



*Andrej Medved*

## **Smrt kot “sprava”: *Todestrieb***

### **Pregljev diptihon *Gon smrti* Slikovna analiza Pregljeve podobe**

Stoletje, ki je dokončno mimo, so med slikarji zaznamovali Veno Pilon, Zoran Mušič, Gabrijel Stupica ter v prvi vrsti Marij Pregelj v obdobju med letoma 1957 in 1967 s slikami iz stalnih, muzejskih zbirk v Beogradu in Ljubljani. Presežna so njegova platna zadnjih let njegovega življenja, ki so naslikana s posebno intenzivnostjo in domišljijo, v besu, s slikarskimi iznajdbami v vsebini in eksplozivno barvno obravnavo človeškega telesa, saj gre za figuralna dela, največkrat na grške mitološke teme.

Toda zakaj obdobje med letoma 1957 in 1967? Nadja Zgonik v knjigi *Marij Pregelj. Risba v sliki*<sup>1</sup> pojasni takšno omejitev: “Zamenjavanje ploskev v omejene okvirje je bila za Preglja zelo pomembna sintaktična pridobitev v razvoju njegovega slikarstva. Stilizacija slike v razdrobljene ploskvice, ki jih zamejuje črn okvir, je bila slikarsko pomagalo, s pomočjo katerega se je Pregelj osvobajal diktata socrealističnega likovnega izraza. Njegove slike med letoma 1953 (tega leta je obiskal Pariz!) in 1956 so grajene na ta način. Leta 1957 začno črni okvirji polagoma izginjati. Pravilna geometrijska shema ploskvic se začne drobiti in meje med njimi izginjati. Črni okvirji zamejijo določeno barvno ploskev tako, da v barvni teksturi ne prihaja več do interferenc na mejah med površinami čistih barv. Umetnik omeji avtonomno govorico barve s tem, da ploskve zapre.”

V zadnjih dveh, treh letih umetnikovega življenja so nastala platna, ki presegajo poznane likovne pristope in postopke. Telo se osvobaja forme, ki pripada umetnostni tradiciji evropskega modernega slikarstva, in v trenutku pridobi nesluteno vsebino. Telo otrpne v ekran, se zlepi z barvno

<sup>1</sup> Moderna galerija, Edicija M'ars 2, Ljubljana, 1994.

magma in utripa vase. Kot da zasega več mesa, več tkiva na odprtem, slečenem telesu, kot ga premore vsa resničnost.

Odločilna je ena zadnjih slik z naslovom *Diptihon*, ki govori, ki nam sporoča, ki oznanja spoznanja in resnice, ki so brez primerjave. Izguba Biti, Bitja zgodovine: Ženska kot Križani, slikar kot vitez, kralj, vojščak, krilati Pegaz z mečem, maščevalec in pantokrator kot vse-vladar, angel uničenja, eksterminator. Slikar kot mitični, prvotni, prvobitni Oče, plemenski oče, ki ne podlega, ki ni podvržen kastracijski shemi in je svoj lastni zakon. Slikar, ki penetrira sliko, meč-slika, ki krvavi, krvava revolucija, izkrvavitev, izpovitje kot razdevičenje Umetnosti, spregled, spoznanje.

In tkanje, tekst, tkanina in tekstura kože, telesno oblačilo kot okrvavljen ornat: umazano, fekalno in obsceno, mumificirano Telo, odprto, čutno, ranjeno Telo, telesna žlindra. Ne usta, ne oči, ampak prekat srca, aorta, pljuča, hrbtenjača, "telesa brez organov".

In v roki kot simbol umetnosti: slikarjeva paleta, dihalna odprtina, čakra, ščit (na ščitu in pod njim), ščit čistosti, *zeró du a* /Lacan/ najgloblje izgubljenega predmeta. Simbol pulzije, libida, nesmrtnega življenja. – Na levi par [*die Liebe*] kot mrtvaški ples, kadaver, mrtvoudnost, nemoč, ne-celost spolnega odnosa, invalidnost. Na desni krik, grgranje, s svetilnikom fotografirana Prikazen; žrtveno darilo. Na črti, *mensi* mesoreznica: oko, uho, placenta in prerezan falos, vagina in anus: *Todestrieb*. Bog Horus, oslepitev, kastracija, Ojdip. *Hors-sexe*: nevidni in grozljivi spol, grozljiva moč [*puissance horrible*], nevidno "bitje več", tisto "grozljivo tam", ki razodeva Pregljevo temačno, zlo spoznanje o Umetnosti in Zgodovini. Grozeče, a odločilno delo, ki bo zapisano v slikarstvo kot "skrajni, kot najvišji krč", predsmrtna govornica, umetnikova oporoka.

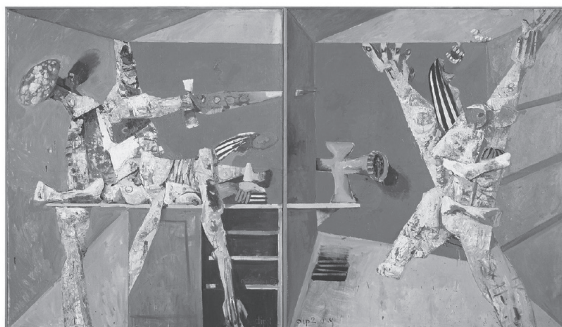
Kot pravi Gilles Deleuze v knjigi *Logika občutja*<sup>2</sup>, ki sicer govori o slikah Francisca Bacona, a je prelomnega pomena tudi za razumevanje sodobnega slovenskega slikarstva: "Obris se spremeni in zdaj deluje kot nekakšen deformator. Figura se skrči ali raztegne kakor zastor, ki se izgublja v neskončnost... Vse je krčenje in širjenje, *sistola* in *diastola* slikovnega prostora. Krčenje stiska telo od strukture k figuri, širjenje ga razteza in razprši iz figure v strukturo. V krčenju je že prisotno širjenje: telo se iztegne, da bi se bolje zaprlo. In v širjenju je krčenje; ko se telo skrči, da bi ušlo samemu sebi. Tudi ko se telo razblinja, ga v skrčenosti zadržujejo sile, ki ga zgrabijo, da bi ga vrnile okolju. In ritem je sožitje vseh procesov in vseh potez na sliki."

---

<sup>2</sup> *Logique de la sensation*, Éditions de la Différence, Pariz, 1981.

Na črti, liniji, ravnini, ki označuje *menso*, je v *Diptihonu* uprizorjen preplet – zmes, "žlindra" – moškega in ženske, erotični preplet teles/nosti/, ki označuje človeško zgodovino bitja, eksistence, njegovo vsakodnevno "parjenje", odnos, razmerje, avtentično in odtujeno, čutno in oduhovljeno, razločeno, sprijeto. Podaljšek mize, ki seže za opno platna (saj razdelitev slike končno nakazuje prehod iz "realizma", zgodovine, v "skrivnost", v podzavest, v simbolnost, v sporočil/n/o/st/ umetnine; v podobi dvojnosti, pregrade, v podobi okna-opne-himna), se v nótranjem prostoru spremeni v stroj za mletje, v "resnico", da je življenje kruta sublimacija individualnih in družbenih odnosov, ki je razkritje – mejno, s skrajnimi simboli – prebivanja na *robu*. Hkrati je stroj za mletje simbolično znak križa – trpljenja, žrtvovanja – in moškega in ženske: kot faličnost, analnost, vaginalnost.

Stroj – mesoreznica – je strojnica, "strojnično gnezdo", in brzostrelka, ki hkrati z umetnikovim mečem nadomešča – če jo primerjamo ikono-grafsko z Goyevo podobo *Streljanja 3. maja 1808* – puške z bajoneti, s katerimi francoska okupacijska vojska strelja uporne revolucionarje. Podobi sta identični, vsaj kar zadeva kompozicijo upodobitve, s tem da je zgradba /pre/obrnjena, zrcalna.



