

UNE CERTAINE SOLITUDE

STOJAN PELKO

Neka samotnost, je ob smrti Jeana Baudrillarda zapisal njegov prijatelj Paul Virilio. A samotnost ni bilo le občutje po njegovi smrti; samotnost je bila poteza njegovega življenja: »bil je izjemno prijazen s tistimi, ki so ga obkrožali, četudi je bila pri njem neka samotnost, zanj značilen način biti na robu, ne glede na to, kaj se dogaja«. Zato Virilio na vprašanje novinarja časnika *Le Monde*, ali ima Baudrillard naslednike, odločno odgovori: »Ne, nima jih in jih tudi ne more imeti.« Zakaj? Ker pripada generaciji po revoluciji: po revoluciji pa je le samota – in zato je njegovo delo delo globokega osamelca. Ko je zadnjič govoril z njim, nekaj dni pred smrtjo, mu je Baudrillard rekel: »Mislim, da se trpljenje ne bo nehalo«.

Ko danes gledamo Baudrillardovo fotografijo praznega rdečega fotelja ali tisto drugo, fotografijo pisalne mize brez pisca, jasno vidimo, koliko več ima fotografija opraviti z odsotnostjo kot s prisotnostjo. Vse, kar je na sliki, je sled odsotnosti, je sporočilo tistega, česar ali kogar na fotografiji ni. In koga ali česa praviloma na fotografiji ravno ni? Ni njenega avtorja, ni subjekta: objekt je živ kraj izginotja subjekta, zapiše Baudrillard v besedilu »Objekt nas misli«, s katerim pospremi monografijo svojih fotografij. Tam, na njegovih fotografijah, postane očitno, da je umetnost res umetnost redukcije, odštevanja, odvzemanja vsega odvečnega, da bi se tako vzpostavila moč iluzije. Ta iluzija se ne zoperstavlja realnosti, temveč je le veliko bolj subtilna realnost, tisto prvo ovija z znamenji njenega izginotja. »Vsa težava«, zapiše v tekstu *Estetska iluzija in deziluzija* (ki ga imamo v slovenskem prevodu v zborniku *Vrzeli filma in arhitekture*), »je na meji praznine v občutljivem načrtanju praznine.« Ni čudno, da je na tej meji samotno. Na meji med praznino in praznino.

Jean Baudrillard je umrl v Parizu 6. marca 2007, star 77 let. Rodil se je 20. julija 1929 v Reimsu. Po študiju nemščine na pariški Sorbonni je postal profesor nemščine na srednji šoli (kot Deleuze filozofije!) in objavljaval literarne kritike. Njegovo prvo knjižno objavlj-

no delo je prevod Bertolta Brechta, *Dialog izgnancev* – njegova zadnja, leta 2005 objavljena knjiga pa *Izgnanci dialoga* (z Enriquejem Valiente Noaillesom, Galilee)! Na začetku šestdesetih let prevaja Marxa in Engelsa, a tudi Weisssov komad *Marat / Sade*. Za podiplomski študij izbere filozofijo in leta 1966 doktorira pri Henriju Lefebvru. Delo izide leta 1968 (kot Deleuzova teza *Razlika in ponovitev!*) pod naslovom *Sistem objektov* (Gallimard). A zares odmevno mesto na francoski intelektualni in univerzitetni sceni si pribori štiri leta pozneje, z izidom knjige *Za kritiko politične ekonomije znaka* (Gallimard, 1972). Od tega leta predava najprej na pariški X. (Nanterre), pozneje, od leta 1986, pa na pariški IX. univerzi (Dauphine).

