega. O njej Ovidie pravi denimo tole: »Bila je očarljiva, saj je bila vse tisto, kar naj bi sama obsojala. Do potankosti je ustrezala stereotipu ženske kot objekta. Pa naj sem jo gledala v še toliko filmih, nikoli ni bilo videti, da bi bila podrejena. Iz nje je izžarevala velikanska spolna moč. Ob njeni karizmi in ob karizmi mnogih njenih kolegic pornoigralk sem se začela zavedati političnega naboja, ki se skriva v pornografiji.« Prim. Ovidie, *Pornomanifest*, nav. delo, str. 11.

vzponu (vsako leto izda preko deset tisoč DVD-jev), ima tudi veliko moč (o kateri še največ pove to, da je pri izbiri med dvema DVD standardoma prihodnosti, med *HD-DVD* in *Blue-Ray*, največjo vlogo odigrala prav pornoindustrija, tako kot je nekoč že pri videu, med standardom Beta in VHS). Na tem ozadju premik, ki ga na svoj način izpostavi tudi Agamben, od nečesa provokativnega, ekscesnega, motečega k normalnemu, od presenečenja in patološkega k profanemu, vsakdanjemu, preprostemu in navadnemu, ne preseneča, saj je pornografija »danes vsem dosegljiv tržni predmet, in to predmet množičnega trga. Postala je izdelek, ki ga dobiš v supermarketu. Ker se je docela prilagodila tržnemu sistemu, je postala spolno-ideološko spodobna. Množični trg se namreč mora pokoriti prevladujoči ideologiji. Zaradi ekonomskih interesov je pornoindustrija izgubila dobršen del svoje opolzkosti.«<sup>52</sup> Še več, ne le, da »današnja pornografija po vzoru prevladujoče ideologije prikazuje omejeno in standardizirano spolnost«<sup>53</sup>, lahko bi rekli, da je zato, »ker si pornofilm ne dovoli nikakršnih 'iztirjenosti', postal pravi branik javne morale«<sup>54</sup>. S tega vidika in v tem kontekstu Agambenov očitek o »se *laisser capturer*«, se pustiti ujeti, pustiti, da naše obnašanje in vedenje določa dispozitiv, v primeru pornografije prejme nekoliko drugačen smisel.

Toda tudi tu zadeve niso enoznačne. Ali ni temeljna zagata sploh v tem, da je osnovna dandanašnja ideologija ravno »ne pustiti se ujeti (v klišeje, znane vzorce, že videno itn.)«? In ali ni, paradoksnost, osnovna zahteva, ki jo postavlja trg, ponuditi nekaj, česar še ni bilo, se pravi, vsaj »delati se«, »pretvarjati se«, da gre za nekaj novega? In ali pri pornografiji ne gre *vulgaris eloquentia* konec koncev za »isti kurac samo drugo pakovanje«? Toda tudi tu, ko začnemo govoriti o klišejih in konvencijah, ko se Agambenu postavi vprašanje po ujetosti oziroma neujetosti v dispozitiv, je treba postopati nekoliko previdneje. Nalogo, ki jo pornofilmu

<sup>52</sup> Ovidie, *Pornomanifest*, nav. delo, str. 63.

<sup>53</sup> *Ibid.*, str. 31–32.

<sup>54</sup> *Ibid.*, str. 71.



postavlja Agamben, namreč postavlja tudi Ovidie: obstaja »potreba po obnovitvi takšne pornografije, ki bo pomenila svobodo«<sup>55</sup> in posledično tudi drugačno, nekonvencionalno upodabljanje pornografije.<sup>56</sup> Toda ta svoboda nima ničesar skupnega s tistim, kar se imenuje »neolibertinstvo«: »Takšna svoboda pa gotovo tudi ni novodobna različica svobodomiselnega razuzdanstva, tako imenovanega 'neolibertinstva'. 'Neolibertinstvo' imenujem gibanje spolnega potrošništva vseh tistih, ki se imajo za svobodomislece, 'libertine'. [...] Ne kritiziram navad menjavanja partnerjev, fetišizma ali prevezovanja, temveč modni pojav, ki razgalja stanje seksualnega potrošništva, v katerem je spolni odnos reduciran na masturbacijski akt, torej na sebično naslado, daleč od užitka vzajemnega vznemirjanja partnerjev. Vrh tega ti neoliberalci pogosto prevzemajo vsesplošno soglasno opredelitev, da je vsak užitek le užitek v transgresiji.«<sup>57</sup>

Če se vrnemo k filmu – koliko je sploh kreativne svobode v pornofilmu? Če je verjeti akterjem – čedalje manj.<sup>58</sup> Na evropskem prizorišču Ovidie za to krivi delovanje Madžark in Čehinj, ki naj bi uničile status igralka – »rečejo jim 'električni števcji', ker je njihov honorar odvisen od narave spolnih aktov, ki jih morajo izpolniti. Igralka je tista, ki daje na ogled in prodaja svojo podobo. Igra vlogo in sodeluje pri nastajanju filma. Vzhodnoevropska igralka izvede seznam vnaprej dogovorjenih spolnih prizorov (felacija, masturbacija, kakšna od oblik penetracije, striptiz itn.) in jim ničesar ne doda 'prostovoljno' sama od sebe. Če ni pobud med igralci, to nujno osiromaši intenzivnost spolnega prizora

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, str. 31–32.

<sup>56</sup> Temu je posvečen večji del Ovidiejinega *Pornomanifesta*. Prim. nav. delo, str. 73–164.

<sup>57</sup> *Ibid.*, str. 163.

<sup>58</sup> O tem priča tudi delo Roberta J. Stollerja, ki je skušal k nastanku pornofilma *Stairway to Paradise* (1990) pristopiti z znanstveno-etnografskim podrobnim poročilom. S pogovori, komentarji, celotnim scenarijem itn. je poskušal pričarati tudi to dimenzijo. Prim. Robert J. Stoller in I. S. Levine, *Coming Attractions. The Making of an X-Rated Video*, Yale University Press, New Haven & London 1993. Nasploh prvoborci radi povedo, da je bilo ukvarjanje s pornografijo včasih zabava, danes pa je postalo delo.