Še bolj kot streljanje, kot puške z bajoneti, je stroj za mletje v *Diptihonu* /po/stavljen na mesto vira osvetlitve: *lanterna* na Goyevi upodobitvi, izvor luči – projekcija, ki jo na Pregljevi podobi naznači sama kompozicija, se pravi linije, ki se diagonalno širijo v prostor, da osvetlijo žensko z otrokom, z rokami, ki so dvignjene v znaku križa, v podobi talca. Luč je primarnega pomena, saj je v zvezi z razsvetljenstvom v 18. stoletju, predvsem ker je postavljena v "obrat-ni smeri", se pravi ne v zunanost (osvetljeni niso strelci ne umetnik), ampak v nótranost posnetka-podobitve; skrivnost/nost/ ni v površini, temveč je globljega, fundamentalnega pomena, saj /raz/odkriva temno stran dogodka. Pogled izvira iz/za/ slike, "resničnost" in pogled prihajata iz nezavednega območja nótranje resnice, pri kateri se umetnost – doslej – ni zaustavljala, ali kot pravi Starobinski z Nervalom: svetloba je v temi, v "črnem soncu", *l'Univers est dans la nuit*.

Življenje se dotika smrti. Tudi Goyeva tihožitja so strašljivo mrtva, odstranjen je vsakršen pulz, odvzeta je vsakršna "življenjska tekočina".

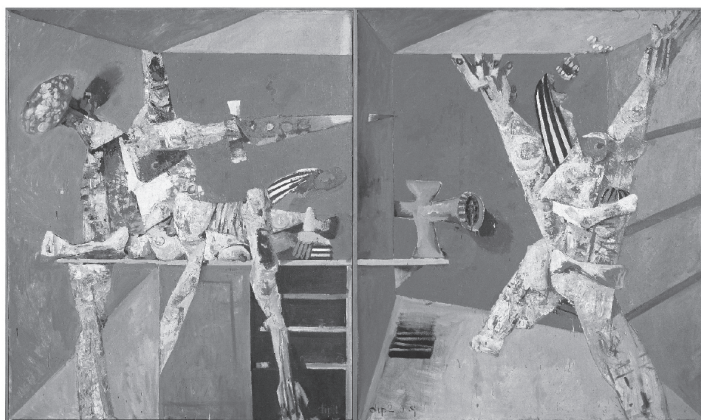
Naznanitev teme izzove množenje živalskih stvorov. Zatekanje k izvoru se obrača k najglobljim virom življenja. Tu je točka križanja, edinstveno sotočje, kjer se, pri Goyi, barve življenja mešajo s sencami zla. Kako naj se odslej čudimo, da figure, ki jih razum obsoja, oživijo v siloviti vitalnosti? In da so podobe izvora okužene z bedno grozo? Tako se bo pojavila strašljiva in groteskna podoba požrešnega izvora – Saturn. Kot bi neki velik brodolom pomešal temine in izvor. Toda v tem Goya še vedno ostaja zvesta priča usode "luči": opisuje njeno perverzno, kot jo je doživljala Španija leta 1808. Revolucionarna Francija, žarišče, od koder se je svetila luč načel in katere miroljubno ekspanzijo je Goya pričakoval, vznikne v podobi nasilne vojske, ki na svoji poti seje umore in absurdno nasilje. Zlohotni preobrat je luč zamenjal s temó. Upanje je bilo izdano; zgodovina, za katero se je zdelo, da napreduje v smeri svobode, je izgubila svojo pozitivno os in postala nesmiselno prizorišče. Ne gre za to, kar smo v zvezi z neoklasično umetnostjo imenovali povratek sence: vidimo, kako se končuje resnična permutacija, ki z virom teme nadomešča to, kar se nam je najprej zdelo vir svetlobe. Zdi se nam, da že pri Goyi slišimo krik, ki se bo razlegal v patetičnem trenutku – Aurelia, Gerard de Nerval: "*Svet je v Noči!*".

Zaključek beremo v sliki streljanja 3. maja 1808: ubrana in disciplinirana skupina vojakov eksekucijskega voda predstavlja noro racionalnost; natančnost, red (ki sta morala zaznamovati zmago načel) le urejata izvajanje nasilja. S poševnostjo, ki jo je Goya dal prizoru, skriva obraz francoskih huzarjev: ti so prikazani le s profila, ob svetlobi nesrečne lanterne, ki jim stoji pred nogami: opazimo le njihovo opravo: puške, pokrivala, jermene, plašče, sablje. V prvem planu so, a vse ustreza in se sklada z nočnim nebom, ki vlada v podlagi prizora. Nasprotno pa se svetloba navezuje na skupino žrtev in še posebej na človeka iz ljudstva, ki ga bodo salve v kratkem pokončale:

Goya je znal njegovemu nelepemu obrazu dati preprost izraz, ki se dviga nad pogum in strah; s stegnjenimi rokami kot pri križanju in s prebrodenimi rokami ta Španec vulgarnih potez naenkrat zadobi razsežnost večnega Žida, Človeka, ki ga je ponižal človek. Čeprav se svetloba logično širi iz svetilke, se gledalcu zdi, da izhaja iz bele srajce mučenika. Nasproti mehanizirane volje eksekucijskega voda smo priča tragediji brezupne volje, absolutne nemoči. Toda ta volja, ki je zaman, ki smrti ne more odvrniti, zanjo nam Goya da slutiti, da je smrt ne more ne doseči ne uničiti. Goya jo ovekoveči. Ne tako, kot je David ovekovečil Marata – velikana Revolucije – s svečanim posvetilom. Tu gre za *obskurnega* človeka, katerega ime in identiteta sta nam neznana. To v nas vzbudi pozornost za najbolj elementarno vrednoto, za neločljivo svobodo našega obstoja.<sup>3</sup>

V tem smislu moramo opazovati tudi Pregljevo delo, namreč kot /pre/ obrat v likovnem mišljenju: resnica ni *pred* platnom (preplet teles s simboličnim umetnikovim likom, z mečem-čopičem, ki zdaj, krvavo, kruto vdira opno-himen platna; očitna defloracija z madeži krvi), resnica – osvetljeni prostor – je za podobo: prekrižana postava Ženske z otrokom in prispodoba smeha nad njeno glavo: božanski smeh, smeh Drugega, ki je – v Lacanovi interpretaciji – tudi *prekrižan*; in torej prispodoba ironije, skrajni (pod)sme, "izničenje" in "konec" humanizma. Spremembo – preobrat – v pogledu lahko primerjamo z barthesovskim /pre/obratom v *Chambre claire*, ki ga ponazori priložena shema:

### IMAGINARNA RAVEN



metafizična razlika  
falocentrizem križ logocentrizma

<sup>3</sup>J. Starobinski: *Les emblèmes de la raison*, Flammarion, Pariz, 1979, str. 132–135.

