

Nikola Dedić

Poststrukturalizem kot teoretični kontekst postavantgardne umetnosti v Sloveniji

Poglavitni namen te razprave je izpostaviti vpliv, ki ga je imel slovenski poststrukturalizem na vnovični premislek o pojmu "avantgarda" v slovenskem kulturnem prostoru sedemdesetih in osemdesetih let 20. stoletja, to pomeni izpostavitev premika od neo- k postavantgardni paradigmi, ki se ujema z začetkom poststrukturalističnih razlag na področju teorije umetnosti in estetike tistega časa. Zato pojem neoavantgarda pomeni modernistične, napredne, utopične in največkrat levo usmerjene umetniške strategije, ki obsegajo razširitev pojma umetnost v pomenu medija (dekonstrukcija tradicionalnega jezika klasičnega umetniškega dela), eksistencialnega pomena (uporaba mističnih učenj, psihoterapije ...) in teoretskega pomena (vpliv neomarksizma, nova levica). Nasprotno pa k pojmu postavantgarda prištevam umetnost, ki v duhu postmodernizma uporablja "mrtve" simbole tako nacionalne kot socialistične ideologije in v kateri je glavna strategija *pretirano enačenje* z represivno podlago ("bolečo točko") prevladujočih kulturnih in ideoloških modelov. Moja teza je, da so poststrukturalistične razlage začetka "avantgarde" (semiologija, athusserjevski postmarksizem in lakanovska psihoanaliza) omogočile ustvaritev okvirja, konteksta, to pomeni "ozračja", iz katerega so izšle postutopične umetniške strategije osemdesetih let. Poudaril bom tri področja, na katerih se je v okviru razprav o teoriji umetnosti in estetiki zgodil *preobrat paradigme*:

1. preobrat od teorije umetnosti k semiologiji slikarstva,
2. preobrat od estetike k teoriji kulture in
3. preobrat od psihoanalize kot metamedicinske teorije k psihoanalizi kot kritiki ideologije.

Glavna dogajanja, ki so napovedovala prihodnje subverzivne postavantgardistične strategije slovenskega poststrukturalizma, so: premik od

modela socrealizma k modelu visokega ali pogostejše zmernega modernizma; pojav kritičnih revij, kakršni sta bili Revija 57 in Perspektive¹; delo skupine OHO, ki je opravila neposredni preobrat od neoavantgardne paradigme k postavantgardni; začetek izdajanja revije Problemi Razprave, ki je zaradi svoje lakanovske in poststrukturalistične usmeritve pozicijo "poprave" modernega projekta nehala opredeljevati za utopično in pretirano in je raje začela opredeljevati pozicijo "drugega prizorišča" (v lakanovskem pomenu) v razmerju do vladajoče partije in nacionalnih, disidentskih strategij; postopna transformacija heideggerjevske fenomenologije in humanističnega marksizma v poststrukturalistično, materialistično kritiko ideologije, ki je doživela vrhunec z ustanovitvijo Društva za teoretsko psihoanalizo v Ljubljani; pojav alternativne kulture ob koncu sedemdesetih in na začetku osemdesetih let (ta je nato zaznamovala slovensko reformistično pot iz samoupravnega socializma v postsocialistično tranzicijo). Slovenska alternativna kultura je bila primer stičišča rokofske subkulture mladih, panka in postmodernističnih eklektičnih in ciničnih umetniških praks, lakanovska psihoanaliza pa je imela vlogo teoretskega konteksta (teoretskega in ideološkega "ozračja") za to sintezo.

