

KARNEVAL IN UTOPIJA

»Karneval se ne opazuje, *živi se ga*, in v njem živijo *vsi*, saj je po svoji ideji *občečloveški*. (...) Ni mu mogoče pobegniti, ker ne pozna prostorskih meja. (...) Karneval ima vsesveten značaj, to je posebno stanje celotnega sveta, njegov prepород in obnova, v kateri sodelujejo vsi. (...) V tem pogledu karneval ni bil umetniška gledališko- predstavljalna forma, temveč neka vrsta resnične (četudi začasne) forme samega življenja, ki ni zgolj izvajana, temveč se je v njej skoraj dejansko (v času karnevala) živelo. Lahko bi rekli tudi tako: v času karnevala igra samo življenje, prikazujoč – brez kulisa, brez rampe, brez igralcev, brez gledalcev, to je brez vseh specifičnosti umetniško-odrskega – drugo, svobodno (neokrnjeno) formo svojega obstoja. Realna oblika življenja je tu hkrati tudi njegova prerrojena idealna oblika. (...) Karneval je drugo življenje ljudstva, organizirano po načelu smeha. To je njegovo *praznično življenje*. (...) (Praznika) ni mogoče pojasniti ali izvesti iz praktičnih pogojev in ciljev družbenega dela ali iz fiziološke potrebe za občasnim počitkom. Praznik je imel vedno bistveno in globoko smiselno vsebino. (...) To je bil resnični praznik časa, praznik postajanja, izmene in obnove. Nasprotoval je vsakemu ovekovečenju, zaključenosti in dokončnosti. Obrnjen je bil v prihodnost, ki nima konca. (...) In ta resnična človečnost v odnosih ni bila le stvar fantazije ali abstrakcije, temveč se je realno udejanjala in ureničevala v živem, materialno-čutnem kontaktu. Idealno-utopično in realno sta se začasno stapljala v tem edinstvenem svojevrstnem karnevalskem odnosu do sveta.«

Stalnica Bahtinove klasične študije o karnevalski kulturi srednjega veka in renesanse je njegovo vztrajanje pri »utopičnem naboju« kot ključni potezi fenomena karnevala. Utopičnost karnevala je pri tem definirana kot bistveno »živeta« in ne zgolj fantazmatska in v večnost odložena. Karneval naj bi, skratka, utopijo dejansko prevedel v življenje *kot utopijo*, tj. ne da bi jo zbanaliziral v odvratno prisotnost nečesa, kar nikoli »ne ustreza povsem predhodni viziji«. Tak koncept utopije bi bilo nedvomno neskončno dragoceno poskusiti zaobjeti in ga določiti v taki meri, da bi postal dostopen za realizacijo določeni praktični, etični drži. V ta namen bomo poskušali opredeliti utopijo v občem, določiti njene bistvene aspekte tako uresničljivosti kot zgolj-fantazmatskosti, Bahtinovega soočili z drugimi zgodovinskimi koncepti utopije ter pokazati na tisto specifiko slednjega, ki temu nemara omogoča, da izpolni svojo zgoraj nakazano obljubo nemogočega – realizacijo utopije kot utopije.

More, More, More: avtoritarna utopija in omejevanje užitka

170 Klasična utopistika ima svojo podlago v renesansi, korenine pa v njeni navezavi na antiko. Status prve utopije, ki je hkrati tudi izvor sedaj že obče razširjenega termina zanjo, ima istoimenska publikacija Thomasa Moora iz leta 1516. Zanj, kot tudi za drugo renesančno, baročno in nazadnje razsvetljsko utopistiko, velja, da gre za poskus opisa »najboljšega stanja države« (kot se glasi tudi podnaslov), pri tem pa se opira na tradicijo slavnega Platonovega teksta s prav tem namenom. Začetek utopistike je torej povsem racionalno zasnovan opis najboljše možne ureditve neke omejene človeške skupnosti. Klasične utopije se med seboj razhajajo izključno glede vsebinske določitve te ureditve (predvsem v stopnji svobode ljudi in nadzora na njimi), ne odstopajo pa od svoje formalne nastrojenosti k opisu *možnega reda omejene skupnosti*. In kot take imajo določene značilnosti, ki, kot bomo videli, stopajo v neposreden konflikt z nekaterimi temeljnimi določili poznejšega, tudi Bahtinovega, dojemanja utopije – namreč ravno načelne *nemožnosti, neurejenosti in neomejenosti utopičnega prostora*. Karneval je nemožni nered neomejenega ljudstva. Moorova utopija se s karnevalsko stika v svojem utopijskem fetišiziranju »drugega prostora« (postavljena je v pravkar odkriti Novi svet, karneval je kot zgodnejši obseden z Indijo, kot krajem, kjer so čudesa in vhod v pekel), toda v njem ne išče pošasti, ampak modre državljane¹.

1 »Po pošastih pa ga nisva vprašala,« Moore komentira pogovor s pomorščakom Rafaelom, ki se pravkar vrača iz Novega sveta, »saj ni nič manj novega ali nenavadnega od njih. Ni kraja, kjer ne bi mogel najti Scil, roparskih Caelanov ali ljudožerskih Lastrigonov in podobnih pošastnosti, na dobro in modro vzgojene državljane pa ne naletimo skoraj nikjer.« (Thomas Moore, *Utopia*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, str. 49).

Moorova utopija, tako kot Platonova vztraja pri precejšnjem nadzoru nad posameznikom v imenu privzgojitve primernih moralnih načel ter zmanjševanja možnosti zablod. V Utopiji ni »skrivališč; ni skrivnih zbirališč«, in ker »ljudje živijo vsem na pogledu, vedno bodisi delajo ali izrabljajo prosti čas na spodoben način.«² Na skupnih obedih, ki za Bahtina utelešajo čisti prostor svobode in neuradnega, sproščenega občevanja, so mladi posedeni v bližino starih, tako da »bo spoštovanje do starejših mlade ljudi zadržalo od nespodobne svobode besed in kretenj, saj nič, kar se zgodi pri mizi ne ostane neopaženo od starih, ki so prisotni na vsaki strani.«³

Kljub temu, da je Moorova Utopija v imenu racionalizma kar se da tolerantna do različnih prepričanj (zlasti religioznih: celo poglavje je posvečeno uradni veri, ki je tako formalna in nemalikovalska, da dopušča kot svoje variacije vse tedaj znane svetovne religije, celo animizem), pa je »edina izjema svečan in strog zakon proti komurkoli, ki bi se spustil tako daleč pod mejo človeškega dostojanstva, da bi menil, da duša umre skupaj s telesom ali da vesolju vlada slepo naključje in ne božja previdnost.«⁴ To je še eno skupno mesto Moora in Platona, čigar celotna *Država* je uokvirjena z argumentom za nesmrtnost duše kot edinega zagotovila, da se pravičnost splača. Moorov argument je seveda analogen: »Kdo bi dvomil, da se bo mož, ki se ne boji drugega kot zakona in ne upa na posmrtno življenje, na vse kriplje trudil izogniti zakonom svoje dežele ali jih prekršil s silo, da bi zadovoljil svojim sebičnim potrebam?«⁵ Tako pri Mooru kot pri Platonu sta prisila in strah pred kaznijo edina čuvarja pravičnosti: možnost čistega etičnega delovanja brez upa na nagrado, praznemu nebu v obraz tu sploh ni dopuščena⁶.

V Platonovi *Državi* korenini še ena obča poteza tega tipa utopije: prepoved čiste umetnosti kot dekadentne in vzpodbujanje psevdoumetniške dejavnosti pedagoško-ilustrativnega tipa. Pomen slednje je za platonistični tip utopije ključnega pomena, saj gre za neprisilen način usmerjanja ljudi na pravo pot, zgolj z nazorno sugestivnostjo podobe. Čista, nepedagoška umetnost je za utopijo »stabilnega končnega stanja« nevarna zaradi svoje naperjenosti onkraj možnega, onkraj obstoječe harmonije in njenih omejitev.⁷

2 Ibid., str. 145.

3 Ibid.

4 Ibid., str. 225.

5 Ibid.

6 Seveda je jasno, da je zasnovanje najboljše realno možne države na etiki kazni in nagrade bolj *realistično*; da bo bolj verjetno *delovalo*. Ateistični etični ideal je v nekem drugem smislu *utopičen* – in prav za tega nam tu gre.

7 In umetnost za poznejšo »utopijo nemožnega« – za Blocha, Adorna, Marcuseja – predstavlja ravno edino realizacijo utopičnega v prisotnem. K prednostim in težavam te teze se vrnemo pozneje.