[... Če ni ne izraza na obrazu ne telesnega odziva, je igralka kakor razčlovečena, namesto nje ostane le napihljiva lutka, ki ne pozna ne užitka ne bolečine.«<sup>59</sup> Če pustimo ob strani ksenofobično noto navedenega odlomka in ideologijo, ki krivdo za objektivni proces pripiše določeni nacionalni pripadnosti (očitno tudi Ovidie potrebuje svoje Žide), je treba opozoriti na dvoje: prvič, na razcep med fordističnim in postfordističnim produkcijskim procesom v pornografiji, se pravi na produkcijo, ki poteka kot tovarniški tekoči trak, kjer je le malo prostora za kakršnokoli kreativnost in osebno zavezanost, ter na njeno dopolnitev in nadgraditev v postfordistični produkciji, po kateri ustvarjalni doprinos igralk in igralcev še zdaleč ni nepomemben. Omeniti velja, da ta nadgraditev pomeni perspektivo, ki je nekoliko drugačna od Agambenove (»če ni ne izraza na obrazu ne telesnega odziva, je igralka kakor razčlovečena«), o čemer več v nadaljevanju. Poudarek je predvsem na tem, da je »pornofilm postal navadna tovarna; izločil je še tisto malo svobode, ki jo je vseboval«<sup>60</sup>. Še več, »zaradi sistematičnega, zmeraj enakega sosledja položajev in postopkov kot po tekočem traku ter zaradi postopnega izginevanja človeških odnosov in čustvene napetosti je pornofilm izgubil dobršen del svoje pozitivne opolzkosti. Da bi pomagali premagati gledalčevo naveličanost, so se režiserji počutili dolžne dodajati spektakularne efekte, ki naj bi pritegnili vsaj delček pozornosti. Analna penetracija je postala tako rekoč obveznost vsakega trdega pornografskega prizora. Visokoproračunski filmi vsebujejo vsaj eno 'dvojno' penetracijo. Genitalni bližnji plani so osvetljeni kot na paradi. Če ni več kaj drugega kazati, poskrbimo, da se bo vsaj dobro videlo!«<sup>61</sup> In če se Ovidie pritožuje nad tovarniško-tehnicističnim pristopom, ki v zadnjem času v pornofilmu izrinja humanistično-ustvarjalni pristop, je treba pripomniti, da se oba procesa dopolnjujeta. Gre za dve plati *jouissance*, za užitek v njegovi simbolni razsežnosti, ko ga je mogoče registrirati, šteti (»električni števeci«),

<sup>59</sup> Ovidie, *Pornomanifest*, nav. delo, str. 65.

<sup>60</sup> *Ibid.*, str. 66.

<sup>61</sup> *Ibid.*, str. 71.

skorajda tako kot v Freudovem primeru *Podganar* (ena podgana, en goldinar, en užitek), in v njegovi realni, strastni in neponovljivi razsežnosti, ki jo skuša pornofilm upodobiti in prikazati navkljub temu, da je videti neupodobljiva in neprikazljiva.

### *Ko je treba užitek prikazati na platnu ...*

... se pričnejo težave in komedije. Kako je s tem v Hollywoodu in v tradicionalnem filmu, je lepo pokazal že Slavoj Žižek.<sup>62</sup> K Žižkovi interpretaciji velja pripomniti le, da sedaj obstaja cela kopica filmov, ki so skušali vključiti spolni akt v normalno zgodbo – od *Idiotov* (1997) Larsa von Trierja,<sup>63</sup> *Romance X* (1999) Catherine Breillat, v kateri je nastopil tudi pornozvezdnik Rocco Siffredi, pa do *Intimnosti* (2001) Patricea Chéreauja itn. Te filme, ki bi jih bilo treba analizirati podrobneje zlasti v navezavi na t. i. *crossover* pornofilme, in filme, ki so striktno namenjeni parom, na tem mestu puščamo ob strani.

Zanimivi so ravno zaradi tega, ker se lotevajo tistega, kar velja za najšibkejšo plat pornofilma, to je zgodbe in igre v standardnem pomenu besede. Zgodbe v pornofilmu največkrat interpreti označujejo za čisto pretvezo, ki ji sledi spolni akt v poljubnih različicah in ponovitvah. Zlasti v zadnjem času je zaslediti veliko investiranja tako v zgodbe kot tudi v koreografijo in scenografijo (omenimo Privateov *Gladiator* (2001) in *Loaded* (2004) studia Digital Playground). Tendencia je torej – več zgodbe, več spektakla. Temeljna premisa pa seveda ostaja vedno ista: ženske so vselej na voljo,<sup>64</sup> moški so zmeraj pripravljene.<sup>65</sup> Toda to tistega,

---

<sup>62</sup> Prim. Slavoj Žižek, »From the Sublime to the Ridiculous: The Sexual Act in Cinema«, v: *The Plague of Fantasies*, Verso, London & New York 1997, str. 171–191.

<sup>63</sup> O njegovi produkcijski hiši *Puzzy Power*, ki je namenjena snemanju drugačnih pornofilmov, prim. Ovidie, *Pornomanifest*, nav. delo, str. 105 ff.

<sup>64</sup> Čeprav gre za temeljno moško fantazmo, obstaja tudi vsaj ena ženska, ki javno trdi, da je njena dominantna poteza natanko v tem, da nikoli ni rekla »ne«, in ki »nikoli ni komplicirala«: »Pač pa sem bila zmeraj na voljo, v vseh okoliščinah, brez obotavljanja, brez obžalovanja, z vsemi odprtini svojega

ki se odloči za ogled pornofilma, ne preseneča, saj v nekem pomenu vé, kaj ga čaka. Ne gre le za to, da vemo, da bo do »tistega« neizogibno prišlo (v tem je razlika od drugih filmskih žanrov, vključno z mehko pornografijo), v nekem pomenu smo si že vnaprej izbrali različico žanra, ki nas zanima, se pravi, ali gre za heteroseksualni, lezbični, gejevski, S/M, analni seks, nadalje, produkcijsko hišo, fizični izgled in tip igralcev in igralk, ki nas zanimajo itn.<sup>66</sup> Tako rekoč vse je do potankosti opredeljeno na ovitku, vključno z režiserjem/režiserko in igralsko zasedbo. Tako kot drugod tudi tu obstaja zvezdniški in avtorski sistem (ni vseeno, kdo je film režiral, je bil to Andrew Blake, Antonio Adamo, Alan Payet, Veronica Hart ali kdo drug itn.).