Kriza neoavantgardne paradigme v delu skupine OHO se kaže na dveh ravneh.² Prvič, skupina je po letu 1971 nehala delovati in njeni člani so odšli živeti v komuno, ki so jo sami ustanovili (komuna Družina v Šempasu). Takšno eksistencialno potezo si lahko razlagamo kot nezmožnost uresničitve utopičnega projekta neoavantgarde, ki bi izvirno morala na estetski podlagi reorganizirati vso družbo. Soočenje še vedno živih utopičnih vzgibov umetnosti na eni strani z distopično družbeno stvarnostjo jugoslovanskega poznega socializma na drugi je vodilo v opustitev umetnosti in ustanovitev mikroutopičnega prostora podeželske komune (novosadski skupini (Θ, KOD in (Θ – KOD sta šli v istem času skozi skoraj enak proces). Če pogledamo nazaj, opazimo, da je šlo za obdobje krize utopičnih in projekcijskih umetniških strategij znotraj procesa birokratizacije samoupravne družbe, a tudi za krizo modernosti (moderne projekta). Po drugi strani pa je delo skupine OHO z revijo Katalog (1968–1969) primer preobrazbe utopične, pretirane in humanistične umetniške pozicije v strukturalistično, semiološko analizo umetnosti, kulture in ideologije. Katalog je pomenil podlago za poznejši poststrukturalizem in

¹ Miško Šuvaković, *Anatomija angelov. Razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po letu 1960*; ZPS, Ljubljana, 2001.

² Glede skupine OHO si oglejte: Tomaž Brejc, "OHO kao umjetniška pojava", *Grupa OHO 1966–1971*; Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1979; in Tomaž Brejc, "OHO kot umetnostni pojav", *Iz modernizma v postmodernizmu I: Eseji in razprave I*; Obalne galerije, Piran, 2000, str. 161–193; *OHO retrospektiva*; katalog razstave, Moderna galerija, Ljubljana, 1994.

za vse prihodnje postmodernistične razlage lakanovske psihoanalize. Po mnenju Miška Šuvakovića³ je Katalog gibanja OHO pomenil zasuk od reističnih, fenomenoloških in modernističnih pristopov k zgodnjim post-strukturalističnim razlagam pojma struktura kot lingvističnega sistema (prevodi Philippa Sollersa in Rolanda Barthesa); pomenil je tudi premik od fenomenologije k analizi umetnosti kot simbolični strukturi govora (Tomaž Brejc); k medbesedilnemu, poststrukturalističnemu pisanju v kontekstu kritike ideologije (Slavoj Žižek); k utemeljitvi vizualne semiotike (Braco Rotar). Pesem Tomaža Šalamuna *Zakaj sem fašist?*, objavljena v drugi številki te revije, je tudi predhodnica poznejših ciničnih, retroavantgardnih umetniških strategij. Tako so se reistični, neoavantgardni pristopi v delu zgodnjih ohojevcev preoblikovali v strukturalni sistem pisanja v kontekstu pozne modernistične postavantgardne analize kulture kot jezika.

Ključni trenutek za slovenski poststrukturalizem pa je bil začetek izhajanja revije Problemi Razprave. Ta revija je kljub številnim navezavam na strukturalizem, semiologijo, poststrukturalizem, postmarksizem in teoretsko, lakanovsko psihoanalizo:

1. pravočasno zaznala celinsko pozno modernistično, poststrukturalistično filozofijo, družbeno in estetsko teorijo (poseben vpliv je imela francoska antihumanistična teorija šestdesetih let, še bolj pa krogi, zbrani okoli revije Tel Quel, Louisa Althusserja in Jacquesa Lacana);

2. tako se je uresničila kritika zmerne modernizma kot vodilnega ideološkega modela;

3. pa tudi kritika humanističnih disidentskih strategij, ki so temeljile na dediščini evropskega humanizma in še zlasti heideggerjevske fenomenologije (v Sloveniji je primer takšne pozicije delo Tarasa Kermaunerja, ki se je od sartrovskega eksistencializma premaknil k Heideggerju) ter na dediščini humanističnih razlag marksizma (v Sloveniji je primer takega marksizma filozofija Dušana Pirjevca, v Jugoslaviji pa delo krogov, zbranih okoli Praxisa) ali pa celo na načelih nacionalne kulture, ki so zelo pogosto vodili v nacionalistični antimodernizem;

4. naposled pa je revija Problemi Razprave označila odmik od neoavantgardne paradigme: medtem ko je bila neoavantgarda praksa utopične *poprave* modernizma, je bil koncept revije podlaga za prihodnje post-modernistično *preseganje* modernizma.