### REALNA RAVEN

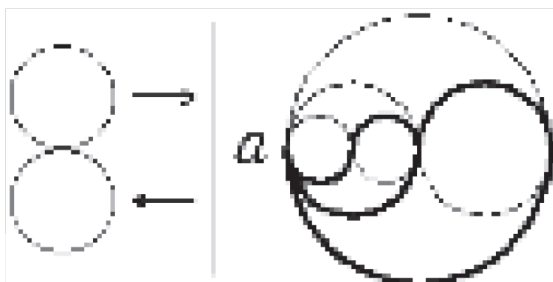


vid

pogled

himen, slika,  
madež, zaslon

### SIMBOLNA RAVEN



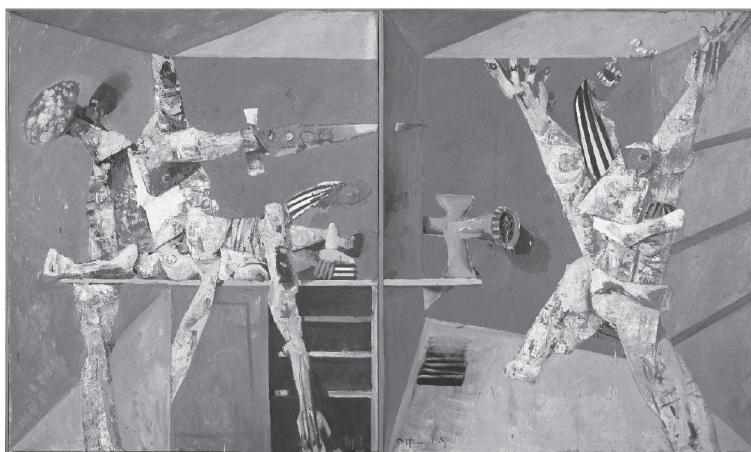
*l'erotisme*

temačni predmet želje  
prečrtanje metafizične razlike

Pregljiva slika *Diptihon* – slovenska *Guernica* – ikonografsko ponovi scenarij Goyeve podobe, pa tudi arhetip uboja talcev (značilna drža partizana), streljanje talcev, žrtev, ki se z dvignjenimi, /pre/križanimi udi zoperstavlja zločincem, zločinu žrtvovanja; podobno je v *Katedrali* "siva substanca" izenačena s človeško zgodovino. Smeh Drugega, Boga (A) je tu nemožnost preživetja, ne-moč, ne-celost Ženske (Ž). Subjekt se "uresniči" v mrtvem, v prekrižanem velikem Drugem, v odsotnosti boga. V tem je tragično "poslanstvo", usodnost kot *Geschick* in tragičnost človeške zgodovine. Smrt – križanje – in žrtvovanje brez odrešitve.



pogled = predrtje = *Polifem*  
(krč himna, defloracija)



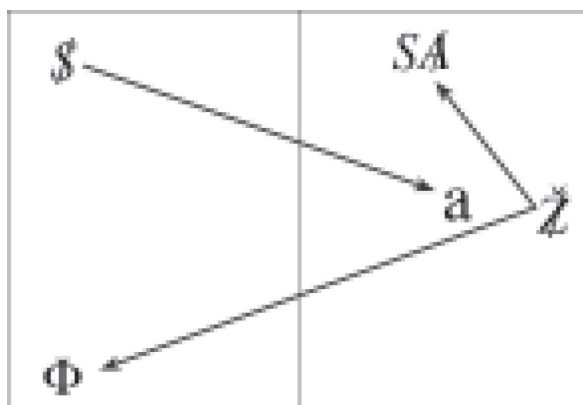
realno  $\Phi$   
(moški pol)

imaginarno  
(ženski pol)

“camera scura”

“chambre claire”

spolna (= metafizična) razlika



S/ = zaprečeni subjekt

$\Phi$  = falos

A = Drugo (bog)

Ž = ženska (če ne bi bila ne-cela, bi bila bog)

A = vzrok, prek katerega se S (subjekt) identificira s svojo željo

Tu se vsiljuje primerjava s Pregljevo *Pietà* in *Polifemom*, predvsem v zvezi z lučjo in s pogledom. V *Pietà* prihaja luč s stropa, iz svetilke, ki je simbol očesa, božjega očesa, nad snetim Kristusovim truplom. Vendar pri *Diptihonu* luč – svetilo s stropa – pač umanjka, ker jo v resnici nadomešča luč – kot *lumen* – meča. Slikar s čopičem kot z mečem osvetljuje platno, umetnik s slikanjem kot "razsvetljenjem" in s pogledom razpira, trga, reže himen platna; da ožarí notranji prostor, ki je skrit za sliko; da sporoči resnico, ki je skrita za podobo. *Pietà* je enodelna: luč-kot-videnje, pogled, v enem samem kadru osvetli prizor z mrtvim Jezusom, a *Diptihon* deli podobo v metafizično *Razliko*: na eni strani prilika o vsakodnevnih stiskah-in-odnosih, na drugi temeljna skrivnost epohe, ki ji umetnik zgodovinsko prisostvuje: se pravi zlom in konec humanizma.

Slikar je vitez, kralj, vojščak, krilati Pegaz in sublimirani, /o/lesen/el/i angel, je Eno *razdvojenosti* človekovega bitja. Slikarstvo je meč v umetnikovih rokah, ki z njim zareže v /svojo/ kožo, je temeljni vpogled v bistvo eksistence, s katerim vdira opno slike, ki loči videz od resnice, ki je grozljiva in grozeča. Spregled je hkrati oslepitev – *Polifem*, ki nosi isto kompozicijsko zasnovo –, spregled kot razdevičenje in "klavnica" in kri, je hkrati smrt in vznik/anje/ slikarstva, *spasme suprême*, ko oslepljeni angel – kot Umetnik – zagleda sebe kot subjekta, ustvarjalca, in *poslanstvo* umetnine; spregled v stvar umetnosti, v *resnico* umetnine. Slikar je angel, angel na premcu ladje, božanski praporščak, Kafkov leseni kipec s praznim nosilcem za svečavo, Pegaz – krilati konj, ki vznikne iz ognjenih zubljev. In črta in plató, kjer se dogaja gledališče *mundi*, sta oder planetarne eksistence, Heideggerjevo "držalo biti".

Vse od zgodnjega jutra do sedaj, ko se je zmračilo, sem hodil po svoji sobi gor in dol. Okno je bilo odprto, bil je topel dan. Hrup z ozke ulice je neprestano vdiral noter. Poznal sem že vse malenkosti v sobi, saj sem jih gledal med svojim obhodom. Vse stene sem ostrgal s pogledi. Vzorec na preprogi in sledove njegovega staranja sem preiskal vse do zadnjih razvejitev. Mizo v sredini sem velikokrat premeril s prsti. Sliki pokojnega moža svoje gospodarice sem že večkrat pokazal zobe. Proti večeru sem stopil k oknu in sedel na nizek parapet. Tedaj sem slučajno prvič mirno pogledal z nekega mesta v notranjost sobe in k stropu. Končno, končno se je ta, od mene tolikokrat pretresena soba, če se nisem motil, začela premikati. Začelo se je na robovih belega, s tankim mavčnim okrasom obdanega stropa. Koščki ometa so se odlamljali in padali kot slučajno, tu pa tam, z določenim utripom, na tla. Iztegnil sem roko, in tudi v mojo roko jih je padlo nekaj, zalučal sem jih, ne da bi se v svoji napetosti sploh vsaj obrnil, prek glave na ulico. Mesta preloma tam zgoraj niso imela še nobene povezave, vendar pa si jo je bilo vseeno le



že mogoče nekako ustvariti. Ampak takšnim igram sem se odpovedal, ko se je zdaj belini začela dodajati modrikasta vijoličasta barva, izhajala je iz belo ostajajočega, pravzaprav že kar belo zažarjenega središča stropa, v katerega je bila tik nad njim zataknjena borna žarnica. Barva, ali pa je to bila neka svetloba, je vedno znova v sunkih pritiskala proti zdaj temnečemu robu. Sploh nisem več pazil na padajoči omet, ki je odskakoval kot pod pritiskom zelo natančno vodenega orodja.