Moorova utopija je nadalje, ponovno temelječ v Platonovi dediščini grškega polisa kot ideala države, skrajno majhna, ozko omejena, celo umetno otoška država⁸. Majhni otoki so sicer gradivo utopij tudi v karnevalski tradiciji⁹, toda kjer se karneval nanje navezuje kot na relikviarne koščke nekega totalnega sveta, pri Mooru prihaja na dan njihov nujni status izjeme, osnovane na svoji zunanosti. Vse trdo delo, na primer, kot tudi vse umazane posle za Utopijce opravljajo zaslužnjeni tuji. »Ribe, meso in perutnina so tja prinešeni iz za to določenih krajev nedaleč iz mesta. Sužnji tam opravljajo klanje in čiščenje: državljanom tako delo ni dopuščeno. Utopijci menijo, da klanje živih bitij počasi uniči zmožnost sočutja, najfinejšega občutka, ki ga je zmožna človeška narava.«¹⁰ Nobena skrb seveda ni posvečena korupciji narave sužnjev. Enako velja za vojne, v katerih utopijci kot svojo vojsko najamejo »krvoločno ljudstvo«, ki po opisu očitno aludira na Švicarje¹¹, ali pa si zmago priborijo s spodbujanjem slabih lastnosti sovražnikovih državljanov, npr. s ponujeno podkupnino za državno izdajo¹². Blaginja Moorove utopije je podobna kot sodobna blaginja Zahoda utemeljena na neki »drugi sceni« ali »tretjem svetu«, ki je sočasno negativni zgled slabe skupnosti kot tudi njen temelj, kjer se odvijajo neizbežna umazana dela in brez katerega tudi obstoječa blaginja ne bi bila mogoča.¹³

Vsa obeležja klasične utopije – tako fiksnost in zaprtost končnega stanja kot vprašanja nadzora, ustvarjalnosti in zunanjega – se na nek način srečujejo v problematiki ugodja, ki je nepričakovana stalnica večine utopistik. Nova zastavitev teorije ugodja je ključna za Marcusejev *Eros in civilizacijo*, svojo monografijo o *Perverziji in utopiji* z njo zaključil psihoanalitski avtor Joel Whitebook – in teorija ugodja tvori tudi osrednji del Moorove *Utopije*. Ali je utopija v klasičnem smislu poskus opisa stanja trajnega ugodja, ali pa je zgolj opis trajnega stanja, ki

8 Utopija se je nekoč držala kopnega in so jo njeni vladarji umetno spremenili v izoliran otok.

9 Rabelaisovi junaki jih prepotujejo kar nekaj, Swift kot mešanica razsvetljenstva in groteske Gulliverja pošilja na skakanje z otočka na otok. Gre za tradicijo, ki odzvanja še v današnjih turističnih sanjah o »rajskih otokih«.

10 Ibid., str. 139.

11 Ibid., str. 209.

12 Ibid., str. 217.

13 Karnevalska utopija je, po drugi strani »izobilje, pojedina svega sveta«, ki ne dopušča izjeme – in presojana po načelu izvedljivosti seveda ponovno izgubi v tekmi z Moorovo utopije kot slika dejansko možne družbe. Seveda bi bilo prav za karneval mogoče argumentirati, da je njegovo izobilje, v kolikor je realno in ne zgolj podoba, pogojeno s svojim statusom izjeme, z začasnostjo, zgolj-prazničnostjo svoje pojavitve – da gre za začasno izobilje žetvenega praznika obkroženo s pomanjkanjem, ki vlada ostalemu delu leta. Vsekakor je očitna razlika v tem, da se v karnevalskem kontekstu tako pomanjkanje kot izobilje odvijata na istem ljudstvu in sta del nihajočega gibanja užitka, značilnega tudi za individuum, medtem ko Utopija svoje izobilje utemelji na pomanjkanju v drugem.

je ugodje spravilo pod nadzor, ostaja odprto vprašanje. Vsekakor je eno od temeljnih vprašanj, ki si jih mora zastaviti teoretik stabilnega končnega stanja, če le-to ne bo že zaradi svoje dokončnosti – ne glede na to, kako razumno je zastavljeno in kako dosledno izvedeno – zadošljivo za človekovo strast po neskončnosti, odprtosti in večnem razvoju. Ali ne bo še tako popolnega stanja prisiljen razbiti, da bi ga lahko upal? Še več – ali ne bo še tako celovitega stanja prisiljen preluknjati, da bi lahko v njem užival?

Teorija ugodja ima pri Mooru tako centralno vlogo, ker je njena naloga zagotoviti primat ugodja v harmoniji nad užitek v ekscesu in razkolu¹⁴. To postane jasno že pri njegovem vztrajanju na idealu funkcionalnosti kulturnega: Utopijci nosijo »nevpadljiva odevala iz usnja ali kože, ki trajajo sedem let« in so »po vsem otoku iste barve neobdelane volne«¹⁵. Hierarhijska obeležja in nečimrnost so s tem res ukinjeni, vendar pa se hkrati izgubi tudi čista odvečnost, presežnost in erotičnost oblačilne kulture. Odveč je omeniti, da je karneval, ki prav tako ukinja socialne neenakosti (v tem se skupaj z Moorom razlikujeta od Platona, čigar *Država* je v osrednjem delu posvečena natančnemu razslojevanju družbe in delitvi funkcij), kot »ples v maskah« osnovan na čisti nefunkcionalnosti, nenaravnosti in skrajni ekstravaganci kulturnega ovoja človeškega telesa. To izločanje presežnega in nenaravnega dobi svojo teoretsko podlago v Moorovi delitvi ugodij na »mirno in harmonično stanje telesa, njegovo zdravje, ko ga ne vznemirja noben zunanji nered«¹⁶ na eni strani in na restorativno ugodje iz »povrnitve primanjkljaja ali sprostitve presežka« (ibid) ki je smatrano za kontaminirano in podrejeno prvega, saj »se nikoli ne pojavi izven povezave z bolečino, ki mu nasprotuje«¹⁷. Pasusu seveda sledi traktat proti mazohizmu kot sprevrženemu vrednotenju nefunkcionalnega, samonamenskega trpljenja, ki ne poteka v imenu višjega dobrega.¹⁸

Nietzscheju je bil mučeniški katoliški mazohizem prav tako mrzek. Toda Nietzsche programsko nastopa tudi proti te vrste hedonizmu »naravnega ugodja v

14 V knjigo je vpeljana z naslednjim pasusom: »Z ugodjem menijo vsako stanje ali gib telesa ali uma, v katerem najdemo naslado po nareku narave. Dodatek o naravnosti želje je razumna poteza. Če sledimo našim čutom in razumu zlahka odkrijemo, kaj je prijetno po naravi: gre za naslado, ki ne škoduje drugemu, ki ne onemogoča večjega ugodja in ki ji ne sledi bolečina. Toda vsi nenaravni užitki, ki jih človek imenuje »sladostne« le v najpraznejši utvari (kot da bi bilo mogoče spremeniti resnično naravo stvari le s spreminjanjem imena), so odločni, ne prispevajo k sreči; pravijo celo, da taki užitki pogosto celo onemogočajo srečo. (...) Zakaj mnogo stvari je, ki jim manjka naravna sladkoba in so povečini dejansko grenke, a ki so skozi sprevrženo delovanje zlih želja ne le smatrane za velika ugodja, ampak se jih navaja celo med osnovne razloge za življenje« (Moore, str. 167)

15 Moore, str. 132.

16 Ibid., str. 173

17 Ibid., str. 177.

18 Ibid., str. 179.

harmoniji« kot konformistični miselnosti, primerni za upravljanje črede – oboje pa v imenu nečesa tretjega: nadčloveškega, ekstatičnega trpljenja, ki ga je našel v tragični potezi dionizičnega¹⁹. Ekstatičnega *užitka komične* plati dionizičnega, ki prihaja na dan v karnevalu, Nietzsche ne obravnava. Lacan je bazo za svojo koncepcijo »užitka kot različnega od ugodja« našel v *Onkraj načela ugodja*, kjer je Freud sam naletel na mejo svoje opredelitve ugodja kot »zmanjšanja dražljaja«²⁰ in pozneje v *O mazohizmu* dopustil možnost »vzdraženja, ki povzroča ugodje«²¹. Ploščad stalnega, nerazbremenjenega vzdraženja, osnovana na negotovih poročilih o libidinalni ekonomiji prebivalcev Balija, postane alternativni, revolucionarni model užitka napram zahodni fetišizaciji orgazmične razbremenitve presežka in je uporabljen kot osnova strukture Deleuzovih in Guattarijevih *Mille Plateaux*. To je »revolucionarna« alternativa stalnega, brnečega užitka uperjena proti slepi sreči konformističnega umikanja pred dražljaji. Toda v tej smeri se pomika tudi precej bolj konzervativna (v nevtralnem smislu) Whitebookova teorija »ne-klimaktičnega ugodja«²², ki bi s konceptom sublimacije rada pomirila ugodje s kulturo. Sublimacija, trdi Whitebook, zahteva »redefinicijo načela ugodja, tj. načelo ugodja, ki bi ne le upoštevalo ampak osrednje mesto pripisalo ugodje ustvarjajočim napetostim«²³, s čimer bi bilo mogoče preiti antagonizem med ugodjem in kulturo kot nečem, kar blokira njegovo neovirano sprostitve, ampak ugodje dojeti kot izhajajoče tudi iz »ustvarjanja višjih, bolj diferenciranih enotnosti, kjer napetost ni izničena ampak 'vezana'«. ²⁴