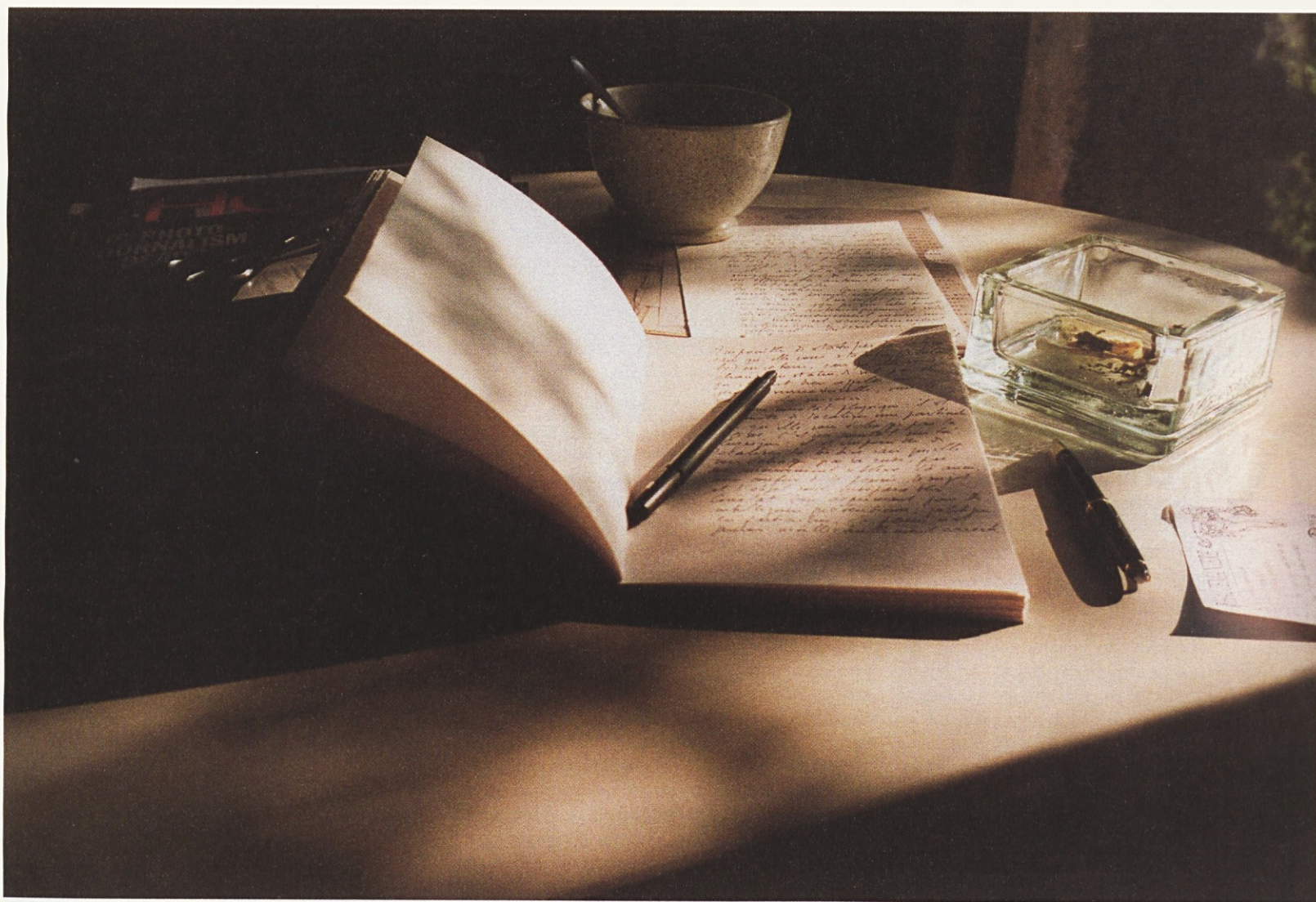
V samotnostni drži, celo radikalnem nihilizmu v soočenju z znakovnimi sistemi dominantnih ideologij, je Baudrillard presenetljivo blizu situacionizmu Guyja Deborda (*Družba spektakla*). Njegova je najbolj odmevna teorija *simulakra*, verjetno najbolj široko popularizirana pojmovna operacija druge polovice dvajsetega stoletja. Prav za to je šlo: da je lahko pop(ularna) kultura dobila svoj koncept, se je moral sam koncept popularizirati, po mnenju mnogih celo banalizirati. A Baudrillard to dobro ve: v uvodu *Prosojnosti zla* zapiše, da je treba, ko svet postane podoben deliriju, nanj pogledati z delirantnim pogledom. Prav zato je možen krogotok, ki zlahka popelje njegovo knjigo *Simulaker in simulacija* (v slovenskem prevodu v zbirki Koda Študentske založbe, skupaj s *Popolnim zločinom*) v roke junakov filma *Matrica*, od tam pa se pojmi prek podob virtualne realnosti in besed o Realnem vrnejo nazaj v teoretski diskurz (npr. Slavoj Žižka ob 11. septembru: *Welcome to the desert of the Real*). Američani mu niso oprostili (kot tudi ne npr. Susan Sontag), da ob 11. septembru ni točil solz, temveč v *Duhu terorizma* (v slovenskem prevodu v zbirki Aut Društva Apokalipsa) raje opozoril na to, da smo vsi brez izjeme sanjarili o tem dogodku, »*kajti nihče se ne more izogniti temu, da ne bi sanjal o uničenju katerekoli sile, ki je postala tako hegemonična*« - pa najsi je to dejstvo še tako nesprejemljivo za zahodnjaško moralno vest.



