



Janez Janša – ime kot (politični) virus

Katja Čičigoj

Operna pevka Juliana Snapper, foto: Janez Janša, (c) Aksioma

Kdor je pričakoval, da bo v dokumentarnem filmu *Jaz sem Janez Janša* (Janez Janša, 2012) izvedel, kakšna je bila namera v ozadju preimenovanja treh umetnikov – Žige Kariža, Davideja Grassija in Emila Hrvatina – v ime takratnega (in tudi tokratnega) predsednika vlade leta 2007, kaj se torej skriva za »osebnimi razlogi«, ki jih umetniki vse od tedaj vztrajno navajajo kot razlog za preimenovanje – bo ob ogledu filma nemara razočaran. Prav tako bo seveda razočaran tisti, ki je po nedavni medijski senzaciji pričakoval kako »nespodobno« poveza-vo med homoerotično pornografijo in trenutnim ministrskim predsednikom. Za vse druge bo film nemara prijetno prese-nečenje.

V dokumentarcu, sestavljenem iz kola-ža arhivskega materiala, dokumentacije performansov pa tudi na novo posnetih intervjujev z različnimi umetniki, znanstveniki, filozofi in mimoidočimi, vse te različne segmente povezujejo refleksije Dražena Dragojevića v filmskem studiu – o pravnih in birokratskih okoliščinah preimenovanja, o povezavi med osebnim imenom in identiteto, o doživljanju osebnega imena in preimenovanja. Film odli-kuje prav svojevrstna zvestoba celotnemu projektu preimenovanja treh umetnikov – to zvestobo pa gre iskati v eksplicitnem

zavračanju pojasnjevanja, interpretacije, torej hermenevtike pomena dogajanja in v osredotočanju na analizo razvoja in učinkov te geste – in pričujoči film lahko razumemo tudi kot enega od teh učinkov. Gre torej za pragmatični pristop (v nasprotju s hermenevtičnim osredo-točenjem na pomen in namen), ki ostaja zvest performativni naravi umetniškega projekta in ki tudi sam ostaja del tega projekta, nadaljuje kontinuirano logiko celotnega performansa. Film-performans torej: film, katerega namen je sodelovanje pri proizvajanju izvenumetniških učinkov projekta preimenovanja, vsaj toliko kot dokumentiranje tega istega projekta (in kar mu je, hote ali ne, z uvodoma omenje-no medijsko senzacijo uspelo, še preden je sploh bil premierno prikazan).

A vrnimo se na začetek. V kakšnem smi-slu je gesta preimenovanja performativ-na? Kot v filmu pravi Zdenka Badovinac, je akcija preimenovanja imenu »Janez Janša« podelila status pločevinke juhe Campbell iz znane Warhollove serije, tj. status *ready-made*, objekta iz vsakdanjega življenjskega sveta, ki ga umetnik z gesto rekontekstualizacije spremeni v umetniški objekt (npr. Duchampov pisoar). Že sam postopek *ready-made* lahko do neke mere označimo za »performativen« (v kolikor umetnik z golo gesto, lahko bi rekli izja-

vo, ustvari [umetniško] realnost, ne da bi dejansko nujno proizvedel nek novi objekt kot npr. pri klasičnem slikarstvu). V primerjavi s klasičnim *ready-madeom* pa je ime kot *ready-made* oz. preimenovanje še toliko bolj performativno, v kolikor dometi učinkov te geste ne ostajajo zaprti znotraj določene umetniške institucije oz. diskurza, temveč nujno posegajo v osebno in javno življenje izvajalcev. Objekt *ready-madea* je tu osebno ime, lokus pravnega subjekta sodobnosti (in torej tisto, kar je vselej vpleteno v dejanja performativnega izjavljanja v pravnih in birokratskih kontekstih, kot performative – »govorna dejanja« – opisuje ameriški filozof jezika John Langshaw Austin). Pri akciji preimenovanja ne gre za predstavitev osebnega imena v umetniški kontekst, temveč za neposredno zamenjavo oz. spremembo osebnega imena v kontekstu vsakdanjega življenja. Gre torej za gesto, ki ima neposredne, realne, pravno-formalne, medijske, diskurzivne učinke.