174

Tak model ugodja seveda onemogoča fiksno utopijo nadzora, ampak je nagnjen k dinamičnemu, ekstatičnemu in postajajočemu idealu sveta – h kulturi kreativnih ljudi, ki svojo bazo infantilnega ugodja neprestano sublimirajo v vedno nove in vedno boljše dosežke kulturnega, uživajoč v svojem delu. Toda karneval očitno stopa tudi v konflikt s tem družbenim idealom, vkolikor je organiziran po načelu smeha in vkolikor je osnovna poteza smeha *desublimacija*. Pri razvlečenih

19 To je generična poteza Nietzschejevega dela, raztresena po številnih spisih. V Antikristu kritizira fetišizacijo mučeništva v katolicizmu (gl. npr. str. 335: Friedrich Nietzsche, *Somrak malikov/Primer Wagner/ Ecce homo/ Antikrist*, Slovenska matica, Ljubljana 1989) in Jezusa pozitivno dojema kot »sublimno razvitje hedonizma na popolnoma morbidni podlagi. (...) Epikur, tipični *decadent* – Strah pred bolečino, celo pred neskončno majhno bolečino – ne more se končati z ničemer drugim kot z *religijo ljubezni*.« (ibid., str. 303) In dionizična alternativa, npr. v zaključku *Somraka malikov*: »Potrjevanju življenja še celo v njegovih najbolj tujih in najtrših problemih; volji po življenju, ki se v *žrtvovanju* lastnih najvišjih tipov veseli lastne neizčrpljivosti – temu sem jaz rekel dionizično (...) večna slast nastajanja – tista slast, ki vključuje tudi še *slast po uničevanju*.« (Ibid., str. 105)

20 Sigmund Freud, *Metapsihološki spisi*, Studia Humanitatis, Ljubljana 1987.

21 Prim. Joel Whitebook, *Perversion and Utopia*, MIT Press, Cambridge 1995, str. 254.

22 Ibid.

23 Ibid., str. 256.

24 Ibid.

vicih je dobro vidna ta nagnjenost smeha, da zgradi kar najbolj megalomanske konstrukcije, le da bi jih nato lahko v konici šale zrušil na zemljo. Pri Freudu je smeh definiran ravno s tem, da pri tem, ko z odpravo neke inhibicije pridobi dodatno energijo, te energije ne veže, kot znanstvenik, v nov psihični proces, ampak jo v trenutku razsipno sprosti iz sistema²⁵. Tako smeh kot karneval z energijo in materijo ravnata skrajno neracionalno, v neskončni velikodušnosti jo razsipata in velikopotezno jo kopičita le, da bi se razlila čez rob. Smeh je orgazmičen, karnevalska utopija je orgiastična – toda pri tem jima ni moč očitati tiste konzervativnosti, ki naj bi se ji model platojskega uživanja izognil z odklanjanjem klimaksa. Za karneval cilj ni postorgazmično ugodje kot mu tudi kopičenje materije do nivoja platoja ni samo sebi namen. Bistvo smeha kot organizirajočega načela karnevala je v liniji padca, ki veže oba platoja. Ta padec je za razliko od obeh platojev povsem ekscesen, odvečen in nefunkcionalen, hkrati pa tudi ekstatičen, izstopajoč, pričujoč o neki zunanji resnici, ki z njim presvetljuje svet in katere rojstvo najavlja.

Padec je osnovni primer komičnega dogodka – vsaka komična teorija začne svojo razlago pri »vzvišenem gospodu, ki nenadoma pade v blato«, pri čemer sta tako megalomanska višina kot gosto, materialno blato enako zavezujoča nosilca resnice, katere prerok pa je sam padec, ki obe stanji povezuje: edino ta je tisti, ki vzbuja smeh, ne prizemljeno telo kot njegovo končno stanje. Po eni strani se komični padec navezuje na tragično padlost človeka, na Padec kot izgon iz celovitega paradiza večnega ugodja, na katerega je človek obsojen in ki hkrati pogojuje njegovo zmožnost uživanja. Po drugi strani je to padec zvezde repatice, Hermesovo dvigalo, linija po kateri se spušča božja beseda in veselo oznanilo. To je moment desublimacije, ki ga teorije stalne napetosti izpustijo, zaradi katere morajo ostati relativno zaprte in brez katerega tudi nobena nadaljna sublimacija ni možna. Whitebook upravičeno nasprotuje Marcusejevemu idealu družbe kot preveč enostavne regresije v prvotno nirvano²⁶, toda Whitebooku gre pri tem za preveč enostaven napredek – sicer dialektično pogojen s stalno komunikacijo z regresivno materijo nezavednega, ki je uporabljena kot gradivo kulturnih dosežkov – brez ostanka²⁷. V karnevalu gre za vrnitev v prvotno stanje po Padcu, potem ko

25 Sigmund Freud: *Vic in njegov odnos do nezavednega*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 2003.

26 Herbert Marcuse, *Eros i civilizacija*, Naprijed, Zagreb 1985.

27 »Osnoven predsodek, ki v tem pogledu kazi celotno Freudovo analizo, je, da je stalnost mogoče doseči le s popolnim izničenjem napetosti do točke popolnega mirovanja. Ne upošteva mere, v kateri napetost, vezana energija lahko sama proizvaja stabilnost in zato ne more ustrezno pojmovati Erosa – »graditelja mest« in »ohranitelja vseh stvari« - niti stalnosti in ugodja, ki je z njim povezana.« (Whitebook, str. 256) Whitebooku tu analogno njegovemu očitku Freudu uide kreativni moment samega ekscesnega sesutja konstrukcije in afunkcionalne sprostitve energije, ki ustvarjanje sploh omogočajo. Vidi le možnost konstantnosti obeh platojev in ne spusta po toboganu, ki resnično rojeva novo.

je bilo to že zapuščeno in ko je v njem šele mogoče zares uživati – lahko bi rekli, da mu gre za »padec v raj« – kot gre tudi v smehu za obujanje infantilnega ugodja *po* zapori inhibicije – tudi če je to »prvotno stanje« skonstruirano in prvič dejansko doživeto šele v tej ponovitvi. Karneval ekscesno uživa v vrnitvi v fiktivno Zlato dobo, ki je hkrati dojeta tudi kot apokaliptični »konec časov«. Gre za sočasno vrnitev na čisti začetek in skok v absolutno prihodnost, ki uživa na orgazmičen način. Razpustitev meja, kaotično mešanje prej strogo ločenih segmentov bivajočega in splošno raztapljanje vsega v uničujoči kaos v karnevalu ni le predpriprava za stvarjenje novega sveta, ki jo je treba potrpeti v imenu tega, kar šele pride, ampak je ta razkroj na nek način že cilj: v razpadu in padcu je že užitek, za katerega gre.

Liberalna utopija

176 Robert Nozick v svoji knjigi o minimalni državi in utopiji vztraja, da utopija »ni končno stanje, v katerega so naperjene naše želje. Utopijski proces nadomesti končno stanje drugih, statičnih teorij utopije.«²⁸ Nozickova utopija, ki se z Mororovo sicer sklada po nastrojenosti *k možni družbeni ureditvi*, se s svojo libertariistično tezo o minimalni državi ne bi mogla bolj razhajati z njo v stališču do posameznikove svobode. Nozick tako kot utopijo predlaga čisto formalen model komun, osnovanih pod okriljem »minimalne države«, ki svojo vlogo omejuje zgolj na preprečevanje škode, ki bi jo utegnil en državljan povzročiti drugemu. Vse ostalo je prepuščeno posameznim komunam s prostovoljnim članstvom, od katerih lahko vsaka poskuša na vsebinski ravni realizirati svojo vizijo idealne družbe – ki je lahko vse od najbolj permisivne do skrajno avtoritarne. Družbe so zavezane povsem tržni logiki, tako da lahko človek izbira natanko tisto, v kateri bi mu najbolj ustrezalo živeti, ali pa osnuje lastno po svoji podobi. Nozick meni, da bi tak slep, nenadzorovan sistem tržnega filtriranja s konkurenco omogočal preživetje idealne družbe za vsakogar.

Predlog se s svojo odprtostjo sistema in promoviranjem soobstoja nasprotujočih si opcij sliši kot trajno uresničenje karnevalskih sanj, njegova podobnost s sodobnim razvojem pa nam daje upanje, da se je karnevalska utopija nemara že tako rekoč uresničila. Vendar pa je navidezna bližina le odlična priložnost za nadaljno specifikacijo karnevalsko-utopičnega preko njunih diskrepanc.