Če torej za pornofilm velja, da »pokaže vse«, pri čemer sama zgodba, sam scenarij ni toliko pomemben, je torej očitno, da je še pred ogledom filma že nastopil okvir, ki vnaprej ne le določa sam ogled filma, temveč tudi njegovo ovrednotenje, ki seveda izhaja iz samega »poznavanja« žanra in podžanrov kot tudi iz pričakovanja, da bomo v njem našli »tisto«. »Tisto«, ki tako prehodi samemu gledanju filma in ki ga gledalec v njem tudi išče, ni seveda nič drugega kot Lacanov *objet petit a*, ki tako kot pri Laca-

---

telesa in popolnoma zavestno.« Prim. Catherine Millet, *Seksualno življenje Catherine M.*, Učila, Tržič 2004, str. 34.

<sup>65</sup> Igralci v pornofilmih so *posebnega* kova, ne gre le za to, da se držijo na snemanju bolj zase, da so maloštevilni (imajo se za izbrance) in da za razliko od igralk, katerih kariere v pornoindustriji so kratkotrajne, nekateri vztrajajo že več desetletij, gre tudi za mitologijo in fantazmo o potenci, ki skuša kljubovati standardnemu avguštinskemu toposu o nepokorščini enega organa kot kazni za človekov greh. Prim. k temu Robert J. Stoller, M. D., *Porn. Myths for the Twentieth Century*, Yale University Press, New Haven/London 1991 in Avrelj Avguštin, *Zakonski stan in poželenje*, KRT, Ljubljana 1993, str. 115–116.

<sup>66</sup> Človeška domišljija res nima meja – ste vedeli, da obstaja tudi t. i. »Holocaust porn«, kjer tako koreografija kot scenografija natanko posnemata dogajanje v koncentracijskih taboriščih? In da bi bila mera polna, ne le da so filmi črno-beli, snemajo in gledajo jih v Izraelu! (O tem prim. Grahame-Smith, *The Big Book Of Porn*, nav. delo, str. 159–160.) Glede na njegovo izpostavitve koncentracijskega taborišča kot temeljne politične matrice, bi bilo zanimivo, kaj bi na to pripomnil Agamben.

nu uokvirja samo gledanje filma<sup>67</sup> in obenem predstavlja umetno obljudo substance, ki ni nikoli materializirana.

Tehnika nam je tu lahko v pomoč, kolikor nam lahko pomaga pri iskanju te obljudljene substance – kot pripominja Baudry,<sup>68</sup> nam omogoči, da pornofilm gledamo »kot sami hočemo«, ne da bi se zmenili za potek zgodbe, se pravi, da si lahko vedno znova ogledujemo le priljubljeno sceno, določen izsek itn., lahko pa nam omogoči tudi ne le fizično izklopiti aparat, temveč se »odklopiti« od dogajanja na filmu –, dovolj je, da pritisnemo tipko za hitro prevrtevanje traku ali DVD-ja in dobimo »pravo« razsežnost – izjemno hitro menjavanje partnerjev in naravnost prisilno spremembo spolnih različic in oblik občevanja, ki prej spominja na kakšne obvezne like pri gimnastiki in umetnostnem drsanju kot pa na akt ljubljenja. Ta prisilna in obvezna razsežnost je prava razsežnost pornografije, to je prava razsežnost užitka v njegovi nadjazovski podobi.

Pri tem postopku tudi lepo izstopi dejstvo, da je pornofilm vendarle predvsem in v prvi vrsti film: »Seks zaradi užitka je eno, seks za potrebe filma pa nekaj povsem drugega. Pogosteje je treba menjavati položaje in paziti na eksplicitnost vsake poze.«<sup>69</sup> Drugače rečeno, »med svojim resničnim in poklicnim spolnim življenjem mnogo igralcev in igralk postavi pravcati zid. Saj gre za poklic, kot je vsak drugi, biti moraš samo enkrat na snemanju, pa ti je jasno. Ne gre samo za snemanje 'kako je molela noge kvišku', temveč za pravo dramaturško uprizoritev. Vsi igralci jemljejo svojo dejavnost za resen posel. Kar počnejo pred kamero, je nekaj drugega kot tisto, kar delajo v svojem zasebnem spolnem življenju. [...] Pred snemanjem pogosto naletiš na igralce, ki v pričo vseh onanirajo in se pripravljajo na prizor, medtem ko si ga

---

<sup>67</sup> Polje realnosti se »vzdržuje le skozi izločenje *extraction*] objekta *a*, ki pa mu vendar daje njegov okvir.« Jacques Lacan, »O vprašanju, ki predhodi vsaki možni obravnavi psihoze«, v: *Primer Schreber*, Analecta, Ljubljana 1995, str. 90.

<sup>68</sup> Patrick Baudry, *Pornographie et ses images*, Armand Colin, Masson 1997, str. 225.

<sup>69</sup> Ovidie, *Pornomanifest*, str. 170.

'mečejo na roko', pa se mirno pogovarjajo, kako kaj babičino zdravje ali za koliko se je podražil bencin. Enaka pesem je z igralkami, ki si natirajo lubrikant in se z raznimi pripomočki pripravljajo na raztezanje. To je v našem poklicu nekaj najbolj normalnega. Porno je družbeno okolje s svojimi pravili.«<sup>70</sup>

Nemara je temeljno pravilo, *Grundregel*, pornofilma skorajda železno nujni zakon, ki sledi vsej tej plejadi različnih položajev in partnerjev: veliki vrhunec, ki nas mora prepričati, da je v resnici šlo »zares«, da smo priča »pravemu« seksu. Kadar v njem nastopa moški, ta na koncu *vselej* ejakulira. Tik preden mu »pride«, namesto da bi po logiki stvari pač svoj ud ohranil tam, kjer mu je najugodnje, svoje orodje pokorno izvleče, ter nam, gledalcem, z ejakulacijo pokaže, da je v resnici »šlo zares«. Gre za preizkus realnosti, ki je lasten filmskemu žanru kot takemu, tj. nečemu, kar je po definiciji iluzija. Strokovni termin za tak posnetek je *cum-shot* ali tudi *money-shot* (ena izmed bolj ali manj prepričljivih razlag pravi, da je šele po tem posnetku jasno, ali so si igralci zaslužili svoj denar oziroma ali smo gledalci za svoj denar dobili nekaj realnega ali ne). Takrat torej, ko naj bi bil pornografski film kar najbližje realnosti (užitka), ko naj bi kar najbolj verno prikazal spolni akt, ga mora nekoliko preurediti, zato da bi nas prepričal, da je šlo za pravi akt. Seveda obstajajo tudi »naravne« različice občevanja, imenovane *creampie* – ko enemu ali več moškim »pride« v notranjosti, temu nujno sledi plan, v katerem se bodisi iz anusa bodisi iz vulve pcedi sperma, v dokazilo gledalcu, da je do vrhunca res prišlo. Ostale variacije so sicer iste kot pri filmskem orgazmu žensk – stokanje, grimase in pačenje (kamera se tik pred vrhuncem najprej osredotoči na grimase moškega, zatem sledi posnetek ejakulacije, ki ga je mogoče zopet kombinirati z obrazom – standardni trik naj bi bil v tem, da bi dobil gledalec/gledalka iluzijo, da je vrhunec trajal dlje). Čemu služi pravzaprav ta brizgalni plan, če lahko tako prevedemo tehnični izraz *cum-shot*? Prepričati mora gledalce ne le, da je šlo v filmu »zares«, temveč, da so igralci tudi »zares« uživali. Tu