In v kakšnem smislu je konkretno per-formativen sam film, kako sodeluje v per-formativni gesti preimenovanja? Že nje-gov kolofon je, hote ali ne, konceptualna gesta, ki deluje kot odmev učinka preime-novanja. Pod režijo se podpisuje en Janez Janša, pod scenarij dva, pod zgodbo trije. Za katerega Janeza Janšo gre v vsakem



Umetnik Vaginal Davis, foto: Miona Bogovič, (c) Aksioma

primeru? Četudi lahko o njihovi identiteti sklepamo, kolofon ponovi erozijo funkcije osebnega imena kot nedvoumnega označevalca singularne instance nekega posameznika. Pri tem ni odveč pripomniti, da je znan postmodernistični topos o smrti avtorja na tem mestu nemara prekratek. Pravzaprav gre za rojstvo nekega novega (tipa) avtorstva, ki ni niti povsem kolektivno niti zgolj individualno; gre za »avtorsko funkcijo«, ki je prisotna ne s svojo odsotnostjo, kot bi dejal Foucault, temveč s svojo nejasnostjo, v kolikor je prav ta nejasnost sama vir njenega avtorstva, njen avtorski produkt. Ali drugače: preimenovanje je performativno dejanje tudi zato, ker z njim avtorji sami, njihove identitete, osebno in profesionalno življenje, javno in zasebno življenje postanejo material in učinek njihovega umetniškega projekta – in ta status dobi tudi »prvotni« nosilec imena. Obenem pa seveda ta performativna gesta preimenovanja poseže v sam status »prvotnosti« imena in v tem smislu deluje kot simulaker, kot ga po Deleuzu pojmuje Brian Massumi¹: kot dozdevek, ki proizvede realno (tri dodatne subjekte s tem imenom) in s tem pokaže na arbitrarost tega, kar je objekt simulacije – na simulacijski, neesencialni status »originala« (tega ali pravzaprav kateregakoli imena kot označevalca) samega. Kot v filmu pravi Mladen Dolar: »Po preimenovanju noben Janez Janša ne more biti več on sam.«

Film torej sam s preišljeno dramaturgijo sodeluje, obenem pa zasleduje učinke (in ne motive, namene, pomene) tega preimenovanja in njihove filozofsko-politično-umetniške implikacije. Film razpre slavni prizor iz Kubrickovega *Spartaka* (Spartacus, 1960), ki preimenovanje že naveže na radikalno politično dejanje

(upora), ko se vsi sužnji poimenujejo z istim imenom, da bi rešili njegovega nosilca – referent s tem postane nejasen, pravni subjekt uide, ni ga moč več kaznovati. A to pomeni tudi obratno – pravni subjekt ne more več kaznovati za razžalitev lastnega imena, saj to ime lahko referira na kateregakoli njegovih nosilcev (kot je bilo moč l. 2007 brati v članku z zgornjim naslovom: »Janez Janša je kreten«). Preimenovanje tako poseže v dominantno afektivno politiko strahospoštovanja in zaneti možnost radikalne rabe svobode govora.

Film je v nekem smislu tudi sam del učinka tega razprtja, ki ga sproti detektira z esejističnimi meditacijami o pomenu imena in preimenovanja v obliki kolaža anketiranih mnenj; o povezavi med imenom in osebno identiteto, o razlogih za zamenjavo imena, o zgodovinskih preimenovanjih. Šele v drugem delu nas doleti novica o preimenovanju treh umetnikov kot golo dejstvo z »osebnimi razlogi« kot motivacijo, kar seveda spremlja dokumentacija odzivov javnosti, delovanja treh umetnikov znotraj stranke SDS, neodzivnosti stranke na njihove pozive k zamenjavi članske izkaznice, dokumentacija njihovih na preimenovanje vezanih projektov in nato nekaj refleksij različnih umetnikov in teoretikov (Mladen Dolar, Blaž Lukan, Rok Vevar, Franco Carrone, Miško Šuvaković, Eva in Franco Mattes ...), ki kontekstualizirajo učinke dejanja preimenovanja.