Tržna logika, ki pri Nozicku določa odnos in preživetje posameznih komun, je daleč od tega, da bi bila povsem nevtralna. Nozickov argument, da je tržni model odnosa med komunami nediskriminatoren, saj dopušča tudi osnovanja odkrito

28 Robert Nozick, *Anarchy, State and Utopia*, Basic Books, New York 1974.

socialističnih komun, sicer drži – to je paradoks bestsellerske literature o revoluciji, Che Guevare kot tržne znamke, itd. – toda preživetje določenega pogleda na svet je še vedno pogojeno izključno z njegovo tržno vrednostjo in ne z njegovo imanentno vsebinsko vrednostjo. To je tudi nelagodna situacija izraelskega kibuca, ki je navznoter sicer organiziran komunistično, a se njegova uspešnost meri s konkurenčnostjo proizvodnje, ki jo prodaja zunaj na prostem trgu. Neupoštevanje nujnih razlik v ekonomski moči posameznih komun so šibka točka tega sistema. Na misel nam pride po eni strani primer »konkurence komun« ZDA in Kube, kjer je lahko prva s svojim ekonomskim vplivom drugi lahko izrazito poslabšala tekmovalne pogoje.

Pri tem se ne smemo slepiti niti glede moči ideološkega marketinga, s katerim lahko slaba družba postane najbolj zaželjena. Nozickova težava se začne pri predvidevanju, da ljudje sploh imajo fiksne in trdne lastne želje, uresničenju katerih bodo sledili v njegovem modelu. Če bi to držalo, bi nobena komuna ne mogla v celoti ustreči osebnemu okusu vsakega od svojih članov: vsakdo bi moral osnovati svojo, kar bi se sprevrglo v skrajno depresiven solipsizem. Umetnost in ljubezen nas s svojo univerzalno komunikacijo fetiškega rešujeta pred prekletstvom obsojenosti na lasten »osebni okus«. Cilj ni »početi kar želiš«, ker ti zmanjka tal; cilj je komunikativna univerzalizacija privatnega, ki nas odpre za uživanje v polju interakcije naših in tujih fiksacij. Moč deteritorializacije in migracije osebnih fiksacij med drugim nosi umetnost. In natančno s to močjo podobe računa tudi ideološki marketing, ki tako lahko z uspešno akcijo generira poljubno zaželen splošni okus kot našega samolastnega. Toda cilj marketinga je uspešna presaditev okusa, umetnost pa cilja k izkušnji radikalne deteritorializiranosti vsakega okusa. Prenosljivost in zmožnost univerzalizacije »osebnega okusa«, ki sta na delu v umetnosti, nas odpirata za osvobajajoč uvid kontingentnosti in neusodnosti lastnih fiksacij.

Svoboda, ki jo napram Moorovi ideloški vzgoji državljanov za večno trajanje najboljše družbe, v svojem odprtem sistemu ponuja Nozick, je varljiva in odpira vrata danes zelo realni možnosti neke oblasti, ki je realno skrajno avtoritarna, a ki uspe preko kombinacije nevsiljivega konformiranja z uporabo komunikativne moči umetnosti v marketinške namene in mita o substancialnosti »lastnih želja« ustvariti vtis skrajne svobode svojih podložnikov. Jasno je, da so v tem svetu »zrelih mož, ki vedo, kaj hočejo« zamolčani otroci, pri katerih je svet »lastnih želja« še v oblikovanju. Ko se zavemo svojih želja in se začnemo kritično opredeljevati do želja drugih, je obdobje otroštva, ko smo vse danes tako samolastne želje še precej nekritično vsrkavali od izbranih figur avtoritete, že za nami. Vedno se že zbudimo z nekimi podarjenimi tujimi željami in normami, pri odločanju za sprejem katerih nismo polnopravno sodelovali. Želja je res že od začetka želja Drugega

in dozorevanje pri tem terja, bodisi da jo povsem deterritorializiramo v radikalno »željo drugega«, nikogaršnjo željo, ki je v prostem pretoku in ki jo je vsak konkreten Drugi vedno že dobil od svojega Drugega, bodisi da jo zavestno vzamemo nase v vsej svoji usodni danosti in neizbranosti in si s to »izbiro nujnega« izborimo svobodo ter Drugega spremenimo v svoj proizvod. Nenazadnje je tudi moja in Nozickova na videz skrajno svobodna etika kritične odprtosti do druge misli nekaj, kar je bilo sprva za naju izbrano in sva to šele pozneje, ko bi jo bila lahko zavrгла, zavestno izbrala kot svoje samolastno.

Umetnost, ljubezen in prijateljstvo: trije načini migracijske univerzalizacije zasebnega. Utopična skupnost ni krožek ljudi s skupnimi interesi (ljubitelj Startreka/heavymetalcev/svingerjev itd.), ampak na lokalni ravni tudi čisto oprijemljiva in izkusljiva združba ljudi, ki imajo povsem različne interese in prepričanja, a jih vežejo vezi prijateljstva, te pa imajo vedno skrajno kontingentne in neprostovoljno izbrane temelje (kdor je pristal v istem razredu na srednji šoli ali se znašel na istem otoku v neki daljni deželi). Karnevalsko »ljudstvo« je koncept, ki celotno čoveštvo spravlja v odnos potencialnega prijateljstva in vzpostavlja neko neomejeno utopično polje enotne resnice, na katerem se lahko soočajo in krešejo, kar se da nasprotujoče si fiksacije²⁹.

178

Ker Nozick v svoji utopiki sprostí pri Mooru tako očitno bdenje oblasti nad vsebinsko realizacijo skupnosti, ta s svojim umikom v zasebno postane skrajno neobvezujoča. Pri Mooru je vse na očeh, vse javno in državno – za umik v zasebnost ni prostora – toda zato je tudi vsa človeška dejavnost tu univerzalna in zgled drugim. Pri Nozicku je država skrčena na minimum, v golo formalnost³⁰, toda s tem je skrčeno na minimum tudi področje občega; vse, kar je vsebinskega, vsi projekti komun pa zdaj postanejo stvar »privatnosti« in »osebnega okusa« brez vsake možnosti za pretenzijo na univerzalno veljavo. Ekstravaganca, ki je pri Mooru odrezana iz družbe, ima tu možnost polnega razmaha, a izključno v nevsiljivi sferi zasebnega. Vse je dovoljeno, dokler ne škoduješ drugim; lahko osnuješ komune vampirjev, ljudožercev, svobodne ljubezni ali neonacistov – da le vse ostane zaprto v privatne sobe ob soglasju vseh udeležencev in daleč od oči nestrinjačih. Karneval pa se, nasprotno dogaja v nekem javnem polju, ki pa hkrati ni državno, ampak je eksplicitno neuradno in hkrati neomejeno, zmožno sprejeti vse nasprotujoče si fiksacije zasebnega okusa v njihovi ekstravaganci in jim soča-

29 Če to povežem s filozofsko etiko: idealno stanje filozofskega prostora niso uspešno izolirani in eden za drugega čim manj moteči krožki medsebojno kimajočih lacanovcev/analitikov/ fenomenologov itd., ampak nemožno, utopično polje njihovega srečevanja, kjer je vnaprej predpostavljeno, da »vsi govorimo o isti stvari«.

30 Teza o »minimalni državi« (»minimal state«) je tudi osrednja teza Norickovega dela: utopija je le pokus njenega idealnega delovanja.

sno tako dati moč odkritega boja za premoč z drugimi kot jih narediti za veselo relativne, nenujne.

Bahtin vseskozi vztraja, da se je v sedemnajstem stoletju karnevalski duh skupaj s praznikom (ki je pri tem iz »uličnega« postal »družinski«) umaknil v privatne domove ter pri tem izgubil svojo »občeljudskost, prazničnost, utopijsko osmišljenost, globino pogleda na svet.«³¹ Razsežnost »ljudskega«, ki jo kot mantra ponavlja Bahtin, je imela natanko pomen nekega polja, ki je neuradno, eksplisitno neodvisno od države in oblasti, a ki hkrati nikakor ni zgolj osebno (predvsem kolikor stremi k decentriranju ega, osebe itd.), ampak s svojo totalnostjo terja univerzalno veljavo. Narobe bi bilo Bahtinu očitati populizem, ker ljudstvo, na katerega cilja, kot sam vztraja, nikakor ni nek zgodovinski družbeni razred. To niso »preprosti ljudje« s svojo »zdravorazumsko modrostjo« in »prizemljenim materializmom« – to je nekaj bolj totalnega, »vsečloveškega«, kar zaobsega vse ljudi v njihovem zunanjem jedru – tam kjer sem »jaz sam nekdo drug«, kjer sem »jaz mnogi«. To je subjekt »ljudske ustvarjalnosti«, nedokazljivi avtor mitov in legend. V tem smislu lahko govorimo o Bahtinovem ljudstvu kot o »nezavednem svetovnozgodovinskega duha« – kot o neki nori, z nobenim razredom identični, a skrajno oprijemljivi utopični »gostiji celotnega sveta«, na kateri smo kot v vzporednem svetu v vsakem trenutku udeleženi vsi in kjer se dejansko odvija bistvo zgodovine. Ljudstvo samo je tu u-topos, druga scena, kjer se odvijajo moje misli, ekstimni objekt, ki nosi moje bistvo in s katerim se srečam v srcu Drugega – tudi »ljudstva«, ki je kot koncept sicer vedno določeno kot »drugo«, kot ne-jaz – in v njem prepoznam mesto lastnega subjekta, »sebe kot drugega«. Bloch, prav tako govoreč o utopiji, misli podobno, ko trdi, da sem v temini jaza (v slepi pege moje identitete, tam kjer sem najbolj jaz, a sem si fenomenalno nedostopen), jaz identičen z mi³² – in da je soočenje s tem svojim tujim jedrom v prvi vrsti možno skozi samosrečanje v umetnosti³³, kjer »subjekt sreča sebe na nekem nepričakovanem mestu«, kjer naletim na »sebe kot drugega«.