<sup>70</sup> *Ibid.*, str. 41.

pravzaprav ni nobene razlike med moškimi in ženskami – zadeve morajo biti odigrane kredibilno: »Tisto, kar si ogledam,« pravi Ovidie, »je, kako je neka scena odigrana in če je kredibilna. Nisem več pozorna na sam akt, temveč na njegovo intenzivnost in na emocijo, ki bi jo lahko vzbudil pri gledalcu. S tega vidika gledam predvsem, kaj se dogaja na obrazu igralca ali igralk. Skratka, ali v to verjeti ali ne.«<sup>71</sup> Bill Margold, nekoč pornoigralec, sedaj pa režiser pornofilmov, na vprašanje vpraševalca, ali igralk kaj čutijo ali ne, odgovarja: »But they have to make the audience believe. I don't care if they feel it; they have to make the audience believe that they feel it.«<sup>72</sup> Ta »make believe« je ključnega pomena, kolikor je treba gledalce *prepričati*, da so občutki, čustva, emocije, ki jih vidi na platnu, nekaj realnega. Vidimo, da sicer ejakulacija moškega predstavlja nujni pogoj za to verjetje, toda ta pogoj še ni zadostni pogoj – pornofilm nas mora prepričati, da je posnel tudi ženski užitek. Margold govori kar o »glint in the eye«,<sup>73</sup> odblesku očesa, ki nas mora prepričati, da so čustva nekaj realnega, nenazadnje pa skuša standardna obsesija kamere na obrazu ženske ravno v trenutku, ko naj bi ji prišlo, povedati ravno to. Toda jim »pride« ali jim »ne pride«? Na trditev, da ženskam v pornofilmu nikoli ne pride,<sup>74</sup> Max Modic, slovenski poznavalec pornografije, pravi: »NE DRŽI. Hm, pravzaprav nikoli ne bomo vedeli. Filmarji sicer pravijo, da ločijo hlinjen ženski orgazem od pravega. Američanka Jenna Jameson trdi, da pred kamero st odstotno uživa. Čehinja Laura Angel naj bi orgazmirala na vsakem snemanju. Nemka Gina Wild je povedala, da je 90 odstotkov njenih orgazmov pristnih. Francozinja Tabatha Cash pa je nekoč izjavila, da se s tem ne obremenjuje, ker je v biznisu samo zaradi

<sup>71</sup> *Films x: y jouer ou y être?*, str. 22.

<sup>72</sup> Stoller, M. D., *Porn. Myths for the Twentieth Century*, nav. delo, str. 39.

<sup>73</sup> *Ibid.*, str. 84–85.

<sup>74</sup> O tem pornozvezdnik Titof pravi naslednje: »Osemdeset odstotkov pornofilmov je mizoginih, sovražnih do žensk. Ne razumem. Če si sposodiš pornofilm, hočeš gledati ženske, ki uživajo v seksu, ne? Kako boš onaniral, če boš gledal babe, ki se kujajo?« Navedeno po: Ovidie, *Pornomanifest*, str. 146.

denarja.«<sup>75</sup> Res je, nikoli ne bomo vedeli – toda ključno je, da vanj *verjamemo*. Šele tako je izpolnjen temeljni pogoj za uspešno identifikacijo gledalca ali gledalke. Ta, kot poudarja Slavoj Žižek, nikoli ni enosmiselna in premočrtna: »Vprašanje 'kdo, kje, kako je (fantazirajoči) subjekt vpisan v fantazmatsko pripoved?' ni niti najmanj samoumevno: tudi če znotraj zadevne pripovedi nastopa sam subjekt, to ni avtomatično točka njegove identifikacije, tj. subjekt se nikakor nujno ne identificira 'sam s seboj'. Mnogo običajnejša je identifikacija z Idealom-Jaza, s pogledom, za katerim – z gledališčem, s katerega – sem si v svoji dejavnosti, ki jo upodablja fantazmatska pripoved, všeč. Zadošča, da pomislimo na klasični pornografski prizor: moški dela 'tisto' ženski. Gledalec filma s takšnim prizorom se *ne* identificira z moškim, ki *fuka* žensko: praviloma je ženska predstavljena kot ekshibicionistični subjekt, ki povsem uživa v tem, kar počne, kakor tudi v tem, da je pri tem gledana, v jasnem nasprotju z moškim, ki je zveden na čisti brezosebni instrument ženskega užitka (če moški včasih nosi masko, slednja ne omogoča tega, da se z njim identificira vsak gledalec, temveč prej skriva dejstvo, da ni ničesar skriti, tj. poudarja desubjektiviran, mehanski status moškega). Gledalec se še zdaleč ne identificira z moškim igralcem, temveč prej implicitno s Tretjo pozicijo, pozicijo čistega pogleda, ki opazuje žensko, kako se v celoti predaja užitku – njegova zadovoljitev je čisto refleksivne narave, izhaja iz zavesti o tem, da ženska lahko najde polno zadovoljitev v faličnem užitku. Torej ne le, da se fantazirajoči subjekt praviloma ne identificira s svojo lastno pojavo znotraj fantazmatskega prostora (s svojo 'nasprotnostno opredelitvijo', kot bi rekel Hegel); stvari so bolj radikalne, fantazma ustvari množstvo 'subjektnih pozicij', med katerimi lahko lebdi (opazujejoči, fantazirajoči) subjekt in prehaja od ene identifikacije k drugi.«<sup>76</sup>

Da pa bi bilo vse to sploh možno, mora, kot rečeno, gledalec *verjeti v realnost* pornofilma. Poudariti velja, da gre za tipično

<sup>75</sup> Max Modic, »Seks, laži in pornografski trakovi«, v: Ovidie, *Pornomanifest*, nav. delo, str. 170–171.