Predzadnja sekvenca, ki služi kot elegantni in humorni kontrapunkt uvodni *Spartakovi* – ko domala vsi intervjuvanci v filmu napolnijo vidno polje s ponavljanjem mantr »Jaz sem Janez Janša« dobesedno izpolni programsko izjavo stranke SDS, ki so si jo umetniki (kot preberemo v njihovem pismu Ivanu Janši ob preimenovanju) prisvojili za moto »Več nas bo,

prej bomo na cilju«. In kakršnekoli že so lahko vsebinske asociacije in implikacije te geste v navezavi na to geslo (npr. ali gre za svojevrstno subverzivno nadidentifikacijo z določeno totalizacijsko logiko idejno-identitetnega poenotenja?), vselej to ostajajo – implikacije. V filmu, kot tudi sicer v projektih treh umetnikov, nikoli ne more biti artikuliran eksplicitni pomen, interpretacija, vsebina tega umetniškega projekta, saj pri projektu in filmu ravno ne gre za vsebino neke izjave o slovenski politiki, temveč vselej prav za proizvajanje parcialnih učinkov, odvodov, ki nastanejo na presečišču dejanj treh umetnikov in množstva manjših ali večjih dejanskih učinkov njihove geste.

Tako v njihovem projektu v celoti kot tudi v pričujočem filmu lahko nemara – in pri tem gre spet zgolj za enega od parcialnih učinkov, nastalih na križišču med obravnavano gesto in spodaj podpisano in ne za eksplicitno izraženo namero umetnikov – zasledimo specifično obliko mikropolitčnega delovanja, ki si prizadeva ustvarjati drobne afektivne modulacije na ravni posameznih dejanj, oseb, dogodkov, s katerimi od spodaj prebada dominantne strukture in razpira polje za dogoditev nepredvidljivih učinkov (v nasprotju s klasično logiko politične akcije, ki si prizadeva za neposredno konfrontacijo med že izgotovljenimi pozicijami). Kot najbolj vizualno eksplicitno nakazuje dinamika naraščanja Janezov v sklepni sekvenci, lahko to mikropolitčno delovanje nemara razumemo kot obliko upora, ki jo Noah Brehmer in Sidney Hart imenujeta »kronična patologija disenza«: »Kronična bolezen, v nasprotju z epizodno boleznijo, ostaja v telesu za daljše časovno obdobje /.../ omogoča lebdeče ekologije, ki strateško zabrišejo ontološke, epistemološke, ekonomske idr. razlike med gostom in gostiteljem. Delno simbiotični odnos med kronično boleznijo in obolelim telesom otežuje dominantnemu telesu, da bi zaznalo, kaj šele se rešilo neznanega okupatorja, ki se je naselil v njegovem telesu.«² Film sodeluje v projektu preimenovanja, ki proizvaja nejasnosti in briše razlike. Kdo je okupator in kdo okupirani? Kdo koga zajeda?

1 Massumi, Brian: *Realer than the Real – the Simulacrum After Deleuze and Guattari*. Izvirno izdano v Copyright no. 1, 1987. Dostopno na spletni strani Australian National University (<http://bit.ly/1Dn3HXH>).

2 Brehmer, Noah in Sidney Hart: *Pathologies of Dissent – from Subsumption of Integration to Recuperation of the Subsumed*. [Online.] Dostopno na spletni strani Art & Education (<http://bit.ly/KSXNjh>).