Eno izmed ključnih besedil, objavljenih v reviji, je bil uvodni komentar Mladena Dolarja, Danijela Levskega, Jureta Mikuža, Rastka Močnika in Slavoj Žižka z naslovom *Umetnost, družba, tekst* iz majske številke leta

³ Miško Šuvaković, "Svet umetnosti: OHO", *Anatomija angelov*.

1975.⁴ Temeljna teza tega besedila je, da vsa umetnost nastaja v okviru procesa razrednega boja. Ideologija humanizma, ki je značilna za meščanske družbe, zanemarja tak razredni značaj umetnosti; zato mora vsaka kritična, materialistična teorija izpostaviti to razredno bistvo umetniške ustvarjalnosti celo pri na videz "nevtralnih" umetniških oblikah ali zvrsteh (na primer pri liriki ali krajinskem slikarstvu). Humanistična ideologija se nagiba k predstavljanju domnevno "univerzalnega" človekovega "bistva" in je tako primerna za reprodukcijo kapitalističnih odnosov prevlade. Elementi umetniške produkcije so znotraj meščanskih družb v navideznem nasprotju z načeli materialne produkcije dobrin. Zato se umetniško delo spremeni v nekakšen kulturni fetiš, to pomeni, da pozicija umetnosti posredno služi vladajočemu razredu. Avtorji besedila skušajo tako uresničiti materialistično analizo umetnosti, ki bi označevala materialno mesto književnosti v okviru širšega produkcijskega procesa. Sprejemajo marksistično stališče, da umetnost in kultura odražata materialno družbeno stvarnost; vendar kategorije izraza ne dojemajo več v empiričnem, pa tudi ne v idealističnem, mehanicističnem pomenu klasičnega marksizma. Teza, da umetnost izraža družbo, ne pomeni, da na eni strani obstaja umetnost kot znak, na drugi pa družba, ki jo ta znak predstavlja. Prav nasprotno, umetnost izraža družbo v pomenu izгона: tisto, kar predstavlja družbo, je natanko tisto, kar je izgnano, odstranjeno iz te družbe, in to je – *označevalska praksa*. S to odsotnostjo, praznim prostorom, se družbeno konstituira kot "stvarnost". Revija Problemi Razprave je s svojo uvedbo pojma označevalska praksa uresničila kritiko:

1. tradicionalnih meščanskih razlag "visoke", "lepe" umetnosti, ki vodi jo v sistematično depolitizacijo umetnosti in estetike;

2. tradicionalnih marksističnih tez o umetnosti kot mehaničnem posnemanju družbene stvarnosti in

3. strukturalistične teorije jezika, ki operira z univerzalnim pojmom strukture, ta pa je pravzaprav nekakšna abstraktna, idealistična kategorija, ki zanemarja zgodovinsko stvarnost določene družbe.

Pri reviji so se namesto tega v duhu Tel Quela nagibali k lakanovski, poststrukturalistični teoriji označevalske prakse, ki so jo uporabili na področju umetnosti, kulture in kritike ideologije. Revija Problemi Razprave je ključna, ker je v njej mogoče prepoznati vse nadaljnje težnje slovenskega poststrukturalizma glede problemov umetnosti, teorije umetnosti in estetike:

⁴ Mladen Dolar, Danijel Levski, Jure Mikuž, Rastko Močnik, Slavoj Žižek, *Umetnost, družba, tekst. Nekaj pripomb o sedanjih razmerjih razrednega boja na področju književne produkcije in njenih ideologij*, Problemi Razprave, št. 3–5 (147–149), Ljubljana, mar.–maj 1975, letnik XIII, str. 1–10.

1. semiologijo in poststrukturalistično teorijo umetnosti kot jezika;
2. althusserjevsko, postmarksistično drugačno razlago tradicionalne estetike in
3. lakanovsko psihoanalizo kot materialistično teorijo kulture in kritiko ideologije, ki nato ni razvila kake posebne umetnosti ali estetske teorije, temveč je raje imela vlogo teoretskega konteksta, "ozračja" za retroavantgardne strategije eksjugoslovanske umetnosti poznega socializma in post-socializma.