<sup>76</sup> Slavoj Žižek, *Kuga fantazem*, Analecta, Ljubljana 1997, str. 15.



filmski problem, tj. za problem, s katerim se sooča vsak film. »'Nujno je, da zmoremo *verjeti* v realnost fenomenov, čeprav *vemo*, da so ponarejeni', je zapisal Bazin v zvezi z nevarnimi situacijami, predstavljenimi na ekranu. Film torej na ravni realnosti zahteva neke vrste shizo, ki bi jo morali izganjati z utajitvijo: v tem je korenina fetišizma. Descartes se je spraševal, ko je z višine svojega okna gledal mimoidoče, kaj mu zagotavlja, da so te oblečene forme res ljudje, njegovi podobniki, ne pa androidi, ki jih premikajo urne vzmeti in mehanizmi. Film hkrati reproducira in izganja to shizo realnosti, ta ontološki dvom.«<sup>77</sup> In če je »realizacija filmov v detajlih zmerom 'goljufanje' (v tehničnem žargonu uporabljajo to besedo v tranzitivnem smislu: 'prigoljufati mizo, omaro' itn.«<sup>78</sup>, obstaja vselej *vsaj* en prizor, *vsaj* neka scena, ki je ni mogoče in ki se je ne sme prigoljufati, če hočemo ohraniti iluzijo, da »gre zares«. Kako pridemo do tistega, kar filmska teorija imenuje »dobitek realnosti« in kar Bonitzer imenuje »zrno realnega«? »Fotografsko in filmsko sliko lahko na neki način dejansko konzumiramo kot jogurt ali biftek, in prav tako – oralno – moramo razumeti formulo Christiana Metza, po kateri je '*celo najbolj delni in najbolj fragmentarni plan (veliki plan) še zmeraj popoln kos realnosti*. V tem smislu film in fotografija spadata v okvir množične porabe, kakorkoli že razumemo ta izraz. Poleg tega imamo celo na ravni zapisa slike opraviti z nekakšno nasilnostjo, z večjo ali manjšo *požrešnostjo*, na kar je bil Bazin zmeraj občutljiv: fotografija in film, pa čeprav dokumentarna, se ne moreta zadovoljiti s pasivnim beleženjem dogodka; v nekem trenutku sama želja publike zahteva, da jo izzoveta. To je stadij senzacionalnega: 'Lov na leva ni več dovolj, če lev ne požre nosačev'.«<sup>79</sup> Potrebno je neko »zrno realnega«, ki pa »ni nič 'estet-

<sup>77</sup> Pascal Bonitzer, *Slepo polje*, Studia Humanitatis, Ljubljana 1985, str. 7.

<sup>78</sup> *Ibid.*, str. 73–74.

<sup>79</sup> Pascal Bonitzer, »Zrno realnega«, v: *Lekcija teme. Zbornik filmske teorije*, DZS, Ljubljana 1987, str. 176. Mimogrede, gre za Bonitzerjevo referenco na sloviti Bazinov tekst »Montage interdite«, v katerem slednji omenja sekvenco iz angleškega filma *Ko jastrebi ne bodo več letali*, v kateri otrok odtava od taborišča in najde levjega mladiča, ki ga odnese s seboj. V tistem hipu se vrne

skega', temveč je še najbližje tisti gnusni in neopredeljivi stvari, ki jo na koncu Fellinijevega filma *Dolce vita* potegnejo iz vode in ki fascinira pogled vseh, tako lahkoživcev iz filma kot gledalcev.<sup>80</sup>

V pornofilmu ima to gnusno »zrno realnega« neko konkretno ime – sperma, ki nastopi v brizgalnem planu. Če si zgornji Bonitzerjev navedek ogledamo nekoliko podrobneje, ni nobenega dvoma o tem, saj je govora o »jogurtu«, »oralnem«, »nasilnosti«, »požrešnosti« in »senzacionalnosti«. »Prizor v trdem pornofilmu le redko ne 'pride do konca'. In zmeraj se mora končati z zmago-slavnim moškim ejakulacijskim izbrizgom. Po možnosti v obraz. Zakaj šele ko izbrizg pristane na obrazu in v očeh, smo lahko prepričani, da se je zgodil zares.«<sup>81</sup> Pa vendar – zakaj se mora ejakulacija zgoditi na tak način? Pornoigralka Andschana o tem pravi naslednje: »Meni na primer se ejakulacija v obraz ne zdi nič lepega. Punca je lepa in ne pomislijo na nič drugega, kot da špricnejo paket sperme v obraz! Poleg tega tudi nisem ravno prepričana, da je to tisto, o čemer moški kar naprej sanjarijo. Lahko mi verjameš, da sem jih v življenju že kar nekaj odbrenkala! Ampak nihče me ni nikoli prosil, da bi mu prišlo na mojem obrazu! Kdo v bistvu sanjari o tem? Zdi se mi ponižujoče za punco. Nekomu pač mora biti to všeč. Ampak nimam pojma komu! Kaj ni konec koncev porno orodje spolnega vzburjanja? Če bi rad gledal prizore poniževanja, so ti na voljo sadomazohistični filmi. Normalni filmi ne bi smeli vsebovati dominacije, razen če tega ne terja logika prizora.«<sup>82</sup> Pa vendar obstajajo ne le internetne strani, ki so povsem posvečene brizganju (*cumfiesta*), temveč tudi številne DVD kompilacije *Cum Shots* ali pa *Facial Shots*, ki dokazujejo, da neka publika obstaja. Zakaj? Kaj bi bil možni odgovor?

---

levinja in mu prične slediti. Ko prestrašeni starši zagledajo levinjo, ki se bo vrgla na otroka, film opusti bližnje plane in v enem samem planu pokaže skupaj starše, otroka in zver. Ta sekvenca za Bazina predstavlja realizem (ki ni ravno v skladu z njegovo teorijo montaže, a to tu ni pomembno). Prim. Zdenko Vrdlovec, *Lepota prevare*, Partizanska knjiga, zbirka Analecta, Ljubljana 1987, str. 12–13.

<sup>80</sup> Zdenko Vrdlovec, »Po Bazinu«, v: *Lekcija teme*, nav. delo, str. 329.

<sup>81</sup> Ovidie, *Pornomanifest*, nav. delo, str. 68.

<sup>82</sup> *Ibid.*, str. 150–151.