Tedaj so v vijoličasto barvo s strani začele prodirati rumene, zlato rumene barve. Strop sobe pa se pravzaprav ni obarval, barve so ga napravile le neka-ko prozornega, zdelo se je, da nad njim lebdiyo stvari, ki so hotele prodreti, skorajda je bilo tam že mogoče videti lebdenje v obrisih, neka roka se je iztegnila, neki srebrn meč je lebdel gor in dol. Namenjeno je bilo meni, tu ni bilo nobenega dvoma; pojav, ki naj bi me osvobodil, se je pripravljal. Skočil sem na mizo, da bi vse pripravil, iztrgal sem žarnico skupaj z njeno medeninasto palico in jo vrgel na tla, zatem sem skočil dol in potisnil mizo iz sredine sobe proti steni. To, kar je hotelo priti, se je lahko mirno spustilo na preprogo in mi sporočilo, kar je imelo sporočiti. Komaj sem končal, se je strop zares odprl. Še iz velike višine, slabo sem jo ocenil, se je v poltemi angel v modrikasto vijoličasti opravi, oviti z zlatimi vrvicami, na velikih, belih, svileni svetlikajočih se krilih počasi spustil dol, z mečem, vodoravno iztegnjenim v dvignjeni roki. "Angel torej!" sem pomislil, "ves dan leti proti meni, jaz pa v svoji neveri tega nisem vedel. Zdaj mi bo spregovoril." Spustil sem pogled. Ko pa sem ga spet dvignil, je bil angel resda še tam, lebdel je precej nizko pod stropom, ki se je spet zaprl, vendar to ni bil živ angel, temveč le poslikan lesen kip z ladijskega kljuna, kakršni visijo na stropu v mornarskih krčmah. Nič drugega. Glavič meča je bil narejen tako, da je držal sveče in zadrževal tekoči loj. Žarnico sem odtrgal, v temi nisem hotel ostati, našel sem še svečo, tako sem torej stopil na stol, vtaknil svečo v glavič meča, jo prižgal in potem sedel še pozno v noč pod šibko svetlobo angela.<sup>4</sup>

## Pregljevo telo – figura

V tekstu o telesu in figuri kot diagramu v Pregljevem slikarstvu sledimo knjigi *Logika občutja*<sup>5</sup> G. Deleuza, ki je, čeprav spregovori o slikah F. Bacona, prelomnega pomena za razumevanje sodobnega slovenskega slikarstva. V Pregljevi Figuri gre za svojevrstno raziskovanje prostora in figure same. V ospredju je Figura kot dejavno polje, ki je v odnosu s krajem, z območjem, ki jo izolira. In tako izolirana Figura postane reprezentativna kot podoba. S tem je onemogočen figurativni, ilustrativni

<sup>4</sup>F. Kafka: *Tagebücher 1910–1923*, Fischer Verlag, 1967, str. 289–291.

<sup>5</sup>*Logique de la sensation*, Éditions de la Différence, Pariz, 1981.

in narativni značaj dogodka ter človeškega telesa, ki bi ga imela Figura, če ne bi bila izolirana. Slika ima na razpolago dve poti, da uide figurativnosti: v smeri čiste forme, z abstrakcijo, ali pa v smeri figuralnega, z izločanjem in/ali z izolacijo. Če je slikarju do Figure, se bo odločil in bo figuralno postavil nasproti figurativnemu, kajti figurativno /reprezentacija/ dejansko implicira razmerje podobe s predmetom, ki naj bi ga ilustrirala. Naracija je korelat ilustracije, med dve figuri se vedno vtihotapi zgodba, ki je ilustrativna. Izolacija je potemtakem najenostavnejši način, četudi ne zadosten, da prekinemo z reprezentacijo, razdremo naracijo, preprečimo ilustracijo in osvobodimo Figure.

Tako na primer Pregljeve "sparjene figure" /Deleuze/ ne pripovedujejo nobene zgodbe. Še več: med ločenimi panoji diptiha je prisotno vzajemno razmerje, vendar v njem ni ničesar narativnega. Še vedno smo pri izolaciji Figure. Figura je izolirana na posamezen del slike, vendar preostalega območja slikovne površine ne izpolnjuje krajina kot korelat Figure niti nekakšen informel in *chiaroscuro*, gostota barve, v kateri bi igrale sence, ali tekstura z mnogimi variacijami. Vidne pa so številne "neoznačevalne poteze", ki so razbremenjene ilustrativne ali narativne funkcije; četudi imamo zaradi svojske avtonomije vtis krajine ali ozadja, celo mrakobne atmosfere.

Tisto, kar dejansko sistematično zaseda preostanek slike, so velike zaplate žive, enovite in negibne barve. Tanke in trde imajo strukturirajočo funkcijo, delajo prostor. Vendar niso pod Figure, za njo ali onstran nje. So vedno ob njej, ali bolje, okrog nje, dojamemo pa jih z bližnjim, taktilnim, "haptičnim" pogledom in znotraj tega pogleda, tako kot samo Figure. Na tej stopnji ni nikakršnega razmerja globine ali odmaknjenosti, nobene negotovosti svetlob in senc na prehodih od Figure na zaplate. Celotna senca in tema nista mračni ("poskusil sem narediti sence tako prisotne kot Figure"). Zaplate delujejo kot ozadje ravno zaradi svoje stroge korelacije s Figurami, *gre za korelacijo dveh sektorjev na enem samem, enako bližnjem Planu*.<sup>6</sup>

Kar je pomembno, je ta absolutna bližina, ta "sonatančnost zaplate" na *Diptihonu*, ki deluje kot ozadje, in Figure, ki deluje kot forma, na istem planu bližnjega videnja. Neostrost ni dosežena z nerazločnostjo, temveč s postopkom, ki "uniči razločnost z razločnostjo". Kraj – prostor – za Figure, obris ali zgostitev, je skupna meja Figure in zaplate. Obris je videti enostaven, je kraj menjave dveh smeri: med materialno strukturo in Figure, med Figure in zaplato. Obris je kot membrana, ki jo preči

---

<sup>6</sup> *Prav tam*, str. 9 in 10.

dvojna menjava. Nekaj gre čez, v eno ali drugo smer. In četudi slika ne pripoveduje nobene zgodbe, se vseeno nekaj in nekje dogaja, nekaj, kar opredeljuje delovanje slike.

Ekstremna osamljenost Pregljeve Figure, ekstremna zaprtost teles, ki izključujejo gledalca.<sup>7</sup> Takšna postane Pregljeva Figura po zaslugi gibanja, v katerega se zapre in ki jo zapre. V telesu se nekaj dogaja, telo postane vir gibanja, kar ni vprašanje kraja, temveč Dogodka. Skratka, "krč": telo kot pleksus in njegov napor oziroma pričakovanje krča, ki skuša telo na desni strani slike izvleči s pomočjo enega svojih organov, da bi dosegel zaplato, materialno strukturo. In krik je operacija, s katero vse telo uhaja skozi usta. Izbruh telesa.

Telo preide v zrcalo, se tam naseli, ono samo in njegova senca. Ničesar ni za njim, je pa v zrcalu. Kot da se v njem telo podaljša, splošči, razvleče, tako kot se je skrčilo, da je /u/šlo skozi "luknjo". Figura ni več le izolirana, temveč je deformirana, skrčena ali vsesana, raztegnjena ali razvlečena. Gibanje ni več gibanje materialne strukture, ki se ovija okrog Figure, temveč gibanje Figure, ki gre proti strukturi. Figura ni le izolirano telo, temveč je deformirano telo, ki [zdaj] uhaja.

Telo je Figura, material Figure. Pri tem ne smemo izenačiti materiala Figure z materialno strukturo, ki tvori prostor. Telo je Figura, ne struktura. Nasprotno pa Figura, kolikor je telo, ni obraz niti obraza nima. Ima glavo, saj je glava integralni del telesa. Mogoče je Pregljevo podobo prekrizane Ženske z otrokom celo reducirati zgolj na glavo.

Meso telesa je cona nerazločljivosti, je tisto stanje, v katerem se slikar poistoveti s predmeti [svoje] groze in sočutja. Glava je prej očiščena kosti kot pa koščena. A vendar ni mehka, temveč je blok čvrstega mesa, ki se ločuje od kosti, a vendar ni posmrtna maska. Kričeča usta v sredini, histerični nasmeh – režanje, glava, ki se nagiba in razprši.