Braco Rotar je v svoji teoriji umetnosti (še posebno slikarstva) od semiološke analize podobe kot jezika (v duhu Tel Quel in avtorjev v krogu revije *Peinture, cahiers theorique*) prešel k lakanovski analizi podobe kot fantazma. S pojmi vizualnost, ikonski, semioza, ikonski kod in ikonski znak⁵ ne razlaga več klasične podobe evropskega mimetičnega slikarstva kot izraz (razstavo), temveč kot kulturno in zgodovinsko kodificiran prikaz, z drugimi besedami, po Rotarjevem mnenju je podoba na strani retorike, to pomeni kulturne nezavednosti. Tako se je *preobrat paradigme* uresničil znotraj razprav o podobi, slikarstvu in umetnosti na splošno: slika se ne analizira več na ravni umetniškega objekta, dela in njegovih notranjih kvalit, zaradi katerih je postala umetniško delo (esencialistične, ontološke definicije umetnosti), temveč na ravni zaznave, to je subjekta (materialistične teorije umetnosti). Rotarjev sklep v duhu poststrukturalistične kritike ontoloških, metafizičnih označitev umetnosti je, da slika ni enaka govorjenemu ali pisanemu jeziku, pa vendar jo lahko sistematično analiziramo; to je mogoče, ker je slika posebna vrsta prikaza, ta pa je opredeljen kot gib, v katerem označevalec vodi k drugemu označevalcu in ne k označenemu, kar je prepričanje tradicionalnih zahodnih metafizičnih sistemov misli.

Drugi tok v razvoju poststrukturalističnih teorij umetnosti je drugačna razlaga klasične estetike v duhu Louisa Althusserja. Aleš Erjavec je takšno razlago uresničil z referencami in zaznavo francoskega povojnega marksizma (Roger Garaudy, Henri Lefebvre, Lucien Goldman in Louis Althusser)⁶, to pomeni ameriškega marksizma (Christopher Caudwell, Adolfo Sanchez, Fredric Jameson)⁷, pa tudi z razpravo o odnosu med

⁵ Braco Rotar, *Logika transformiranja signifiance je logika materialističnega koncipiranja sistemov reprezentacije*, Problemi Razprave, št. 128–132, Ljubljana, avgust–december 1973, letnik XI, str. 67–78; glej tudi: Braco Rotar, *Govoreče figure*, DDU Univerzum, Ljubljana, 1981; Braco Rotar, *Pigmalionova pregreha*; Knjižnica revolucionarne teorije, Ljubljana, 1987.

⁶ Aleš Erjavec, *O estetiki, umetnosti in ideologiji. Študije o francoskem marksizmu*; Cankarjeva založba, Ljubljana, 1983.

⁷ Aleš Erjavec, *O marksistični estetiki*, v: Aleš Erjavec, Lev Kreft in Heinz Paetzold, *Kultura kot alibi*; Komunist, Ljubljana, 1988.

umetnostjo in ideologijo v duhu Althusserja in Clauda Leforta.⁸ Erjavec je v svoji knjigi *Ideologija in umetnost modernizma* naredil razliko med znanstveno in politično rabo pojma ideologija. Znanstveni pristopi vidijo v ideologiji samo omejitve, deformacijo stvarnosti in družbenih dejstev, to pomeni, da je ideologija za te pristope dosledno negativen pojem. V nasprotju s tem je politična raba ideologije skoraj vedno pozitivna; ideologija v takšnem kontekstu omogoča izražanje idej ali vrednot določene družbene skupnosti ali skupine. Razmišljanja o ideologiji so bila tako skoraj vedno del znanstvene, teoretske prakse sociologije; Erjavec je v nasprotju s takšno tradicijo skušal razpravo o ideologiji iztrgati sociologiji in jo uporabiti pri razlagah umetnosti in estetike.