Če govorimo o profanaciji in če brizgalni plan je neka vrsta profanacije, kakšen bi bil Freudov odgovor? Profanacija *à la Freud* se imenuje »ponižanje seksualnega objekta, medtem ko je prece-njevanje, ki običajno pripada seksualnemu objektu, pridržano za incestuozni objekt in njegova zastopstva. Čim je izpolnjen pogoj ponižanja, se lahko čutnost svobodno izrazi, privede do znatne seksualne zmožnosti in visoke stopnje ugodja. [...] Sedaj lahko razumemo motive v ozadju dečkovih fantazij [...], ki mater degradirajo na raven prostitutke.«<sup>83</sup> Freudov odgovor torej ni preveč ohrabrujoč, kolikor je to zanj za normalno spolnost praktično neizogibno: »Če pa se ne usmerimo na pojem psihične impotence v širšem smislu, temveč na odtenke v njeni simptomatologiji, se ne moremo ubraniti ugotovitve, da ljubezensko vedenje moškega v današnjem kulturnem svetu nasploh nosi pečat psihične impotence. Le pri redkih je spojitev tokov nežnosti in čutnosti povsem ustrezna; moški se zaradi strahospoštovanja [Respekt] pred žensko<sup>84</sup> v svoji seksualni dejavnosti skoraj vedno počuti utesnjenega in svojo polno potenco razvije šele tedaj, ko ima pred sabo ponižan seksualni objekt; kar pa je spet povezano z okoliščino, da se v njegove seksualne cilje vključujejo tudi perverzne komponente, ki jih ne upa zadovoljiti pri ženski, ki jo spoštuje. Poln seksualni užitek mu je zagotovljen samo, če se lahko brez zadržkov prepusti zadovoljitvi, česar si, na primer, ne upa storiti pri dobro vzgojeni ženi. Od tod izhaja njegova potreba po ponižanem seksualnem objektu, po ženski, ki je etično manjvredna, pri kateri ne upošteva estetskih pomislekov ...«<sup>85</sup>

<sup>83</sup> Sigmund Freud, »O vsesplošni težnji po ponižanju v ljubezenskem življenju«, nav. delo, str. 157.

<sup>84</sup> Naj na tem mestu zgolj omenimo neko dejstvo, na katero opozarja Ovidie in ki bi zahtevalo obširnejšo obravnavo: »Italijanska seks bomba je lepa 'ženska', ki kar izžareva spolno auro. Lepa vzhodnoevropska igralka je privlačna smrklja. Evropska proizvodnja pornofilmov se je nekako sredi druge polovice devetdesetih let prejšnjega stoletja odločila pospraviti Žensko v omaro in jo zamenjati z Lolito.« Ovidie, *Pornomanifest*, nav. delo, str. 66–67.

<sup>85</sup> Freud, »O vsesplošni težnji po ponižanju v ljubezenskem življenju«, nav. delo, str. 159.

Ti estetski pomisleki v našem primeru sovpadajo z brizgalnim planom. Ta namesto moških udejanja »ponižanje v ljubezenskem življenju«; za tiste, ki pa jim to ni dovolj, pa je treba reči, da seveda sami dobro *vedo*, da je (vsaka) sperma nagnusnega okusa in izgleda, pa vendar *verjamejo* ... (da to ne drži v *njihovem* primeru, češ, če ona res v meni ljubi več kot mene, potem ... (... naj jo požre, v stilu »Požri mojo Dasein!«)). To velja le za primer, ko pri tem samo *poniževanje* ženske ni neposredni (zavestni) cilj in ko seveda ženska ni Kim Kelly.<sup>86</sup> Enako velja za homoseksualce, kjer jih po nekaterih podatkih večina pogoltne spermo.<sup>87</sup> Kar zadeva goltanje sperme, seveda obstajajo tudi spolne prakse, katerih edini cilj je odkrito poniževanje partnerja, omenimo samo prakso, ki sicer prihaja iz Japonske, *bukkake*. Zelo verjetno se nam zdi, da je pornoigralka, ki jo omenja Agamben in ki je »potem, ko je opravila najbolj obscena dejanja«, izpostavila svoj obraz, ravno prišla iz neke takšne scene, saj gre pri *bukkake*<sup>88</sup> za to, da skupina moških ejakulira ženski (zelo redko moškemu) na obraz. Urbani mit, ki pa ga niso potrdili, pravi, da naj bi praksa prihajala iz japonskih fevdalnih časov, ko so prešuštnico kaznovali tako, da so vsi moški iz vasi ejakulirali nanjo. Kakorkoli že, razlaga za izum te in številnih drugih japonskih spolnih praks,<sup>89</sup> je v tem, da je za Japonce direktno prikazovanje penisa nekaj odvratnega in groznega, tako da sicer penisa praviloma nikoli ne vidimo (ker ga zamegljijo), zato pa lahko ženskam počno vse žive svinjarije, kar pa je seveda sprejemljivo ... (Če se omejimo zgolj na različice *bukkake* – od tega, da je treba ujeti vso spermo, jo pojesti s hrano, do tega, da si dve različni tarči podajata spermo, pa do

<sup>86</sup> Gre za pornoigralko, ki se je leta 2002 odločila, da bo mesec dni na dieti in da bo njena glavna jed sperma. Poročajo, da je igralka uspešno izgubila sedem kil in pol.

<sup>87</sup> Prim. Jonathan Margolis, 'O': *The Intimate History of Orgasm*, Century Press, London 2004, str. 37.

<sup>88</sup> Prim. Seth Grahame-Smith, *The Big Book Of Porn*, nav. delo, str. 130.

<sup>89</sup> Za primer, ki ga navaja Agamben, je relevantno omeniti t. i. *Patience Face*: ženska se nahaja v škatli, iz katere moli (ali pa skozi luknjo kaže) zgolj svoj obraz. Medtem ji moški »dela tisto«, a ga ne vidimo, vidimo le njen obraz ...

ženskih ejakulacij (večinoma uriniranj) bodisi po moških bodisi po ženskah. Najbolj utrmana pa je *Il Kyung-Jo Bukkake*, pri tej moški ejakulira na obraz konja, ki ga jaha ženska, ki mu je všeč.

