

nejše takoj, ko se bodo razmere nekoliko umirile oz. ko bo jasno, da dnevno-politični pragmatizem ni nujno tudi najbolj učinkovit pragmatizem.

Drago Kos

Mladen Dolar, Slavoj Žižek

FILOZOFIJA V OPERI

Problemi - Razprave;
Analecta, Ljubljana 1993
132 str., cena 770 SIT

Zakaj je razvoj opere zanimiv za filozofijo in česa se lahko bralec nadeja ob vzponu na *twin peaks* Mozarta in Wagnerja v navezi Dolar & Žižek?

V predgovoru je zapisano: "Opera spada v predzgodovino psihoanalize: izteče se, ko se psihoanaliza začne... Vznik novega subjekta je sesul operno tradicijo... Po drugi strani z zatonom opere še ni konec - nasprotno, preživela je svojo smrt in se utesila v velikanskem pogonu, ki jo kot neznanski anahronizem ohranja pri življenju, in v katerem se čedalje bolj bohoti, hkrati marginalna in centralna, kvintesenca visoke kulture in absurdnega ritual." Če tvegam prezgodnji sklep in glede na izhodiščno vprašanje, kot ga zastavi Društvo za teoretsko psihoanalizo (vprašanje se glasi: "Zakaj je razvoj opere zanimiv za psihoanalitično teorijo?"), predlagam nov naslov - "Psihoanalitična teorija v operi" -, se kasneje in tudi že v nadaljevanju predgovora (glej navedene citate) seveda izkaže, da ima zasledovanje logike neke fantazme širše aplikacije (npr.: utemeljitev ugovoritve, da mitična zgodovina obstane tudi, ko nastopi realna; oris fantoma postmodernizma; razkrinkanje demonične narave glasbe; vprašanje moralnosti

krščanstva... ali nenazadnje v pogled v zgodovino opere in podrobnejše seznanjanje z njenimi morda največjimi dosežki), gotovo zanimive za filozofijo, ki ni psihoanaliza, in morda tudi za bralca, ki ni filozof.

Vsaka od obeh razprav, Dolarjeva "*If music be the food of love*" - ki ji pripada večji del knjižice - in Žižkov appendix "*Rojstvo totalitarnega subjekta iz duha wagnerjanske perverzije*", ponuja, kot že rečeno, dovolj različnih opornih ali izhodiščnih točk in razmišljanj za nadaljnjo obdelavo. Tu bom skušal skopo slediti samo eni ali enemu, okrog katere ali katerega se pleče vse. In to je: logika milosti.

Najboljši uvod v recenzijo Dolarjeve razprave verjetno naredi prav Žižek, ki svoj dodatek začne prav s tem: "Razvoj opere sklene svoj prvi veliki krog z Mozartom, čigar 'osnovna matrica' je povezuje avtonomije in milosti: najvišja zatrditev subjektive avtonomije (naša pripravljenost, da se žrtvujemo, da gremo do konca, da umremo, da vse izgubimo) izzove v Drugem kretinjo milosti. Ta matrica je v svoji čisti obliki na delu v Mozartovih prvih dveh mojstrovčinah, *operi seria Idomeneo* in *Singspielu Beg iz seraja*: ko v Seraju ljubimca, ujetnika paše Selima, izrazita svojo neustrahovano pripravljenost, da umre, paša Selim pokaže milost in ju pusti oditi... Vse Mozartove naslednje opere lahko beremo kot variacije oziroma permutacije te osnovne matrice."

Če drži, da je umetniško delo (opera) simbolni prikaz simptomatičnosti vsakokratnega časa, torej tudi Mozartovega (druga polovica 18. stol.), in je v tem smislu (lahko tudi kot kritika) neogibno povezana z vsakokratnimi družbenimi dogajanjem in socialnimi trenji, in če je glasba tisto, s čimer je mogoče ukloniti božanstvo (ali monarha), potem je osnovno polje Dolar-Mozartove matrice določeno in dialog vzpostavljen.