Umetnost s svojo močjo univerzalizacije partikularnega vsekakor odpira nek prostor za utopijo onkraj dihotomije zgolj-koristnega pri Blochu in zgolj-prijetnega pri Nozicku; prostor ki v *svoji partikularnosti* prestopa meje »osebne okusa« in zase terja univerzalno veljavo, a ki hkrati ni prostor zgolj formalne in neosebne vladavine zakona. Umetnost je skupna referenca vseh »utopikov nemožnega«, z obravnavo katere bomo začeli naslednji razdelek, toda Bahtinovo misel, ki eksplisitno poudarja »neumetniškost« karnevala, bomo morali razločiti tudi od njih.

31 Bahtin, str. 24, tudi str. 293.

32 Ernst Bloch, *Duh utopije*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd 1982, str. 234–250.

33 Ibid., str. 49.

Nemožni nered neomejenega ljudstva: fantazma, slika, realnost

Če se tako Moore kot Nozick trudita za opis utopije kot nekega delujočega, izvedljivega modela najboljše možne družbe, je Bloch eden prvih predstavnikov koncepta utopičnega kot po definiciji nemožnega. Utopija je tu neko upanje kot upanje; neko vprašanje, ki je samo sebi odgovor; tisto v neki stvari, kar ta stvar še ni, a kar je njeno bistvo; neka stalna latentca vsega, ki pa ne kaže na nobeno odsotno manifestnost, ampak je odprtost in naperjenost naprej in ven iz sebe vseh stvari *po sebi*. »Utopično« tu ni neko finalno stanje najboljšega reda, ampak neka kal in neka odprtost vsakega sploh možnega reda, to »po čemer je vsaka stvar to, kar še ni«. ³⁴

Pri tem gre seveda za neko utopičnost, glede katere se ne smemo slepiti, da jo je moč realizirati v obliki smiselne družbene ureditve. Taka utopija po svojem ustroju vedno ostaja izključno razjeda in vprašljivost vsake potencialne družbene ureditve, ki pa hkrati kaže onkraj nje na njeno resnično bistvo. Bistveno neizbežno ostaja zunaj, po svojem značaju je zunanje. Toda pri utopikih nemožnega utopija vendarle ni zgolj »regulativna«, z utopičnim se vedno srečujemo tudi v realnem času, na primer v umetnosti, ki jo Bloch ceni ravno zaradi njene zmožnosti produkcije univerzalne sodbe o partikularnem (pri čemer se seveda zanaša na Kantovo analizo estetske sodbe v *Kritiki razsodne moči*).

180

Pri Blochu in številnih ostalih utopikih nemožnega je na delu še neka zamolčana moč same forme diskurza o utopiji, ki omogoča nikoli povsem priznано dejstvo, da ne glede na radikalno nemožnost realizacije njene vsebine ta patetična retorika o utopiji v določeni meri že s svojimi trditvami nemogočega dejstvom v obraz, s kljubovanjem realnemu z mistično močjo mesijanske besede, v *realnem proizvaja utopično, ki ga opisuje*. Tu se filozofija sama naslanja na moč umetnosti, ki ji navidez služi zgolj za zunanjo referenco. Ko Henry Miller pravi, da »človek bodočnosti sploh ne bo tak, kot nam ga slikajo. Imel bo šest parov oči, razporejenih po celotnem obodu lobanje, na temenu pa bo imel luknjo, skozi katero bo neposredno povezan z astralnim svetom«, seveda tega ne misli dobesedno (v smislu realistične napovedi neke realne prihodnosti, ki bi lahko kdaj postala sedanost – Miller je umetnik ne psihotik), ni pa to tudi »metafora«, ker ne meri na noben »prenesen pomen« onkraj tega, ki ga izreka. Trmaste protidejstvene trditve realnosti v obraz – ki jih lahko označimo za utopične – niso zgolj infantilno zapiranje v svet čistega ugodja, ki nam ga lahko ponuja od načela realnosti odrezana domišljija, ampak dejansko uživajoče proizvajajo svojo vsebino že s svojim izrekanjem. »Beseda postaja meso«: v tem je skupni temelj umetniške in krščanske vere onstran

³⁴ Ibid., str. 248.

dogmatskega zanikanja dejstev realističnih znanosti (npr. katoliškega duhovnika proti darvinizmu), ki vzpostavlja neko polje, kjer realnost sploh ni smatrana kot nekaj, kar bi bilo potrebno ustrezno odslikati in reprezentirati, ampak kot nekaj, kar je treba šele proizvesti.

Čeprav tako v tej umetniški produkciji utopične realnosti s svojim retoričnim slogom avtorji, kot so Bloch, Adorno in Marcuse, tudi sodelujejo, pa je njihova omejitev utopičnega na realnost umetniške produkcije ob socialni noti njihovega celotnega diskurza, ki vendarle obljublja »nekaj več«, nekako razočarujoča. Jasno je, da utopije ni moč realizirati v obliki neke stabilne družbene ureditve, toda ali vendarle ni nobene možnosti, da bi se lahko iztrgali iz vloge estetskih gledalcev in jo vsaj za hip na nek drug način družbeno živeli?

Bahtin s svojim karnevalom ponuja natančno to, ko vztraja, da »se karneval ne opazuje, v njem se živi«³⁵ in da gre za »telesno udeleževanje na drugem svetu« in za »utopijski moment (ki) ni odprt za abstraktno misel in notranje doživljanje, ampak ga predstavlja cel človek tako z mišljenjem kot s čutenjem kot s telesom«³⁶. Toda kako je to mogoče, če je utopija – in Bahtin izraz »utopično« že uporablja v Blochovskem smislu – po definiciji vedno na distanci, je distanca in odsotnost sama? Kako je mogoče živeti utopijo, ne da bi zbledela v banalno prisotnost nekega »to ni to«? Trik je v tem, da Bahtinova utopija ni realna: Bahtin kar naprej uporablja izraz »karnevalska slika«. Bahtin utopijo sočasno dojema kot nemožno – kot neomejeno, vseljudo, neurejeno, skratka kot utopično v smislu neke ne-realistične zahteve, ki ni izvedljiva z družbenimi sredstvi – in prav kot nemožno »uresničljivo« v obliki slike.

Toda karnevalska slika je pri tem eksplicitno razločena od umetniške proizvodnje, določitev karnevala kot živetege in ne opazovanega gre z roko v roki z izključitvijo umetniške forme. »Osnovno karnevalsko jedro te kulture sploh ni čista *umetniška* gledališko-predstavljalna forma in sploh ne pripada področju umetnosti. To jedro se nahaja na meji umetnosti in samega življenja. V bistvu je to samo življenje, toda na poseben način uobličeno v igrivi sliki. Karneval dejansko ne pozna delitve na gledalce in igralce. Ne pozna rampe, niti v njeni začetni obliki ne. Rampa bi razbila karneval (kot tudi obratno: uničenje rampe bi razrušilo gledališko predstavo).«³⁷ Karneval, skratka, ni umetnost, ker ne pozna estetske distance. Vendar pa sočasno tudi običajno, banalno, vsakdanje, realno življenje ni. Karneval je slika. Ukinjena estetska distanca je v njem vrinjena med posamezne segmente sveta in ta je spremenjen v sliko, ki ne reprezentira nobene druge real-

35 Bahtin, str. 13.

36 Ibid., str. 58.

37 Ibid., str. 13.

nosti, ampak je realnost sama, razrezana na posamezne kose in sestavljena v instalacijo. Kot ugotavlja Levi-Strauss za postopke mitske zavesti, ki češ »napačno predstavljajo realnost« (v nasprotju z znanostjo, ki jo predstavlja pravilno): materija sveta tu ni označenec ali referent, ampak označevalec³⁸.

Zdi se, da si lacanovska kritika družbene fantazme kot ena relevantnejših sodobnih družbenih kritik zaradi svoje ikonoklastičnosti to možnost utopije kot »žive slike« zapira. Fantazma je pri Žižku baza ideologije. Vizije drugačnega stanja od obstoječega so tu le zato, da bi delale obstoječega znosnega in omogočale žrtvovanje v njegovem imenu (vizija raja v katolicizmu, tretjega rajha v Nemčiji) – in ideološki moči podob se lahko upremo le z vztrajanjem na nezavedni strukturalni resnici sveta, tako da prepoznamo strukturni manko tam, kjer ga zakriva fantazma popolnosti³⁹. Toda s prepovedjo utopične vizije sploh si zapiramo tudi možnost njene spremembe v sliko, ki jo je mogoče živeti. Treba je nasprotovati fantazmi v imenu njene konkretizacije v ambivalentno sliko, ki izniči možnost fantazme: karneval počne natančno to, ko katoliški fantazmi raja in pekla združuje v živo sliko z razpoznavnimi potezami obeh onstranstev.