Naj za konec omenimo še temeljni Agambenov očitek pornografiji, češ da pornoigralka brezsravno<sup>90</sup> gledajo v objektiv kamere. Očitek bi bil torej v tem, da se je občutek sramu izgubil. Pa je to res? V intervjuju s Coraline Trin Thi, pornoigralko in režiserko filma *Posili me*, Ovidie slednjo sprašuje po njenih izjavah, češ da vselej uživa pri snemanju: »Ovidie: *Če večina deklet nikoli ne uživa, ali ni to zato, ker si užitek same prepovedujejo? To je refleks sramežljivosti. Ne dovolijo si uživati na delovnem mestu. Če si privoščiš doživeti orgazem na sceni z vsemi temi osebami, ki so zraven, je vseeno kar nekam ...* Coralie: ... Pank! To ti pripovedujem že od vsega začetka. Ovidie: *Je tudi ljudi kdaj šokiralo, da imaš orgazem vpričo njih?* Coralie: Ja, mi pa vseeno ni čisto takoj potegnilo! Po mojem je to povezano z občutkom krivde. Tudi ljudem, ki se ukvarjajo s tem poslom, se zdi umazano. In toliko bolj, če jim pri tem še pride! To se lahko dela, a delati se mora z bolečino. Mislim, da so ljudje v pornu zelo obremenjeni z občutkom krivde, kar zadeva njihov posel.«<sup>91</sup> Sama Ovidie, ki je kasneje priznala, da je dolgo časa zaradi sramu spadala med tisto večino pornoigralk, ki jim na snemanju »ne pride«, je prišla do ugotovitve, »da bi bilo imeti orgazme na snemanju za film nekaj izvrstnega. [...] Sicer je igralka na splošno tam zato, da bi pomagala konstruirati spektakel, da bi proizvedla nekaj lažnega. [...] Toda orgazem je nekaj resničnega in pokazati ga na sceni pomeni pokazati neko resnično čustvo. [...] Dati 'tiča' v 'luknjo', če gre za konstrukcijo neke zgodbe, ni nič nespodobnega. Toda če na ekranu pokažemo svoj pravi orgazem, se res razgalimo, saj pokažemo nek del sebe, ki ni meso.«<sup>92</sup>

<sup>90</sup> To predstavlja po Žižku le eno izmed štirih možnih upodobitev izraza na obrazu pornoigralke med spolnim aktom: indiferentnost, »instrumentalno« držo, provokativno buljenje v kamero in ekstazo. Prim. Žižek, *The Plague of Fantasies*, nav. delo, str. 177.

<sup>91</sup> Ovidie, *Pornomanifest*, nav. delo, str. 132–133.

<sup>92</sup> *Films x: y jouer ou y être?*, nav. delo, str. 44–45.

Tu smo pravzaprav pri sprevrnitvi tistega nemožnega ideala, o katerem na nekem mestu govori Žižek,<sup>93</sup> in hkrati pri najradikalnejši profanaciji: ni dovolj, da do svojega posla (simuliranja užitka) ohranjam distanco, »obrat vijaka« je sedaj v tem, da se s tem, ko mi na snemanju pride, »upiram« in delam hkrati! Toda ta upor ni zoperstavljen delu, je nekaj, kar mu lahko le koristi. Zapoved torej ni le zapoved po (pravemu) užitku, orgazmu, temveč tudi po popolnem razgaljenju in popolnem razdajanju, samorazgaljanju in (samo)profanaciji. Na ta način smo sklenili krog in znova prišli do Agambenove teze o pornografiji kot »udejanjenju kapitalističnih sanj o Neprofanabljivem«<sup>94</sup>. Toda tu, ko ne gre le za zahtevo po simulaciji, ki je na ravni iluzije, nismo več na distanci in na varnem. Sedaj je treba od sebe dati zares vse in pokazati pravo, realno strast, svoj pravi orgazem. Da bi bila mera polna, zapoved ne prihaja od zunaj, temveč je notranja, nadjazovska in šele tu pride v polni meri do izraza Badioujeva opazka, da je »strast do realnega brez morale«<sup>95</sup>.

<sup>93</sup> »Nemožni ideal bi bil potemtakem popolna prostitucija, v kateri bi spolno zadovoljstvo in posel sovpadla: s tem, ko bi to delal za denar (na povsem zunanji način, ne da bi bil subjektivno angažiran), bi hkrati izpolnil svojo nadjazovsko dolžnost po uživanju, tako da bi bil potem, ko bi končal s poslom, končno zares svoboden, osvobojen pritiska, da služim denar za svoje preživetje, kakor tudi nadjazovskih zapovedi.« Žižek, *The Plague of Fantasies*, nav. delo, str. 174.

<sup>94</sup> Agamben, *Profanations*, nav. delo, str. 112.

<sup>95</sup> Prim. Badiou, *20. stoletje*, nav. delo, str. 85.

## Povzetki

### Perverzni subjekt politike: Lacan kot bralec

Mohameda Boujerija

Slavoj Žižek

UDK 1 Lacan J.:316.75

Ko je 2. novembra 2004 islamski ekstremist Mohammad Bouyeri v Amsterdamu ubil nizozemskega filmarja Thea van Gogha, so v rani od uboda z nožem sredi van Goghovega trebuha našli pismo, naslovljeno na Hirshi Ali, somalsko članico nizozemskega parlamenta, znano kot borko za pravice muslimanskih žensk. To pismo ponuja popoln zgled političnih implikacij perverzne logike, ki reducira subjekt na objekt-instrument volje velikega Drugega.

*Ključne besede:* perverzija, ideologija, veliki Drugi, Lacan, Dostojevski

### K filozofiji dolgčasa

Simon Hajdini

UDK 1:331.101

Tekst poskuša raziskati strukturne karakteristike afekta dolgčasa, začenši s problemom njegovega odnosa do religioznega fenomena *acedia* (greha brezvoljnosti), kot se kaže v okviru teološke tradicije od Evagrija Pontskega pa do Pascala. Sledi razdelava različnih terapevtskih odgovorov na zagato dolgčasa, brezvoljnosti in lenobe, s posebnim poudarkom na Pascalovi religiozni terapiji,

razvedrilu ter »razsvetljenskih« terapevtskih metodah Moritza Schreberja. Dolgčas je ambivalenten fenomen, ki po eni strani meri na stanje inercije, togosti in stagnacije, po drugi strani pa v svoji nedogodkovnosti opravlja funkcijo stimulansa dogodka. Članek sklene z vprašanjem temporalnosti dolgčasa in pretresa njegov odnos do smisla, nujnosti, nemožnosti in kontingence.

*Ključne besede:* dolgčas, *acedia*, interes, delo, brezdelje, nujnost, želja

## Realno v igri

Alenka Zupančič

UDK 792:1 Schiller F.