Po Erjavčevem mnenju je Althusserjeva teorija primer radikalne marksistične samokritike, ker je Althusser trdil, da marksizmu ni uspel poskus doseči politično osvoboditev in družbeno emancipacijo. Althusserjeva pomembnost je v tem, da njegova teorija pravzaprav ni le še eden izmed marksističnih "projektov", in sicer zato, ker je Althusser korenito opustil vsako transcendentno in zato historicistično pojmovanje materializma. Po drugi strani pa ima Althusserjeva zamisel še vedno nekaj resnih omejitev: njegova teza je še vedno povezana s problemi razrednega boja, to je s tradicijo filozofskega racionalizma in racionalistične epistemologije. Althusser zaradi svojih tesnih povezav z dediščino epistemološkega racionalizma noče sprejeti možnosti neideološke razprave (razen seveda razprave o znanosti); njegovo razumevanje ideologije je preveč togo in vseobsegajoče. Erjavec zato Althusserjevo tezo dopolni z zamisljo ideologije, ki jo je prvi razvil Claude Lefort. Po Lefortovem mnenju se ideologija pojavi kot *razprava*, ideološka razprava (v Althusserjevi teoriji je to trditev, ki je le omenjena, ne pa tudi določno obdelana); to pomeni razprava, ki ni prepoznana in daje le *videz* splošnega znanja o družbeni stvarnosti. Lefort tako v duhu različnih semiotskih pristopov iz šestdesetih let ideologiji pripiše moč diferencialne (označevalske) prakse. Prednost Lefortove teze je, da sprejema možnost dveh ravni; pri tem je le tista, ki obsega nasprotja, antagonizme in odnose prevlade, ideološka. Lefort v nasprotju z Althusserjem, ki trdi, da je ideologija vsenavzoča, ponudi shemo, ki "razlikuje med ideološkimi in neideološkimi trenutki razprave".⁹

Pri upoštevanju problemov umetniške prakse je razlika med Althusserjevim in Lefortovim pristopom še posebno očitna. Po Althusserjevem mnenju lahko umetnost naredi ideologijo vidno, z njo jo lahko "vidimo",

⁸ Aleš Erjavec, *Ideologija i umjetnost modernizma*; Svjetlost, Sarajevo, 1991.

⁹ *Ibid.*, str. 75.

hkrati pa je umetnost vedno ideološka, to pomeni del iste ideologije. Erjavec pa ob sklicevanju na Leforta trdi, da estetski učinek ni ideološki; to pomeni, da "imajo prav umetniška dela najmanj značilnosti ideološke razprave, da imajo ta umetniška dela 'trajno' (ne pa tudi 'večno') umetniško vrednost in da so vseeno lahko narejena z avtorjevo napovedjo 'neizogibnega ideološkega učinka', vendar je ta učinek v tem primeru pri umetniških delih *neodvisen od teh napovedi*, namenov ..."¹⁰ Ta umetniška dela imajo estetski učinek le, če ne nakazujejo ideologije, ki je povzročila njihov nastanek. Erjavec v svoji raziskavi odnosov med umetnostjo in ideologijo poudarja razliko med modernističnimi praksami zgodovinskih avantgard, praksami povojnih neoavantgard in strategijami postmoderne umetnosti. Zgodovinske avantgarde so pretrgale s tradicionalnimi dojemaji umetnosti kot ločene, avtonomne in elitistične prakse in stopile v "ne-umetniško" sfero vsakdanjega življenja. Posledica takšnega koraka je na eni strani izginotje, propad avantgard, na drugi pa njihova preobrazba v oblikovanje, modo, propagando ... Postmoderna umetnost se po Erjavčevem mnenju ne nagiba niti k združevanju vsakdanjosti z umetniško prakso (to je značilno za avantgardo) niti k delu z zaprtimi, avtonomnimi umetniškimi svetovi (to je značilno za neoavantgardo), temveč si raje prizadeva za preboj v širšo sfero kulture (na primer izginotje razlike med "visokim" in "nizkim", množična umetnost). Podlaga modernistične umetnosti je bila protislovna: modernizem se po eni strani nagiba k zamisli umetniške avtonomije, po drugi, pri upoštevanju radikalizma avantgard, pa teži k temu, da bi sam postal ideologija; ko je ta cilj dosežen, pa avantgarda kot umetnost, protislovno, izgine. Rešitev tega protislovja se pojavi, ko se oba pristopa vključita v sfero kulture. Erjavec je tako z analizo umetnosti modernizma na eni strani, to pomeni z zaznavo in drugačno razlago tradicionalne marksistične in postmarksistične kritike ideologije, na drugi strani spremenil raven razprave, torej je uresničil *preobrat paradigme* znotraj razprav o estetiki: estetika ni več teorija o lepem, temveč je splošna teorija vizualnega, potemtakem kulturna teorija.¹¹