Joel Whitebook, ki se zavzema za ohranitev utopije kot materiala za sublimacijo, Lacanu očita, da je Freuda postavil na glavo, ko je nezavedno proglasil za kraljestvo simbolnega in imaginarno postavil na stran družbenega konformizma⁴⁰. S podporo Castoriadisovem projektu o nezavednem kot »psihičnem imaginarnem« opozarja na to, da ima nezavedno pri Freudu v prvi vrsti značaj slikovnega, ki se ravno s prehajanjem v družbeno sfero formira v posredljivo simbolno. Toda obe opredelitvi vztrajata na preveč absolutnem razkolu med družbenim kot zavednim in zasebnim kot nezavednim. Družbene fantazme nedvomno obstajajo in pričajo o obstoju nekega skrajno vidnega in skrajno zunanega »družbenega nezavednega«. Vendar pa prav tako gotovo obstaja neka divja, s primarnim procesom obvladana slikovnost, katere cilj ni konformizem družbe pod praporjem združujoče podobe, toda ki tudi znak zgolj-individualnega upora proti slednji ni, ampak se odvija v nekem drugem »družbenem nezavednem«, še bolj zunaj, še bolj konkretnem in še bolj na očeh in ki sploh ne cilja na reprezentacijo kakšne »boljše bodočnosti družbe«, pač pa jo *in situ* udejanja. To ni brezno nejasnih podob individualnega nezavednega, ker ima zaradi svoje zunanosti in javnosti jasno formo – to je nezavedno kot simbolno, kot *govorica*, toda kot *govorica slik* – vendar pa tudi jungovsko »kolektivno nezavedno« to ne more biti, saj so njegova fiksna

38 Claude Levi-Strauss, *Mitologike I: presno i pečeno*, Prosveta, Beograd: 1980, str. 256.

39 To je precej obče mesto Žižkove teorije, vendar pa je najeksplicitneje razvito v: Slavoj Žižek, *Kuga fantazem*, Društvo za teretsko psihoanalizo, Ljubljana: 1997.

40 Prim. Whitebook, str. 181–182.

mesta določena povsem arbitrarno in nesmiselno ter izpostavljena muhasti fluidnosti.

Karneval je slika, toda slika, ki jo je moč živeti in v njej uživati. Gre za sliko kot realizirano fantazmo – ki vse elemente fantazme odigra in pokaže na njihovo ambivalenco, prej zakrito z njeno megljenostjo – ki je ni moč še nadalje »realizirati«. Poskus »realizacije karnevalske slike« v obliki neke idealne družbe, bodisi s sredstvi demokratične reforme bodisi s sredstvi družbene revolucije, izdaja svojo fantazmo »realnosti«, za katero predvideva, da jo »odslikava« karnevalska slika. To velja za vse poskuse uresničenja finalne družbene ureditve – tako za fašistoidno-nacistične kot za idealistično komunistične kot za demokratično ideologijo obče blaginje. Toda ne zato, ker finalna družbena ureditev ne bi obstajala in bi bili obsojeni na neskončno približevanje idealnemu stanju, ampak zato, ker je utopija ves čas na dosegu roke kot prav tista karnevalska slika, ki se jo poskuša »realizirati«. Karnevalska slika je že edina prava realnost sama. Njeno udejanjenje ne terja reforme družbenih odnosov, spremembe razrednih razmerij, prerazporeditve moči itd., ampak izključno prenos poudarka v duhu na enačaj med realnim in imaginarnim.

To ni zgolj individualno razsvetljenje, ker gre v njem ravno za preklap osebne identitete iz jaza na ljudstvo v zgoraj opisanem pomenu te besede. In takrat se izkaže se, da je vse slika, da s prestopom v sliko šele živimo pravo realnost in da takrat ko mislimo, da »živimo realno življenje«, podlegamo fantazmi realnega kot trdne podlage. Uživati in »živeti« v polnem pomenu te besede je mogoče le kot slika. Ko distanco do slike vzamemo vase, postanemo razkosano, imaginarno bitje, živa slika, prepredena s popredmetenimi, maskastimi distancami – in kot v sliki začne življenje nenadoma delovati kot umetnost, v njem se pojavljajo *leitmotivi*, nepričakovani preobrati, refreni in čudežne rešitve v zadnjem hipu. Slika je realnost: to kar imamo sicer za realnost, je tisto, kar sloni na fantazmah. Slika je edina zares nefantazmatska forma življenja, ker je osvobojena celo fantazme realnosti kot trdne in substancialne podlage in reference slikovnega. Slikovno nima podlage, ne odslikava in ne referira in človek kot slika živi v zraku, brez opore »trdne materije« pod nogami, brez trdnega jedra jaza, le s skrajno vidno slikovno fiksacijo kontingentnega izvora kot svojo identiteto.

Slikovna utopija, v kateri živi in uživa karnevalska zavest, je praznična, kar pa ne pomeni, da je določena kot izjema. Sodobni konzumizem, kot bomo videli v dodatku, sicer s svojo zapovedjo ekscesa in njegovim vpreganjem v pogonski motor sistema, res skoraj izniči karnevalski duh, kolikor bolj navzven navidez zvesto obnavlja njegovo formo in ji dopušča svobodno uveljavljanje v vedno bolj razširjenem obsegu za potrošnje rezerviranega prostega časa. Toda konzumizem se

ne izneveri karnevalu zato, ker karneval ne bi prenesel svobodnega dopuščanja in širjenja svojega principa, pač pa zato, ker nenadoma ves eksces postane funkcionalen, teritorializiran s svojo tržno vrednostjo in zato banalen, vsakdanji, neprazničen. Karneval stremi k trajni razširitvi prazničnega občutja sveta na celoten svet, k trajni spremenitvi sveta v sliko. Nevarnost konzumizma je prav v tem, da vzbuja vtis, da je natančno to že doseženo in s tem onemogoča v bolj represivnih pogojih vsaj začasno izsiljene vznike karnevalskega duha, ki pa so bili še vedno pogostejši kot danes, ko so napačno vzeti za že samoumevno izborjene.

Rešitev ni v vrnitvi v bolj represiven sistem, kjer bo karneval spet možen, s čimer bi podprli argument o karnevalu kot določenem s svojo funkcijo izjeme in o njegovem užitku kot neizbežno ukradenem. Rešitev je v trajni, od družbenih razmer neodvisni karnevalizaciji duha, stalnem vzpostavljanju vsaj začasnih žepov pristne karnevalske atmosfere, ki pa po svoji intenci stremijo k preraščanju statusa izjeme in razširjenju na celoto sveta, čeprav je njihov užitek po drugi strani ravnodušen do te ekspanzije in v svojem udejanjanju neodvisen od svoje vloge izjeme ali pravila.

Če vsakdanjost konzumističnega ekscesa določa shema privatnih užitkov, ki so po eni strani vzeti kot povsem neuniverzalna, zgolj zasebna in subjektivna zadeva, po drugi strani pa so ob morebitnem občutku njihove ogroženosti egoistično branjeni kot sveta substanca individualnosti, pa je za prazničnost karnevalskega vzdušja značilna protizasebniška ekspanzijska in univerzalizacijska težnja fetišev, njihova migracija v skupni prostor, ki pa jih sočasno dela za nevezane na konkretne ege, za mnogotere ambivalentne attribute »enotnega ljudskega telesa«. Tu prazničnost ni izjema pač pa edina prava resničnost sploh, ki je zmožna polnopravno nadomestiti vsakdanji modus življenja kot utemeljenega na fantazmah dragocenosti lastnega zasebnega prostora ter omejitve pri prekoračenju v postore drugih in ki za svoj obstoj ne potrebuje obstanka slednjega kot svojega slabega drugega.

Karneval in revolucija

V svoji ravnodušnosti do trenutnega stanja družbe se seveda karnevalska zavest kaže kot skrajno nerevolucionarna. In res v njej ne moremo najti popolnoma nobene utemeljitve za konstruktiven napad na trenutno družbeno ureditev: reforma družbene realnosti zanjo nima smisla, ker se utopija sploh ne dogaja na tem nivoju in je tako ali tako dosegljiva ne glede na družbene pogoje. Karneval prihaja v konflikt z vladajočo družbo le, kjer slučajno trči ob omejitve pogojev za svoje udejanjenje, toda čim mu je dano minimalno prostora, se z njim zadovolji in se ne utruja s poskusi nadaljnega reformiranja. Vztrajno stremi k svoji total-

ni razširitvi na celoto sveta in o tem pač vedno bolj trka ob omejitve vladajoče ureditve, vendar nanje gleda bolj kot na slučajne ovire, sistema sploh ne dojame kot nasprotnika, ki bi ga bilo treba vzeti resno. Srednjeveški karneval se je tako iz zgolj-dopuščene sprostitev pare počasi in neagresivno tako razrasel, da je v svojem zlatem obdobju – tik preden so ga bili prisiljeni ukiniti – zasedal že dobro tretjino leta.