Pregljeva Figura je čutna forma, ki se navezuje na Občutje; neposredno deluje na živčni sistem, ki je mesen. Ena stran Občutja je obrnjena k subjektu: živčni sistem, življenjsko gibanje, instinkt, temperament; druga pa k objektu: dejstvo, kraj, dogodek. Eno v drugem, eno skozi drugo postaja Občutje in skozenj tudi prihaja. Občutje je v telesu, Občutje je tisto, kar je naslikano. Kar je naslikano na sliki, je telo kot tisto, kar doživlja [določeno] Občutje. Naslikati Občutje pomeni: posneti dejstvo. Forma, ki je povezana z Občutjem, je Forma nasproti formi, ki se navezuje na objekt, ki naj bi ga predstavljala. Figurativno in abstraktno slikarstvo lahko transformirata formo, ne dosežeta pa transformacije telesa. Sleherno Občutje

<sup>7</sup> A Pregelj v *Diptihonu* potrebuje tudi funkcijo nekakšne Priče, ki je del Figure in ni povezana z gledalcem, a o tem pozneje.

in vsaka Figura sta že "akumulirano", "strnjeno" Občutje; kot v figuri iz apnene soli. Tak je pomen stavka: "Bolj kot grozo sem hotel naslikati krik". Slika kriči pred nevidnim; nevtralizirana groza je pomnožena, ker je izpeljana iz krika in ne obratno. Seveda pa se ni preprosto odpovedati grozi oziroma prvotni figuraciji. Včasih se je treba obrniti proti lastnim instinktom, se odpovedati lastni izkušnji. Čim imamo grozo, se znova vrine zgodba, krik pa se nam izmuzne.

Pri Preglju ni čustev: so samo afekti, se pravi "občutja" in "instinkti". In Občutje je tisto, kar v določenem trenutku določa instinkt, tako kot je instinkt prehod iz enega občutja v drugo. Najboljše, najbolj avtentično Občutje. In gibanje ne pojasni Občutja, nasprotno, njega samega pojasni prožnost Občutja, njegova *vis elastica*. Občutje torej pojasnjuje [tisto], kar je ostalo od gibanja. Deformacije telesa povzročajo nevidne sile na telo in slikarjeva naloga je, narediti vidno svojevrstno enotnost čutov ter na vizualni način priklicati iz barve mnogočutno Figure. Ta operacija je možna le, če se Občutje iz različnih območij neposredno oprijema življenjske sile, ki presega vsa območja in jih prečka. Ta sila je Ritem, globlji od sluha in vida. Na skrajnem robu je torej razmerje Ritma z Občutjem, ki v vsako občutje vnaša ravni in območja, čez katere [zdaj] prehaja. In Ritem prečka sliko tako, kot prečka glasbo.

Ritmična enotnost čutov na Pregljevi podobi presega organizem, kajti doživeto Telo je še vedno malo v primerjavi z globljo, skoraj neznosno silo. Onstran organizma kot meja doživetega Telesa, je to, kar je Artaud poimenoval *telesa brez organov*. Telo brez organov se zoperstavlja organizaciji organov, ki ji rečemo organizem. Telo nima organov, temveč samo pragove in ravni. Občutje so vibracije, osi, vektorji, gradienti, cone, kinematična gibanja in dinamični nagibi, v odnosu do katerih so forme neobvezne in postranske. Figura razdre organizem v korist Telesa, obraz v korist glave. Občutje ni več reprezentativno, ampak realno: krutost ne bo nekaj grozljivega, temveč le še dejanje sil na Telo ali Občutje. Histerično telo kot živa, kot oživljena realnost telesa brez organov, ki ga ne opredeljuje odsotnost organov in ga tudi ne določa zgolj obstoj nedoločenega organa; opredeljuje ga časovna in začasna prisotnost določenih organov.

In ta "celotnost" je histerična realnost Pregljevega človeškega Telesa. Histeričnost je tista, ki vsiljuje svojo prisotnost, za katero pa so obenem stvar in bitje še preveč prisotni; in ki vsaki stvari podeljuje in na vsako bitje prenaša ta presežek prisotnosti. V resnici je histerizirana celotna slika. Prisotnost, vztrajnost, poneskončenje prisotnosti. In vztrajnost krika, ki

se obdrži dlje kot usta, vztrajnost Telesa, ki se obdrži dlje kot organizem, vztrajnost prehodnih organov, ki se obdržijo dlje kot usposobljeni organi.

To ni histeričnost slikarja, to je histeričnost slikarstva. S slikarstvom histerija postane [zdaj] umetnost. Slikarstvo je histerija, ker spreobrača histerijo, ker neposredno ponuja v videnje prisotnost. Oko zaseda z barvami in črto, toda očesa ne obravnava kot stalen organ. Oko postaja virtualno večnamenski, nedoločeni organ, ki vidi telesa brez organov, se pravi Formo kot čisto, izčiščeno prisotnost. Slikarstvo nam namešča zdaj oči povsod: v ušesa, v želodec, v pljuča. Subjektivno zaseda naše oko, ki ni več organsko, da bi postalo večnamenski in prehodni organ. Objektivno postavlja pred nas realnost Telesa, črto, barvo, osvobojeno vsake organske reprezentacije. Čista prisotnost Telesa je očitna, vidna, obenem pa je oko organ, na katerega namerja to prisotnost. Poslanstvo slikarstva je določeno s tem, da naredimo vidne sile, ki niso vidne. Sila je v telesni zvezi z Občutjem; da bi prišlo do Občutja, mora sila delovati na telo. Toda če je sila pogoj Občutja, pa vendarle ni ona ta, ki je občutena, saj Občutje "daje" nekaj čisto drugega, na osnovi sil, ki ga pogojujejo. Glasba naredi slišne sile neslišne, slikarstvo pa naredi vidne sile nevidne. To je celo prvobitna funkcija Figure.

Izjemna vzgibnost Pregljevih glav na nepresežnem *Diptihonu* ne izhaja iz gibanja, temveč iz sil pritiska, raztezanja, /s/ploščenja in krčenja, iztegovanja, ki delujejo na glavo. Transformacija forme je lahko abstraktna ali dinamična, deformacija pa je vedno deformacija Telesa: je statična, zgodi, dogaja se na [istem] mestu. Gibanje podreja sili, a obenem abstraktnost podreja Figuri. Deformacija pri Preglju je dosežena na počivajoči formi; obenem pa je vsa materialna okolica, struktura, toliko bolj razgibana. Vse je v odnosu s silami, vse je sila. Nič ni izsiljeno in narejeno, drža telesa je karseda naravna, njegovo razporejanje je v funkciji poenostavljene in enostavne sile.