Toda v razvoju slovenskega poststrukturalizma je zavzela osrednje mesto lakanovska psihoanaliza, ki so jo skozi delo Društva za teoretsko psihoanalizo (še zlasti šole Sigmunda Freuda) uporabili v razpravah o kritiki ideologije. Temeljno stališče slovenske psihoanalitične šole je izraz "filozofija skozi psihoanalizo"; ta izraz pravzaprav zajema uporabo

¹⁰ *Ibid.*, str. 87.

¹¹ Kar zadeva estetiko kot kulturno teorijo, si oglejte: Aleš Erjavec, *Aesthetics: Philosophy of Art or Philosophy of Culture*, Filozofski vestnik, št. 2, Ljubljana, 2001, str. 7–30.

klasične Lacanove teze o “ne-Celoti” (to pomeni delitvi Subjekta v kontekstu procesa označevalske prakse) pri drugačni razlagi:

1. klasične filozofije in
2. sodobne materialistične (marksistične) družbene teorije.

Po mnenju Slavoj Žižka je filozofija v svojem zgodovinskem razvoju od Platona do Schellinga vztrajala pri utemeljitvi *logosa*, Univerzalnosti, ki naj bi bila podlaga za totaliteto misli, univerzalnost filozofskega razmišljanja (primeri takšne filozofske totalitete so Platonova ideja o dobrem, Kantova moralna filozofija itn. ...). Po drugi strani se teza o označevalski praksi v okviru polja jezika nagiba h kritiziranju in uničenju klasične zamisli o neizrekljivi Univerzalnosti, to pomeni, da nakazuje, da ni mogoče preseči polja *la langueja*: ta je prav nasprotno polje neskončne diferenciacije označevalcev. Lakanovci ne pišejo več o nedosegljivi in absolutni Enosti, temveč o popolni razliki, delitvi, ločitvi (ne-Celoti) v okviru polja jezika.¹² Z drugimi besedami, Lacan je opravil ključni premik od znaka (“stvari”, označenega) k označevalcu (determinanta označevalca ni označeno, temveč drugi, “čisti” označevalec). Tako pride do dekonstrukcije fetišističnega značaja klasičnega filozofskega razmišljanja: Hegel je bil s svojim razlikovanjem med abstraktno in konkretno univerzalnostjo edini, ki je trdil, da je Univerzalno zasnovano le z izločitvijo posameznega. Zato so opravili materialistično reinterpretacijo temeljne Heglove sheme o tezi – antitezi – sintezi: sinteza ni uveljavitev Enosti, pomiritev nasprotij, temveč je uveljavitev “čiste” razlike.