Čprav karneval na ravni slike kar naprej izvaja radikalni družbeni prevrat – tradicionalni motiv je zažig lutke, ki je kraljevala karnevalu – ne bi nikoli mogel obglaviti resničnega kralja, ker to področje delovanja sploh ni v njegovi domeni. Za karneval oblasti sploh ne gre jemati resno izven računanja z njeno čisto fizično močjo. Udejstvovanje na ravni slike pa je po drugi strani za karneval edino področje delovanja v resničnosti. Kralj je navsezadnje le zemeljski namestnik boga, lutka, ki gori na koncu karnevala pa v skladu s pogansko zavestjo je bog osebno. Fizični kralj je v komični izkušnji nebistven, je nekdo, ki se ga boji zaradi njegovega vpliva, nikakor pa se ga ne spoštuje, je kontingentno bitje, ki se ga kot tako lahko ubije le ponesreči, kot to na primer uspe Edmundu v prvi epizodi televizijske farse *Blackadder*. Čprav so komični liki do revolucije ravnodušni, jo z neverjetno pogostostjo zanetijo čisto ponesreči⁴¹. Karneval je do uboja realnega kralja ravnodušen zato, ker ne jemlje resno niti oblasti niti njene načrtne menjave – in možnost razširitve karnevalske zavesti z njenim uvidom v radikalno kontingenco oblasti in njenih premen na vse človeštvo je po sebi tako revolucionarna možnost, da dela revolucijo nepotrebno. To, da oblasti karneval ne jemlje resno, po drugi strani nikakor ne pomeni, da je ne bi ponujene takoj sprejel. Komični liki so skrajno narcisoidni, megalomanski in oblastiželjni, priznavajo eno samo centralno točko sistema in stremijo k temu, da bi jo zasedli – toda zasedejo jo kot slike, v vsej svoji snovni kontingentnosti, brez razlike med sabo in mestom oblasti in tako v trenutku zanarhizirajo celoten sistem.

Podobni očitki o nerevolucionarnosti že dolgo letijo na smeh kot organizatorno načelo karnevala. Smeh naj bi bil, češ, način zakrinkanja transgresivne resnice v nenevarno formo, s čimer se sicer izogne kazni, a si hkrati tudi onemogoči realen poseg v obstoječe stanje. Bahtin omenja Rabelaisovega prijatelja, ki je zaradi istih izjav, povedanih resno, gorel na grmadi, medtem ko so bile Rabelaisu dopuščene kot del smejalne svobode. Postavlja se resno vprašanje, kdo je dosegel in spremenil več in nagibamo se k odgovoru, da zažgani, ki je s svojim brezkompromisnim vztrajanjem na goli, nezakrinkani resnici do bridkega konca kot mučenik lahko

⁴¹ Ena najpogostejših komičnih strategij je redukcija ključnih zgodovinskih dogodkov na nekaj, kar se je zgodilo po nerodnosti in iz zelo zemeljskih motivov. Take so vse zgodbe prastarega Broja jedan v *Alan Fordu* kot tudi farse o »smešni plati zgodovine«, ki jih kar mrgoli. Monty Pythonovo *Brianovo življenje* je zgodba, o nekom, ki ponesreči vzbuja vtis, da je mesija in nehote neti uporniška in verska gibanja.

vsaj nudil navdih za bodoče upore. Toda gre zato, da smešna forma ni le krinka transgresivne izjave, temveč bistveno določa njeno vsebino. Komične resnice ni mogoče podati drugače kot smešno, ne da bi jo pri tem vsebinsko spremenili. Komična resnica ne more pomagati, če je zaradi smešnega značaja njenega razodetja ne jemljejo resno in ne dojemajo kot nevarne. Toda komična resnica je v svoji popolni, formalni in vsebinski različnosti od resne šele tista, ki je zares revolucionarna – bolj od resne uporniške resnice, ki se z vladajočo resno resnico sooča na njenem ozemlju.

Komična resnica sicer navidez nima vpliva na resno resnico, ker jo ta izključuje kot sogovornika, toda iz stališča smešne resnice je resna dejansko njen del, nepopoln segment smešne resnice, ki je podrejen njeni totalnosti. Medtem ko resna resnica smešno izključuje, smešna vključuje obe in s stališča sveta smešne resnice sta še kako v dialogu, saj lahko resna smešno v celoti vpotegne v svoje področje ne da bi se pri tem pregrešila proti njeni naravi, ampak jo naredi kvečjemu še bolj resno in s tem hkrati ambivalentno. Smešni univerzum je pravzaprav po svojem bistvu polje srečevanja posameznih resnih sistemov, pri čemer njihova interakcija desublimira njihove glavne svetinje in fantazme, na katerih temeljijo, spreminja v slike. To je utopično polje karnevala in zato le-ta *ne potrebuje* resnosti, vsakdanjosti, uradnosti itd. kot zunanje opore, glede na katero bi se utemeljil, ampak je sam totalen, vsebuje vse. Resnost je prisiljena vedno nek del obstoječega izključiti, ga zakopati v svoj temelj in se hkrati utemeljiti na njem kot odsotnem, ga spremeniti v vizijo izmikajočega se, zakritega cilja. Smešno vse te skrite demonske relikvije izkoplje in jih vključi vase kot svoje vidno in skrajno konkretno zunanje bistvo. In čeprav je totalen, smešni univerzum karnevala ostaja ne-ves, nezaključen, z luknjo v srcu, skozi katero v njem vznikajo vedno novi objekti, ki pa ne prihajajo iz nobenega drugega prostora onkraj univerzuma, pač pa nastajajo kot kontingentna fetiška materializacija luknje same.

Očitek, naj ne govorimo smešno, ampak naj se končno že zresnimo in si s tem odpremo možnost za prevzem oblasti, ki se mu s smešnim diskurzom izmikamo, spregleda to, da smešnost nekega diskurza ne izvira iz izmikanja in nejasnosti, ampak iz prevelike jasnosti in pretirane resnosti govorca. Smešni je premalo takten in diplomatski, *premalo dvoumen* za oblast. »Prevzem oblasti« je s tem res onemogočen, toda zato, ker je smešno anarhično in zato nasprotno formi oblasti kot taki. Resnični problem smešnosti v resnem svetu je, da sploh ni dojeta kot možen posrednik neke lastne totalne resnice. Zato je težava pri komuniciranju te smešne resnice v tem, da poslušalec, kljub temu, da ga je komična izjava ganila – fizično in celo mimo njegove volje – ko je njegovo telo zvila v krče smeha, potem, ko se je dodobra nasmejäl, lahko še vedno zamahne z roko, češ, saj se je samo šalil in se vrne k svojim resnim opravilom. Če pa lahko povzročimo, da bi

poslušalec svoj smeh vzela resno – kar ne pomeni, da slišano šalo zvaja na resno izjavo, ampak da dopusti, da ga njegov smeh trajno premakne, tj. da uvid, ki ga zadane skozi smeh vzame resno, *četudi ga lahko naprej posreduje le v smešni formi, v obliki vica* – če torej lahko povzročimo to – potem je taka smešna izjava neverjeten način *revolucije v glavi*, ki lahko potencialno preplavi ves svet brez vsakega »prevzema oblasti«.

Karneval in konzumizem

Kot smo omenili že zgoraj, konzumistična faza kapitalizma na vse kriplje skuša dati vtis, da je karnevalsko utopijo dejansko mogoče doseči v družbeni realnosti. Sodobni konzumizem karnevalizem navidez zapoveduje kot način življenja: eksces dopušča, ga promovira in v določeni meri celo sam iznajde, ker je le-ta eden najučinkovitejših virov profita.

Najosnovnejši modeli družbenega nadzora eksces onemogočajo in se tako obsojajo na propad od destruktivne moči nakopičenega pritiska. To je neizbežna usoda Moorove utopije. Naprednejši ga dopuščajo kot »nujno zlo«, varnostni ventil, ki sistemu podaljšuje življenjsko dobo z občasnimi razbremenitvami pritiska. To je model, v katerem je resnični duh karnevala do sedaj najbolj cvetel, čeprav se moramo upreti skušnjavi, da bi ga poimenovali za njegovo idealno gojišče. Konzumizem je kot tretji model našel način, da celo to razbremenjeno paro zvede nazaj v sistem in »nujno zlo« spremeni v eno od glavnih napajal sistema. Užitek tu prvič ni le nekaj, s česar destabilizacijsko močjo mora sistem računati in jo primerno stabilizirati, ampak postane kot glavno gonilo sistema celo zapovedan. Praktični račun te sheme je enostaven in genialen: Ljudi se vzpodbuja pri sledenju svojim užitek, s čimer sistem daje vtis popolne nezatiralskosti in naredi vsako misel o menjavi sistema če že ne za povsem odvečno,⁴² pa za neutemeljeno – pri tem pa je to dopuščanje svobode uživanja uporabljeno kot surova materija profita, ki sistem poganja – in to tako na produktivnem kot na potrošniškem koncu.