Sainte Beuve, 1987

Newyorški dogodki so hkrati s tem, ko so radikalizirali svetovni položaj, radikalizirali tudi *odnos slike do realnosti*. Kaj torej lahko sploh še rečemo o resničnem dogodku, »*če realnost od vsepovsod poplavlja slika, fikcija in virtualnost*«, se sprašuje Baudrillard v *Duhu terorizma*. Morda to, kar sta pisala Borges in Ballard: da je treba na novo iznajti resničnost kot vrhunsko in najnevarnejšo izmed fikcij!

Tu pa prehajamo na področje filma, najnevarnejšega od vseh iznajditeljev novih fikcijskih resničnosti. Baudrillard je do filma oster in zahteven: v toku njegovega razvoja in nenehnega tehnološkega izpopol-



Treilles, 1996

njevanja se mu je izmuznila sama iluzija: »Ni beline, ni praznine, ni elipse, ni tišine«, zapiše Baudrillard v trenutku skoraj nostalgичne kritike (v že omenjenem besedilu *Estetska iluzija in deziluzija*). Bližja ko je absolutna definicija podobe, njena realistična perfekcija, bolj se izgublja moč iluzije. In kaj avtor postavlja nasproti tej »bedni simulaciji«? Treba je iztrgati enako enakemu, praznino praznini. »Vsaka podoba se mora odvrti od realnosti sveta, v vsaki podobi mora kaj izginiti« - vendar se pri tem ne sme prepustiti skušnjavi izničenja: izginotje mora ostati prezentno, odsotnost prisotna.

In prav ob tem napiše zelo odločno: »to in nič drugega je skrivnost umetnosti in zapeljevanja« (*Estetska iluzija in deziluzija*; v: *Vrzeli filma in arhitekture*, str. 151). Skrajna referenca je tu Michaux: po eni strani gon izničenja, zabrisanja vseh sledi in realnosti; po

drugi pa, nasprotno, upiranje temu gonu. Umetnik je tako tisti, ki se na vse pretege trudi upreti temeljnemu animaličnemu vzgibu, da bi za sabo zabrisal vse sledove. Kar ostane, so torej sledi truda upreti se temu, da bi nič ne ostalo. So sledi upora, so sledi odsotnosti.

Ko danes listamo strani Baudrillardove monografije s fotografijami izpraznjenih urbanih krajin, s podobami podvojenih fasad, s sencami prebodeh interiorjev, nenehno najdevamo prav te sledi odsotnosti. In fotografija postane podobna Hopperjevemu platnu ali Wendersovemu filmu. Skrajni paradoks te estetike izginotja je dejstvo, da se je človek, ki je vse svoje besede posvetil razkrinkanju simulakrske kulture vizualnega, do statusa umentiške geste prikopal prav v trenutkih popolne tišine fotografskega akta. »Fotografska podoba«, zapiše v besedilu *Kajti iluzija se ne zoperstavlja realnosti*, »je najčistejša, saj ne simulira ne časa ne gi-

banja, temveč vztraja v kjar najstrožjem irealizmu. Vse druge oblike podobe (film, video, računalniška grafika) so le podaljšane oblike te čiste podobe in njene prekinitve z realnim.« Zato je sleherni fotografirani objekt le sled izginotja vsega drugega. Šele skozi tovrstna izginotja pridemo tudi na sled Drugega – le tisto, kar se pojavi na način izginotja, je resnično drugo. Edino tako Drugi sploh obstaja: na temelju našega izginotja. A šele, ko mu ne manjkamo, je zares Drugi, je radikalna drugačnost. Ne tisto, kar mi manjka; niti ne tisto, čemur manjkam – le tisti, ki mu ne manjkam, ki čisto mirno shaja brez mene, je zaresni Drugi. Poskusite tako pogledati na Baudrillardove podobe – kot na vztrajne poskuse ujeti podobe odsotnosti, fotografirati smrt (stavbe, krajine, avta, podobe), da bi odkrili drugega, ki mu ne manjkamo – pa boste morda videli kaj (od) drugega. Samotno opravilo, slediti sledem.