Če upoštevamo razlage marksizma, so praktične posledice sklicevanja na hegeljansko “posamezno univerzalnost” in na lakanovsko ne-Celoto dvojne: po eni strani je lakanovstvo razvilo kritiko marksističnega ekonomizma (materializma ne vidi več kot analizo dialektičnega odnosa med bazo in nadstrukturno, temveč kot analizo materialne označevalske prakse znotraj polja jezika); po drugi strani pa se je z obdelavo teze o odtujenem subjektu (ne-Celoti subjekta) razširila kritika humanističnih temeljev tradicionalnega marksizma.¹³ Prišlo je še zlasti do kritike Marxovih interpretacij Heglove sheme o tezi – antitezi – sintezi; Marxova osrednja teza je:

1. da bo odprava temeljnega ekonomskega nasprotja v procesu revolucionarne preobrazbe družbe vodila v razrešitev vseh drugih družbenih

¹² Slavoj Žižek, *Hegel in označevalec. Poskusi “materialističnega obrata Hegla” v sodobni psihoanalitični teoriji in njihov pomen za historični materializem*; DDU Univerzum, Ljubljana, 1980, str. 135.

¹³ O lakanovski kritiki marksističnega humanizma si na primer oglejte Žižkovo kritiko Habermasa: Slavoj Žižek, *Jürgen Habermas. Nezavedno kot subjektova samoodtujitev*, v Mladen Dolar, Slavoj Žižek, ur., *Hegel in objekt. Filozofija skozi psihoanalizo III*; Ljubljana, 1985.

nasprotij, to pomeni, da bo ta odprava vodila v razvoj nove, racionalne, brezrazredne družbe, v kateri ne bo notranjih nasprotij in v kateri bo konec vseh ideologij;

2. da bo proces takšne revolucionarne preobrazbe družbe omogočil osvoboditev posameznika; ta bo prešel iz stanja potrebe v stanje svobode.

Z gledišča lakanovskih psihoanalitikov gre v obeh primerih za idealistično razlago Heglovega stališča, pri katerem je "sinteza" razumljena kot dokončna pomiritev polarnosti (teze in antiteze) – to je pravzaprav bistvo, izhodišče vsakega idealističnega pristopa znotraj marksizma: lakanovci niso izpostavili postopne odprave nasprotij, temveč neuspešnost vseh takšnih poskusov; poskus odprave družbenih nasprotij vodi izključno v totalitarizem. Žižek na videz protislovno ne vztraja pri branju Hegla prek Marxa, temveč pri ravno nasprotnem – pri hegeljanski razlagi Marxovega idealizma!

Tako je lakanovska teoretska psihoanaliza v Sloveniji uresničila izjemen preobrat: prvič, slovenski lakanovci so v kontekstu postsocialističnih držav edinstveno dojeli francoski poststrukturalizem; vendar to dojemanje ni bilo samo uporaba francoske teorije, temveč korenito drugačna razlaga in predelava v skladu z ideološkim ozadjem jugoslovanske samoupravne družbe. Ta predelava temelji na tem, da je takšen kontekst še zlasti v Sloveniji omogočil enkratno povezavo, zvezo med tradicionalnim marksizmom, delno fenomenologijo in psihoanalizo (večina teoretikov iz kroga Društva za teoretsko psihoanalizo je imela sistematično marksistično izobrazbo, ki je bila posledica "ideološkega obzorja" samoupravljanja, po drugi strani pa je bilo to obzorje dovolj liberalno za implementacijo celinske, antihumanistične in antidogmatične teorije). Takšna povezava med marksizmom, poststrukturalizmom in psihoanalizo je na posled omogočila izviren prispevek slovenske teorije v mednarodnem okviru: slovenska teorija je omogočila *preobrat paradigme* znotraj razprav o psihoanalizi kot kritični teoriji, to pomeni, da je uresničila materialistično preobrazbo psihoanalize iz metamedicinske teorije v kulturno (psihoanaliza kot poznomodernistična, poststrukturalistična kritika ideologije; zanimivo je, da nihče izmed slovenskih lakanovcev v nasprotju s svojimi francoskimi kolegi ni deloval na področju psihoanalitične prakse, temveč samo na področju družbene teorije). Tako je slovenska teoretska psihoanaliza ne glede na to, da ni razvila sistematične estetske in umetniške teorije, omogočila pojav postdisidentskih umetniških praks, ki so zaznamovale specifično slovensko reformistično pot iz samoupravljanja v obdobje postsocialistične tranzicije.

Prevedel Vasja Bratina