Na produktivnem: po idealizmu je v konzumizmu povpraševanje visoko – toliko bolj, kolikor je sistem poznega kapitalizem skrajno pragmatičen – in idealističen diskurz, ki pragmatizmu sistema sicer na vsebinski ravni odkrito nasprotuje, lahko na trgu kotira kot eden najbolj konkurenčnih artiklov. Zgodba uspeha v sodobnem kapitalizmu je zgodba »uresničenih sanj«, malega, idealističnega projekta, ki se iz skromnih, a upanja polnih začetkov v garažni delavnici razvije

42 Če seveda državljan to potrebo iz neke človeške neutolažljive sle po neskončnosti, razvoju in kritičnosti čuti, mu je njena zadovoljitev prodana v obliki npr. »komunističnih knjigarn« sredi Manhatna itd.: tudi upornik je potrošnik in upor je reduciran na svojo tržno vrednost kot še eno vroče blago.

v najbogatejše multinacionalno podjetje na svetu. Kapitalizem je v svoji darvinistični logiki neusmerjenega razvoja, vsebinsko nediskriminatorni odprtosti in brezpredsodkovni prilagodljivosti že zdavnaj odkril, da se vlaganje v navidez nore, nemogoče ideje in naložbe brez takojšnjega izkupička dolgoročno izplačajo. Na potrošniškem koncu: dopuščene so vse, tudi najbolj deviantne želje, ker vsaka od njih predstavlja potencialno tržno nišo nove dobičkonosne industrije.

Lyotardova slavna pritožba nad sodobno ekonomsko logiko, ki dopušča le izkazano »učinkovite« dejavnosti in ne pušča prostora za razcvet polja najdragocenejših človeških dejavnosti, ki so očitno neučinkovite – kot je to filozofija, kot je to od industrije neodvisna znanstveno raziskovanje, kot je to umetnost⁴³ – drži le delno. Celoten sistem kapitalizma je tisti, ki je učinkovit, ki deluje, ki je realistično gledano najbolj dinamično stabilna opcija učinkovitega delovanja človeške družbe – zato tudi ne ustreza utopiji. Toda na vsebinski ravni je tako njegov vnos kot iznos višek neuporabnosti. Šteto v denarnih enotah gre res na eni strani noter majhne vložek in pride na drugi strani ven velik izkupiček in v smislu generiranja profita se tako sistem izkazuje kot »učinkovit«. Toda na vsebinski ravni je krmilo kapitalističnega stroja idealistični projekt brez uporabne vrednosti, njegova produkcija pa se sestoji iz večinoma povsem neuporabnih potrošnih predmetov, ki zadovoljujejo umetno generirane potrebe. Kapitalizem z reduciranjem vsega na tržno vrednost briše uporabno vrednost stvari in s tem že opravlja neko vrsto karnevalu sorodne deteritorializacije.

188

Kar karneval in kapitalizem razlikuje, je to, da so v slednjem predmeti še vedno določeni po svoji tržni vrednosti, še vedno so teritorializirani s kapitalom in še vedno je cilj vse te deteritorializacije čim gladkejše delovanje družbenega stroja. Še ena skrivna teritorializacija tega stroja je že zgoraj omenjena ideologija »osebnega okusa«, ki užitke zvaja na »privatno zadevo privoljujočih odraslih oseb«. Ta nepričakovani ideološki predsodek je delno voda na mlin kapitalizma, ki mu potrošniška baza z bolj ali manj trdnimi fiksacijami koristi, da lahko vsaj minimalno predvidi uspeh svojih projektov, delno pa gre za notranjo napetost svobode same (omejene s svobodo drugega), ki se izrazi v konfliktu kapitalistične s humanistično strujo liberalizma. Zgoraj omenjeno »dopuščanje vseh deviantnih želja« ima mejo v željah, ki kršijo svobodo drugega in tu humanizem vpade s tožbo nad nemoralnostjo kapitalizma, ki v svoji zgolj ekonomski logiki potencialno dopušča na primer trg otroške pornografije itd. Postavlja se vprašanje, ali bi bil umik deviantnega potrošnika v čisto, domišljjsko sfero ugodja brez kontakta z realnostjo rešitev – npr. ponujanje pedofilom ali sadistom virtualno, računalniško ge-

43 Prim. Jean-Francois Lyotard, *Postmoderno stanje – poročilo o vednosti*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 2002.

nerirano polje izživljanja, kjer ni kršena svoboda nobenega realnega bitja – sprejemljiva reštev ali ne.

Najbolj neposreden odgovor karnevalske zavesti na ta izziv bi bil seveda ne, vkolikor je imaginarno še resničnejše od realnega. Toda osnovni razlog, zakaj je uživanje, ki krati uživanje drugih, v karnevalu nemogoče je, da karneval sploh ne omogoča koncepta »osebnih deviacij«, ki bi jih individuuum kuhal v sebi, sfrustriran zaradi nemožnosti njihove realizacije v realnosti in jih nato z občutkom krivde zadovoljeval na skrivaj, stran od obtožujočih oči družbe. V karnevalu je vse uživanje zunaj, javno, ljudsko, neutemeljeno v »notranji psihi«; je neegoistično in sploh ne more uživati v občutku osebne premoči nad šibkejšim, ker je moč stvar nadosebnega ljudstva, h kateremu spadajo vsi. Če se vsemu notranjemu da moč, da se preneha ne zapisovati in se takoj znajde v realnem, zunaj, na očeh in se brez predsodka preizkusi in prekali v svetu, je vse, kar počnemo, storjeno na ravni neuradne občosti in v svoji partikularnosti nujno tudi vsebinsko blagoslovljeno.

Nasprotje med nediskriminatorno, do vsebine ravnodušno logiko kapitalizma in metafizično, na neodtujljive vrednote sklicujočo se logiko humanizma, je v karnevalski utopiji preseženo: vsemu je vzeta temelj in nujnost, a ker se to ne dogaja v imenu redukcije na menjalno vrednost, je omogočeno, da ves ta deteritorializirani material ohrani svojo vsebinsko vrednost in se utemeljuje v samem sebi. Posamezni objekti v karnevalski sliki sveta so hkrati breztemeljni in samovkoreninjeni, oprti na lastne razcepe in razkosane dele, za katere se privlečejo za lase in suspendirajo v zraku. Vsak od njih je hkrati trmasto fiksiran na otipljivo, zunanjo stvar, ki tvori edini temelj njegove identitete, a hkrati zaradi čiste kontingentnosti svoje fiksacije (ki ima vedno zgodovino slučajnega nastanka in svobodne izbire nujnosti s stani nosilca) prosto fluiden, sposoben se prav tako trmasto vezati za neko drugo, podarjeno fiksacijo.

To je svet, ki ni več metafizičen, a ki mu tudi prodati ničesar več ni možno. Kombinacija fiksacije in fluidnosti, ki je značilna za kapitalizem, gre tu v drugo smer. Če v kapitalizmu lahko intelektualcu prodaš konzervativen produkt, ker bi ta rad dokazal, da je v svoji fluidnosti brez predsodkov, gre tu za univerzum, kjer lahko komu podtaknete košček dreka namesto zlata, pa ta tega še opazil ne bo in bo iz njega iztržil več užitka kot iz objekta z največjo tržno vrednostjo. Če v kapitalizmu fiksacije na specifičen fetiš omogočajo minimalno obvladljivost tržnih niš, gre tu za univerzum, v katerem so fiksacije tako kontingentne, da onemogočajo predvidljivost in tako specifične, da onemogočajo serijsko proizvodnjo. To je odnos, ki bi ga lahko zaradi intuitivne jasnosti ponazorili s primerom otroka, ki mu kupiš strašno drago igračo, pa se igra z škatlo, v kateri je bila zapakirana, ali pa mu ob izgubi plišastega slona tega ne more nadomestiti nobeden od miljo-

nov identičnih proizvodov iz tekočega traku iste tovarne. Kapitalizem je seveda odprt tudi za izziv tega konkretnega primera in njegovi rešitvi se otrok za razliko od karnevalista ne more upreti: lahko na primer vlaga v igrače, ki izkoriščajo in potencirajo igralne možnosti lastne embalaži ali pa promovira resnično unikatne, ročno izdelane igrače, za izdelavo katerih so na primer najeti znani umetniki in si jih lahko privoščijo le bogataši itd. Vsak eksces je priložnost za razširitev mreže izkoriščanja njegove energije v prid sistema. V karnevalski utopiji pa gre za svet resnične neuporabnosti užitka, užitka, ki ni fiksiran s tržno vrednostjo ter kot gola kvota energije preveden nazaj v sistem, ampak je v duhu čistega razdajanja velikodušno in razsipno razlit v ekstatično zunanost sistema, kjer lahko – v svoji vsebini neskopljen od redukcije na formalno tržno vrednost in korelativno omejeno vsebino »osebnega okusa« – zasije v polni resnici svoje presežne in univerzalno veljavne vsebine komičnega, karnevalskega razsvetljenja.