Posebej moramo obravnavati primer krika. Zakaj je za [Preglja] krik eden najvišjih objektov slikarstva? "Slikati krik..." Ne gre za iskanje barv za posebej intenziven zvok. Glasba, denimo, se znajde pred isto nalogo, ki zagotovo ni v tem, da naredi krik harmoničen, temveč da postavi zvočni krik v razmerje s silami, ki ga sprožijo. Tako bo tudi slikarstvo vidni krik, kričeča usta postavilo v razmerje s silami. Toda sil, ki tvorijo krik, ki zvijejo telo, da lahko pridejo do ust kot očiščene cone, nikakor ne moremo zamenjati z vidnim spektaklom, vpricho katerega pride do krika, niti ne s pripadajočimi čutnimi objekti, ki s svojim delovanjem razgrajujejo in ponovno gradijo našo bolečino. Kričanje se vedno dogodi v oblasti nevidnih in brezčutnih sil, ki zameglijo vsak spektakel, ki celo presegajo bolečino in občutje. To ima v mislih Bacon, ko pravi:

"naslikati prej krik kot grozo". Če bi to hoteli izraziti kot izbiro med dvema možnostma, bi rekli: če naslikam grozo, tedaj ne naslikam krika, saj figuriram grozljivo; če pa naslikam krik, tedaj ne slikam vidne groze, vedno manj bom slikal vidno grozo, saj je krik neke vrste ujetje ali odkritje nevidne sile.<sup>8</sup>

Kadar se vidno telo spopade s silami nevidnega, jim ne podeli nobene druge vidnosti kot svojo. In prav v tej vidnosti se Telo aktivno bojuje, potrjuje svojo možnost, ki je prej ni imelo, dokler so sile ostajale nevidne. Kakor da bi zdaj spopad postal mogoč. Boj s senco je edini pravi boj. Ko se vidno občutje spopade z nevidno silo, ki ga pogojuje, razvije silo, ki [jo] lahko premaga. Prve nevidne sile so sile izolacije: njihova podlaga so zaplate, vidne pa postanejo, ko se ovijejo okrog obrisa in zaplato ovijejo okrog Figure. Druge so sile deformacije, ki se polastijo telesa in glave Figure ter postanejo vidne vedno, ko glava omehča obraz ali telo, svoj organizem. Tretje so sile razpršitve, ko se Figura zabriše in se združi z zaplato. In posebna je skrivnostna sila, ki jo je mogoče ujeti in odkriti le na *Diptihonu*. Sila poenotenja, lastna svetlobi, kot tudi sila ločevanja Figur in panojev, svetlobno ločevanje, ki ga ne moremo enačiti z izolacijo.

Pri Preglju nismo več v območju preproste vibracije, ampak v območju resonance. Imamo torej "sparjeni Figuri", ali boljše: odločilno je sparjenje občutij; imamo [celo] eno samo sparjeno Figure za dve telesi. Naslikano je Občutje, "lepota" združenih figur, ki niso spojene, ampak so postale nerazločljive zaradi skrajne natančnosti črt, ki si v odnosu do Telesa pridobijo nekakšno avtonomijo; kakor v *diagramu*, katerega črte združujejo zgolj občutja. – Telesa so vložena v eno samo Figure, pod vplivom ene same sile sparjenja. Sparjena Figura še zdaleč ni v protislovju z načelom izolacije, kajti celo v primeru enega telesa ali enega Občutja različne ravni, prek katerih Občutje neizogibno prehaja, že tvorijo [ta] sparjenja občutij. Pomemben je objem dveh občutij in resonanca, ki jo tako dosežeta. Ostale figure v *Diptihonu* so ločene in take tudi ostanejo. Morajo ostati ločene in med njimi ni resonance.

Imamo torej tri ritme, "aktivnega" z naraščajočo variacijo ali ojačevanjem, "pasivnega" s pojemajočo variacijo ali ukinjanjem in nazadnje "pričo". Ritem ni več vezan na Figure in od nje ni odvisen: Ritem postaja sam Figure, sam ustvari [to] Figure. In diptih je razmestitev treh temeljnih ritmov, njegova organizacija ni linearna, ampak prej krožna. Naslikati Občutje, ki je predvsem, v prvi vrsti, Ritem. A v enostavnem občutju je ritem še vedno odvisen od Figure, pojavlja se kot vibracija, ki

---

<sup>8</sup> Prav tam, str. 56 in 57.



prečka Telesa brez organov, je vektor Občutja, ki ga vodi z ene ravni na drugo. V sparjenju občutij se Ritem že osvobaja, saj sooča in združuje različne ravni različnih občutij: zdaj je resonanca, vendar se še vedno spaja z melodičnimi linijami, punkti in kontrapunkti sparjene Figure. V diptihu Ritem naposled doseže izjemno amplitudo v *izsiljenem* gibanju, ki mu podeli avtonomijo, v nas pa izzove vtis Časa. Meje Občutja so v vseh smereh prekoračene, presežene; kajti Ritem sam postane Občutje, Ritem sam postane Figura, v skladu z lastnimi, ločenimi smermi, aktivno, pasivno in Pričo.

Horizontala se lahko udejanji tudi z ležečim telesom na levi strani *Diptihona*, kjer gre za silo "sploščanja spalcev" s sparjenimi telesi, sledeč horizontalnemu diagramu. To je prvi element kompleksnosti, ki pa prav s svojo kompleksnostjo priča o zakonu diptiha: funkcija-priča se najprej namesti na vidne osebe /slikar z mečem/, a jih zapusti, da bi globlje vplivala na Ritem, ki postane oseba, Ritem, ki lahko retrogradira, ali ritem-priča, ki sledi horizontali. V kolikor vidna priča prepusti svoje mesto ritmični priči, se zgodi dvoje. Po eni strani ritmična priča postane šele, ko funkcija preide in se [ji] dogodi; prej je bila na strani aktivnega ali pasivnega ritma. Zato imajo ležeče figure še vedno [ganljiv] ostanek aktivnosti in pasivnosti, zaradi njega se poravnajo v horizontalo in pri tem še vedno ohranijo neko živahnost, težnost, krčenje, sprostitvev, ki pa v sliko prihajajo od drugod.

Po drugi strani je vidna priča, ki to ni več, svobodna, da sprejme druge funkcije. Hkrati s tem, ko neha biti priča, se poveže z aktivnim ali pasivnim ritmom. Ritmične priče so [kakor] aktivne ali pasivne Figure, ki so našle svojo stalno raven ali pa jo še iščejo, medtem ko so očitne priče tik pred tem, da se poženejo kvišku ali da padejo in postanejo pasivne ali aktivne.

Gre za nasprotje *spust-dvig*, med "golim" in "oblečenim", za povečevanje ali zmanjševanje. Izbira nečesa, kar se doda ali odvzame, je izjemno subtilna: prodiramo globlje v področje Ritma, ker tisto, kar se doda ali odtegne, ni količina, ampak so vrednosti, ki jih opredeljuje njihova natančnost ali "kratkost". Lahko gre [zdaj] pri tem samo za to, da je dodana vrednost le met barve, proteza, histerična podoba para, ali "prebujanje", ki zadeva telesne dele.

A dviga-spusta ni mogoče istovetiti s krčenjem-raztezanjem, s *sistolo-diaštolo*: "odte-kanje" /v kanal, v kanalizacijo/ je zagotovo spust, a istočasno tudi raztezanje-razširjanje; vendar je v odtekanju tudi krčenje, skrčitev. – Meso se spušča s kosti, Telo na paru, ki se pari pod majestično podobo viteza slikarja, se spušča z iztegnjenih rok in stegen. Občutje se

razvija s padcem, s padanjem z ene ravni na drugo. Tu gre za aktivno realnost Padca, ki ga ne smemo razložiti termodinamično, kot da prihaja do entropije. Nasprotno Padeč izpostavi razliko ravni kot tako. Vsaka napetost se izkusi v Padcu. Občutje je neločljivo povezano s Padcem, ki tvori njegovo najbolj notranje gibanje ali *klinamen*. Padeč je aktivni Ritem.

Lahko torej povzamemo zakone [diptiha], ki utemeljujejo njegovo nujnost kot soobstoj treh panojev: 1. razlikovanje treh ritmov ali treh ritmičnih Figure; 2. obstoj ritma-priče, s kroženjem priče v sliki (vidne priče in ritmične priče); 3. določitev aktivnega ritma in pasivnega ritma z vsemi variacijami glede na lastnost, ki je izbrana za reprezentiranje aktivnega ritma. Ti zakoni nimajo nič skupnega z zavestno formulo, po kateri bi se bilo treba ravnati; so del iracionalne logike ali logike občutja, ki tvori sliko. Niso niti preprosti niti hoteni. Ne da se jih mešati z zaporednostjo od leve proti desni. Središču ne podeljujejo enoznačnega pomena. Konstante, ki jih vključujejo, se spreminjajo od primera do primera. Vzpostavljajo se med skrajno variabilnimi členi, tako z gledišča njihove narave kot z gledišča razmerij med njimi. Po [Pregljavih] slikah tako močno križari gibanje, da je zakon [diptihov] lahko samo gibanje gibanj ali pa kompleksno stanje sil, saj gibanje vedno izhaja iz sil, ki delujejo na telo.<sup>9</sup>

Neko združevanje ločuje Figure, barve, in to je svetloba. Čas ni več prisoten v kromatičnosti teles, prešel je v rdečo monokromatično večnost. Neizmeren prostor-čas združuje [vse] stvari, vendar tako, da mednje uvaja saharske razdalje, stoletja *Aiōna*.