Je »realno« sploh še relevantni koncept v kontekstu sodobnega gledališča in diskusije o njem? Kolikor odgovorimo pritrdilno, se pojavijo nova vprašanja. Kaj je tisto, kar v registru umetnosti oziroma, ožje vzeto, gledališča, pripada redu realnega? Je umetnostno fikcijo mogoče zoperstavljati realnemu ali pa sta nasprotno še kako notranje povezana? Ali bi lahko rekli, da je realno prav tista zanimiva notranja meja realnosti, ki tvori osiščno točko umetnosti? To je nekaj osrednjih vprašanj, okoli katerih se vrtili prispevek, pri čemer za izhodišče jemlje spis Friedricha Schillerja »O rabi zbora v tragediji«. Gre za kratko in manj znano Schillerjevo besedilo, ki pa – če se ga lotimo z določenimi interpretacijskimi poudarki – prinaša nekatere intrigantne poante, zlasti kar zadeva razmerje med realnim in idealnim v gledališču. Schiller namreč predlaga nek koncept idealnega, v katerem je slednje sredstvo za produkcijo realnega.

*Ključne besede:* realno, idealno, umetnost, gledališče, zbor



## Kafka, Preobrazba simptoma

Tadej Troha

UDK: 821.112.2.09 Kafka F.: 159.964.2

Članek je zasnovan kot analiza Kafkove *Preobrazbe*, ki jo gre brati kot preobrazbo simptoma. Avtor poudarja obstoj posebnega tipa kontinuitete prej in potem. Subjekt preobrazbe je v tem smislu korelat notranjega neskladja te kontinuitete. Kafkovo besedilo nam tako ponuja drugačno razumevanje pojma čudeža.

*Ključne besede:* Kafka, simptom, čudež, subjekt, gon

## K Agambenovi profanaciji pornografije

Peter Klepec

UDK: 1 Agamben G.: 176.8

Avtor najprej izpostavi Agambenove teze o profanaciji in kapitalizmu, katerega vrh naj bi predstavljala pornografija. V nadaljevanju predstavi nekaj pripomb in sugestij k Agambenovi obravnavi le-te, pri čemer izpostavi, prvič, da je pornografija kot filmski žanr nekoliko kompleksnejša, kot jo razume Agamben, in, drugič, da je pornografija v obliki pornošika kot nemara vladajočega dispozitiva danes še veliko bolj notranje povezana s kapitalizmom, kot se zdi. Ker je videti, da Agamben v ospredje svoje analize pornografije postavi zvijačo in simulacijo, se zaslepi za razsežnost paradoksov (upodobitve) užitka in strasti (do) realnega, ki niso le ključnega pomena za analizo pornografije, temveč tudi poznega kapitalizma.

*Ključne besede:* kapitalizem, pornografija, film, užitek, realno

## Abstracts

### The Perverse Subject of Politics: Lacan as a Reader of Mohammad Bouyeri

Slavoj Žižek

When, on November 2 2004, the Dutch documentary filmmaker Theo van Gogh was murdered in Amsterdam by an Islamist extremist (Mohammad Bouyeri), a letter was found stuck into a knife hole in his belly, addressed to Hirshi Ali, a Somalian member of the Dutch parliament known as a fighter for the rights of Muslim women. This letter offers a perfect example of the political implications of the perverse logic which reduces the subject to the object-instrument of the big Other's will.

*Key-words:* perversion, ideology, big Other, Lacan, Dostojevski

### On Philosophy of Boredom

Simon Hajdini

The text tries to examine the structural characteristics of boredom, beginning with the problem of the relation between the modern concept of boredom and the religious phenomenon of *acedia* (the sin of sloth), as presented within the theological tradition from Evagrius to Pascal. The text goes on to analyze various responses to the problem of boredom and sloth, whereby it focuses on Pascal's religious therapy, entertainment, and the »enlightenment« therapeutic methods of Moritz Schreber. Boredom

is an ambivalent phenomenon, on the one hand signifying a state of inertia, rigidity and stagnation, while on the other hand functioning as an uneventful stimulant of the event. The article concludes with the question of temporality of boredom and discuss' its connection with sense, necessity, impossibility, and contingency.

*Key words:* boredom, *acedia*, interest, work, idleness, time, necessity, desire

## The Real in Play

*Alenka Zupančič*

Is the »real« in any way still a relevant concept when it comes to the discussion of contemporary theater? If the answer is affirmative, new questions arise. What is that belongs to the register of the real in the domain of theater or, more generally, of art? Is it possible to simply oppose the artistic fiction to the real, or are the two intrinsically connected? Could we not say that the real is precisely that interesting inner limit of reality which constitutes the pivotal point of art? These are some central questions discussed in this article, which takes for its starting point a short essay by Friedrich Schiller, »On the use of Chorus in Tragedy«. – A less famous Schillerian text which, if put in a certain interpretative context, makes several intriguing points concerning the relationship between the real and the ideal. Schiller proposes a concept of the ideal that conceives of the latter as means of producing the real.

*Key words:* real, ideal, art, theater, chorus

## Kafka. Metamorphosis of the Symptom

*Tadej Troha*

The article is an analysis of Franz Kafka's *Metamorphosis*, which should be read as metamorphosis of the symptom. The author stresses a special type of continuity between before and after. The subject of metamorphosis is therefore a correlate of inherent discordance of such continuity. Kafka's text thus offers a different understanding of the notion of miracle.

*Key words:* Kafka, symptom, miracle, subject, drive

## To Agamben's Profanation of Pornography

*Peter Klepec*

Author presents first major traits of Giorgio Agamben's theses on profanation and capitalism, with its culmination in pornography. What follows are some remarks and suggestions on the topic, first, pornography as film genre is for him far more complex as it is for Agamben, and second, in its form as »porno chic« as perhaps dominant dispositif today is far more extensive and closely linked with capitalism as it may appear. It seems that Agamben puts in the foreground of his analysis of pornography the ruse/artifice and simulation which blinds him for the dimension of paradoxes (representation) of enjoyment and *passion du réel*, which play key role not only in the analysis of pornography, but also in the analysis of late capitalism.

*Key Words:* capitalism, pornography, film, enjoyment, the Real



# Problemi

1-2/2006, letnik XLIV

## *Uredništvo*

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

## *Glavna urednica*

Alenka Zupančič

## *Odgovorni urednik*

Mladen Dolar

## *Naslov uredništva*

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

## *Transakcijski račun*

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

## *Izdajatelj*

Društvo za teoretsko psihoanalizo  
Komenskega 11, Ljubljana

*Oblikovanje:* AOOA

*Oblikovanje stavka:* Klemen Ulčakar

*Tisk:* Cicero

*Naklada:* 600 izvodov

Naročnina za leto 2006 (z DDV): 7.595,00 SIT (31,65 €)

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

Revija finančno podpira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije.