Gesti milosti in sprave, ki jo Dolar podrobneje obravnava skozi sedem velikih oper, od *Idomeneo* (1781) do *Čarobne piščali* (1791), ki jih je Mozart napisal v zadnjem desetletju življenja in ustvarjanja, lahko bralec v grobem sledi tudi dvema velikima opernima tradicijama, na kateri se je v glavnem opiral tudi Mozart. Mozart je prav tako gradil na tretji operni tradiciji, nemškega *Singspiela* (ki pa se pred njim, kot pravi Dolar, "...ni uspela razviti v kakšno koherentno paradigmo z jasnimi strukturnimi določili."). Opozicija med tema dvema opernima tradicijama je bistveno opredeljevala osemnajsto stoletje. "*Opera seria* gradi na distanci med subjektom in Drugim, med družbenostjo in njeno transcendenco; opera se odvija v prostoru njunega dialoga, simbolne izmenjave, notranje ekonomije, izteče pa se v sublimno utrditev te distance v gesti milosti." Na kaj meri Dolar s sublimno utrditvijo distance v gesti milosti? Gesto milosti znotraj prve velike operne tradicije je treba razumeti na ozadju Zakona, vendar kot njegovo kršitev. Subjekt je pripravljen žrtvovati vse, tudi svoje življenje, tako da ima Drugi, če je božanstvo (bog) ali monarh, ki je sam postavil Zakon - tudi vso moč razsodnika in mu (subjektu) lahko vzame ali da vse, čeprav v drugem primeru krši Zakon. In ravno skozi gesto milosti, torej "čla vse", v zameno za navidezni nič, se vzpostavi utrditev distance. Gesta milosti je tako gesta "sprave" med subjektom in Drugim, med podložnikom in gospodarjem, s katero sicer pridobita oba, vendar podložnik ostane podložnik in gospodar gospodar (božanstvo ostane božanstvo). Subjekt ali podložnik je v vsakem primeru odvisen od presoje Drugega (ali monarha), ki je z gesto milosti, če je monarh, pokazal svojo človečnost, v zameno pa je dobil navidezni nič, neskončno hvaležnost in ljubezen, si s tem

urdiril svojo pozicijo vrhovnega razsodnika in seveda, še povečal distanco. Če je *opera seria* hvalnica absolutizmu, pa vzpostavlja druga velika operna tradicija, *opera buffa*, ki morda najbolj opredeljuje Mozartovo "operno paradigmo", kot "demokratski žanr", perspektivo enakosti in avtonomije. Subjekt *opere buffe* je razsvetljenjski subjekt, individuum, katerega logika je ravno nasprotna oni iz *opere serie*. Je torej svoj lastni zakonodajalec, podložen le lastni želji. Tisti, ki ga mora premagati ali se mu ukloniti, je on sam. Bralec je na tem mestu priča vzniku avtonomnega subjekta, neodvisnega od sublimne geste milosti, triumfu razsvetljenstva. Vendar mu Dolar v zadnjem delu svoje razprave - po analizi *Singspiela "Čarobna piščal"*, ki razkrije Mozartov poskus mitične sprave milosti in avtonomije, posvete in duhovne oblasti, zmage revolucije v formi monarhije, kot zdravila za razpadajoči red - v zadnjem od "Treh nadaljevanj", kjer avtor, kot sam pravi, "tvega" provizorično definicijo moderne, zastavi usodno vprašanje (?...) in nanj tudi odgovori s prelepim Heglovim citatom (?...).

Potem ko Dolar v svojem tekstu predoči vzpon in tudi, pogojno rečeno, padec zvičajnega mozartovskega razsvetljenca, pa bralec v Žižkovem dodatku botruje rojstvu perverznega wagnerjanskega subjekta. Kako razbrati jedro perverzije znotraj logike milosti? Žižkov odgovor je: "Rano zaceli le kopje, ki jo zada."