Ta znamenja, te poteze so iracionalne, akcidentalne, nehotene; kot bi vzniknil neki drugi svet. Neilustrativen, nepripoveden, nereprezentativen. To so neoznačevalne poteze občutij, predvsem pa so poteze roke. Kot da bi roka postala neodvisna in bi zarisovala znamenja, ki niso več odvisna od naše volje niti od pogleda. Diagram je torej operativna množica črt in con, neoznačevalnih, nereprezentativnih lis-potez, ki zarisujejo možnost dejstev, vendar same še ne tvorijo [likovnih] dejstev. Da bi to postale in se razvile v Figure, morajo biti vnovič injektirane v vizualno množico, vendar ne v množico optičnega organizma, ampak očesu podelijo novo moč, obenem pa objekt, ki ni več figurativen. Diagram je operativna množica potez in lis ter črt in con (na primer Van Goghov diagram, sestavljen iz ravnih in ukrivljenih črtkanj, ki zvišajo drevesa, zvišujejo tla, povzročajo utripanje neba). Diagram je v resnici kaos, katastrofa, a tudi red in ritem. Z ozirom na figurativno danost je v njem kaos, z ozirom na

---

<sup>9</sup> Prav tam, str. 76.

novi red v sliki pa je v njem klica Ritma. Ni slikarja, ki ne bi doživel te izkušnje, ko kaos ruši in sesuva vizualne koordinate. Slikarstvo je edino, ki v umetnosti vključuje – histerično – lastno katastrofo. Pregelj Slikar gre skozi, tesno objame kaos ter skuša priti ven iz njega.

Abstrakcija ni analogna diagramu, bolj je povezana s simbolnim kodom. Diagram je nadomestila s kodom. Impresionizem in informel ponujata popolnoma drugačen, nasproten tip slikarstva, ko se brezno in kaos razmahmeta do najvišje mere. Kot zemljevid se diagram izenači s celotno sliko. Celotna slika je diagram. Optična geometrija se zruši v korist izključno ročne črte. To je prostor aktivnih ročnih potez, to so ročni sestavi namesto svetlobnega razstavljanja. Diagram nikoli ni optični učinek, ampak neukrotljiva ročna moč. Oko le komajda sledi. Odkritje tega slikarstva je črta, lisa-barva, ki ni obris, ni niti notranja niti zunanja, niti konveksna niti konkavna. To je "gotska" črta, ki na *Diptihonu* ne potuje od ene točke k drugi, ampak *med* točkami, spreminja smer in doseže svoj vrhunec, ko se ujame s celotno površino. Slikar ne slika več stvari, temveč začenja slikati "med" stvarmi.

V enotnosti katastrofe in diagrama slikar odkrije Ritem kot materijo in material slikarstva. Roka se [zdaj] osvobodi, optični horizont se prenaša na taktilna tla podobe. Naenkrat diagram izraža celotno – vse – slikarsko polje, se pravi ročni ritem in optično katastrofo. V tem je prisotna absolutna nujnost, da se bohotenje diagrama [čim bolj] prepreči; nujnost, da se na določenih predelih slike ohranja sam akt, dejanje slikanja. Poteza mora ohraniti vso oblast nad diagramom. Diagram torej ne razblini, ne razje podobe, omejen je v času in prostoru; operativen in nadzorovan.

Diagram je torej možnost dejstva, ni pa Dejstvo samo. Vse figuralne, figurativne danosti ne smejo povsem izginiti; predvsem pa mora iz diagrama izstopiti nova figuracija, figuracija Figure, in Občutje postaviti do skrajne jasnosti. Narediti geometrijo konkretno in občutno ter obenem Občutju podariti trajanje in jasnost; tedaj bo iz motiva-diagrama nekaj izstopilo. Diagram ali motiv pripada analogiji, analogni govorici, ki je govorica odnosov, ki vsebujejo ekspresivne gibe, paralingvistične znake in dihe, krike. Ko slikarstvo dvigne takšno govorico do ravni jezika, je to že analogni jezik. In vprašamo se lahko, če slikarstvo ni od nekdaj analogni jezik, v najboljšem pomenu te besede.

Prava je torej "srednja" pot, ko slikar uporabi diagram za tvorbo analognega jezika. Slikarstvo kot tak jezik ima dejansko tri razsežnosti:

– *plane*, zvezo – spojenost planov (vertikalnega-horizontalnega plana, ki nadomeščata perspektivo);

- *barvo*, njeno modulacijo, ki ukinja vrednostna razmerja, *chiaroscuro* in kontrast med senco in svetlobo;
- *telo*, maso-nagib telesa, ki presega organizem ter razmerja med formo in ozadjem.

Tu gre za trojno osvoboditev, telesa, planov in barve (barve ne podjarmlja samo obris, ampak tudi vrednostni kontrast). Ta osvoboditev pa se ravno lahko zgodi samo skozi katastrofo, se pravi skozi diagram in njegov nehoteni vdor: telesa so v neravnovesju, v stanju stalnega padanja; plani padajo drug na drugega; same barve padajo v zmešnjavo in ne zamejujejo več objekta. Da se zaradi preloma s figurativno podobnostjo katastrofa ne bi razširila, da bi bilo mogoče proizvesti globljo podobnost, morajo plani na osnovi diagrama utrditi svojo spojenost; masa telesa mora neravnovesje vključiti v deformacijo (ki ni niti transformacija niti dekompozicija, ampak kraj sile); predvsem pa mora modulacija najti svoj pravi smisel in svojo tehnično formulo, kot zakon Analogije, in delovati kot nepretrgani variabilni kalup, ki ni zgolj nasproten modeliranemu s *chiaroscuro*m, ampak izumlja novo modelirano z barvo. In morda je Cézannova poglobljena operacija prav ta modulacija barve. Ko vrednostna razmerja nadomesti s sopostavljanjem odtenkov, ki so si v spektru blizu, bo opredelila dve gibanji, širjenje in krčenje: širjenje, v katerem se plani, najprej horizontalni in vertikalni, zvežejo in celo globoko združijo; in obenem krčenje, s katerim je vse zvedeno na telo, maso, v funkciji neke točke neravnovesja ali padca. V takšnem sistemu obenem geometrija postane občutena, občutja pa jasna in trajajoča: "realizirali" smo občutje, pravi Cézanne. Ali v skladu z Baconovimi izrazi, prešli smo od možnosti dejstva k Dejstvu, od diagrama k sliki.<sup>10</sup>

"Stožčast krik", ki se v Pregljevem delu stopi z vertikalo slikovnega ekrana, in razvlečeni, groteskni /na/smeh, ki se stopi s horizontalno (parafraziram tekst Deleuza kot venomer, vseskozi v tem eseju), sta prava motiva tega slikarstva. Figura in obris svoje sovpadanje najmeta v barvi. Diagram, dejavnik analognega jezika, zdaj ne deluje kakor kod, temveč kot *modulator*: se pravi, skupno mesto in stičišče širjenja in krčenja podobe.