Težnja mozartovskega razsvetljenca k avtonomnosti dobi v prvem delu dodatka z *mottom* "Pomagaj si sam in bog ti bo pomagal!" vso svojo vrednost. Avtonomni subjekt se, kljub svoji zvičajnosti (pomagaj si sam...), še vedno zanaša na odgovor Drugega (...in bog ti bo pomagal). Žižek tu postavi vprašanje: "Zakaj subjekt še vedno potrebuje milost, zakaj ne vzame nase tudi formal-

na dejanja odločitve, zakaj se še vedno zanaša na Drugega?" Cena, ki jo mora plačati subjekt, da bi obvladal to odvisnost od Drugega in prevzel nase performativno dejanje milosti, je njegova perverzna samoobjektivizacija in preobrazba v objekt - instrument nedoumljive Volje Drugega. In prav v tem se kaže ne vznik nekakšnega "absolutnega subjekta", temveč povezava avtonomije in milosti, tj. odvisnosti same potrditve subjektive avtonomije od usmiljenega odgovora Drugega. Ali povedano drugače, vznik je možen zgolj za ceno takojšnjega izbrisa in sem zasadi Žižek svoje kopje...

Filozofija v operi je oboje: dobra knjiga in lepa knjižica, čeprav je na strmih in spolzkih pobočjih *twin peaksa* dovolj pasti in preobratov, kjer je - če navedem še en primer, s katerim se bo v nadaljevanju appendixa prav gotovo soočil tudi bralec - Wagner enkrat videti kot moški in drugič kot ženska. Prav zato.

Roman Berčon

Zoran Milivojević

PSIHOTERAPIJA I RAZUMEVANJE EMOCIJE

Prometej, Novi Sad 1993

Za zahodno civilizacijo je bila - in je še vedno - značilna posebna predstava o človeku, razdvojenem na svoj nižji, živalski del, v katerem vladajo čustva in strasti, in na višji, spiritualni, racionalni del, v katerem vlada razum in je izraz človečnosti. Apoteoza formalne logike in formalne racionalnosti na eni strani in nenaklonjenost čustvom na drugi strani je v procesu modernizacije od zahodnega človeka zahtevala odpo-

čustev oziroma afektivnosti. Predpostavka, da duhovni razvoj civiliziranega človeka temelji na zavračanju ali kontroli čustev, je izhajala iz razcepa med razumom in čustvi (mišljenjem in čustvi, med racionalnostjo in iracionalnostjo), v katerem je razum opredeljen kot tista zmožnost, ki "označuje človeško dušo v vsej njeni zviženosti" (T. R. Sarbin).

Dualistično razumevanje odnosa med razumom in čustvi kot izraz dualistične naravnosti zahodne misli sploh (ki jo strukturira niz binarnih in hierarhično razporejenih opozicij) izhaja iz konceptualizacije čustev kot nekognitivnih izkustev. Odnos med kognicijo in čustvi je po tej razlagi odnos dveh ločenih in medsebojno neodvisnih procesov. Čustva so v tem razlagalnem okviru predstavljena kot samodejni odzivi na dogajanja, kot reakcije, do katerih prihaja iznenada, brez posredovanja reflektiranja (presoje, idej, ocen), ki omogoča neko razumevanje in ustrezno odzivanje na zunanje in notranje dražljaje. Čustva torej ne predpostavljajo predhodnih, hkratnih ali kasnejših kognitivnih operacij - njihova bistvena lastnost je, da so "slepa", "iracionalna", "rušilna" in "nevarna", da človeka zaslužujejo in obvladujejo, skratka, da motijo racionalno delovanje.

Iz takšnega razumevanja in konceptualizacije čustev (ki ju je pomembno utrjeval in spodbujal kognitivno usmerjen glavni tok družboslovja vse do sredine sedemdesetih let tega stoletja) je logično izhajala predstava, da je čustva treba ignorirati, zanikati, zatirati, dušiti oziroma potlačiti. Evropska kultura je svoje državljanke, kot ugotavlja Norbert Elias, v procesu civilizacije naučila odpuščanja nagonom in kontrole čustvovanja tako v njihovi doživljajski kot tudi izrazni dimenziji. Posledica kontrole čustev je čustveno osiromašenje, izguba čustev, kot so jeza, ljubezen, sočustvo-