### Gon smrti in *Unheimliche*

Občut(en)je na Pregljevi prelomni sliki je "grozljivo" (*das Unheimliche*). Brez dvoma spada to v območje, ki vzbuja strah, tesnobo in grozo, nič manj pa ni gotovo, da ljudje te besede ne uporabljajo vedno v strogo

---

<sup>10</sup> *Prav tam*, str. 111 in 112.

določljivem smislu, tako da večinoma sovпада kar s strah vzbujajočim nasploh. Vendar lahko pričakujemo, da obstoji neko posebno jedro, ki upravičuje uporabo posebnega besednega pojma. Želeli bi vedeti, kaj je to skupno jedro, ki bi nam omogočalo, da bi znotraj tesnobnega in strašljivega razlikovali *das Unheimliche* ...

*Das Unheimliche* je v psihoanalizi povezano s svetim, s svetostjo; postavljeno je v vmesno cono "med dvema smrtma" /Lacan/, kjer smrt /po/sega v živ-ljenje in ga najeda (sledimo M. Dolarju<sup>11</sup>), življenje samo pa sega prek fizične smrti. *Das Unheimliche* je neuniverzalno ter neuniverzalizabilno in ga opredelimo kvečjemu z negativnim predznakom; ni ne živo in ne mrtvo, ni ga mogoče totalizirati z nobeno pozitivno [in] poenotujočo potezo ali lastnostjo, iz njega ni mogoče izpeljati nobene univerzalne utemeljitve. Ni mu mogoče pripisati skrivnega ali alegoričnega pomena; dejansko se uteleša v neki brezpomenski prisotnosti. Živega človeka se pri Preglju hkrati polasti neki mrtvi mehanizem, avtomatizem. Ta razsežnost je prisotna v Freudovem konceptu prisile ponavljanja, iz nje je izpeljal svojo teorijo nagona smrti.

Vprašanje Dvojnika, ki je značilen za *das Unheimliche*, je bistveno vprašanje tesnobnosti in nelagodja ob zrcalni sliki. Tesnobo običajno prikriva narcistično ugodje prepoznavanja in samodopadljivosti, a dovolj je, kot pravi Dolar, da zrcalni dvojnik zadobi samostojnost in nam stoji nasproti kot *alter ego*, pa narcistično samozadovoljstvo brž pokaže svojo drugo, *unheimlich* plat in se spremeni v neznosno tesnobnost.<sup>12</sup>

Dvojnik najbolj neposredno uteleša dvoumnost, ki jo nosi v sebi *das Unheimliche*: je prav tak kot jaz in obenem (zato še toliko bolj) drugi, domač in hkrati neposredno tuj in vnanji. To dvoznačnost je Lacan v minimalni obliki zakoličil v svojem zrcalnem stadiju; zrcalna podoba konstituira mojo narcistično domačnost, v kateri se prepoznam kot Jaz, obenem pa že nosi v sebi tesnobno, konkurenčno razmerje do podobnika, ki je na nivoju imaginarne podvojitve nerazrešljivo, v zadnji instanci smrtonosno ... Lahko bi za zdaj zasilno rekli takole: hkrati z imaginarno polnostjo pogled prinaša nekaj, kar od znotraj ruši imaginarno realnost in v njej odpre neko zev, luknjo, neposredno pričujočnost praznine. Prav zato je, med drugim, Lacan uvrstil pogled med privilegirane objekte psihoanalize.<sup>13</sup>

Freud govori o Dvojniku [v zrcalu, zrcalni sliki Pregljeve podobe, kjer je prekrižana ženska figura z otrokom pendant slikarju vitezu] kot o izvor-

<sup>11</sup> Mladen Dolar: *Strah hodi po Evropi*, Ljubljana, Zbirka Analecta, 1994.

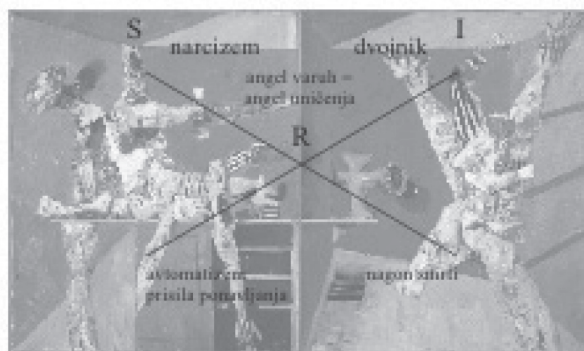
<sup>12</sup> O tesnobi in zrcalni sliki v Pregljevi podobi bomo podrobneje spregovorili v drugi knjigi.

<sup>13</sup> *Prav tam*, stran 79.

nem zavarovanju pred uničenjem Jaza, o zanikanju moči smrti, in verjetno je bila nesmrtna duša prvi dvojnik [človeškega] telesa. Takšno podvajanje kot obramba pred uničenjem ima svoj protipol v sanjski prisposodbi kastracije s podvojitvijo genitalnega simbola. Predstava izvira iz primarnega narcizma, ki se v poznejši dobi spremeni v grozljivega glasnika smrti [Freud, *Das Unheimliche*, Analekta, Ljubljana 1994, str. 20 in 21].

“Odrngani udi, odsekana glava, dlan, ločena od roke, noge, ki plešejo same od sebe”, vse to ima po Freudu v sebi nekaj grozljivega; grozljivost, ki je v bližini kastracijskega kompleksa. Ljudem je grozljiva predstava, da bi jih žive zakopali, vendar je ta fantazija le preobrazba druge, namreč fantazije o življenju v materinem telesu. Grozljivo je tu domače, dobro znano. Pri tem gre za potlačitev in za povratak potlačenega, ne pa za ukinitve verovanja v realnost te vsebine [Freud, *Das Unheimliche*, Analekta, Ljubljana 1994, str. 28 in 29].

Tesnoba pred slepoto je po Freudu pogosto nadomestek za tesnobo pred kastracijo; kot takšna, kot samooslepitev pri Ojdipu, je kastracija. Ob tem, nas opozarja Freud, še nismo dovolj izčrpali nadomestnega razmerja med očesom in moškim udom ter izgubo drugih organov, ki prihaja do izraza v sanjah, fantaziji, mitih. Toda ali imajo ti primeri skupen imenovalec, je kje stičišče, ki povezuje Freudove koncepte kastracije, prisile k ponavljanju, nagona smrti, potlačitve in narcizma? M. Dolar [nam] odgovarja, da se vsi sučejo okoli statusa Lacanovega *objet petit a*.



In prav o tem spregovori podoba Preglja. Če je Simbolna leva stran in desna Imaginarna, imamo na eni strani imaginarno relacijo (sledimo Dolarju ob analizi *Peskarja* v Hoffmanovi zgodbi) – katere nosilec je zrcalno razmerje, ki konstituira imaginarni Jaz –, na drugi pa simbolno razmerje – ki povezuje /tedaj še nedefiniran/ subjekt in Drugega. Drama, ki jo ponazarja, se odvija v opreki teh dveh diagonal in kaže na nujno simbolno umestitev vsakega imaginarnega razmerja. V našem primeru



obe diagonali, tako imaginarna kot simbolna, zadeneta ob neko tretjo dimenzijo, ob Realno, z uvedbo Realnega obe izgubita svojo na videz nedolžno premočrtnost in v svojem sečišču napovesta katastrofo.

/Pre/križana Ž /= ženska, mati z otrokom/ je "osamosvojeni kompleks" slikarja z mečem, je torej njegova boljša polovica, ki mu manjka do narcistične celote, a obenem nič drugega kot utelešenje smrti; avtomatizma, mehničnega ponavljanja. Narcistična dopolnitev, piše Dolar, tu pokaže svojo smrtonosno plat, imaginarno razmerje zadane ob Realno. Prekrižana Ž pade na ta način v cono med življenjem in smrtjo. To razkritje dobi svoj "referenčni okvir" šele v razmerju do očetne figure [samega] slikarja.