

RAZPOL 2

GLASILO FREUDOVSKEGA POLJA



PROBLEMI – RAZPRAVE 10–11 1986, 270–271, LETNIK XXIV

Liminaire

Lacan

Antigone

Clinique

Jacques-Alain Miller, Symptôme et fantasme

La psychanalyse avant la lettre

Miran Božovič, Aristote sur l'ame du papillon

Cinéma

Zdenko Vrdlovec, Slow motion

Stojan Pelko, Georgeophage

Littérature

Alain Abelhauser, D'un manque à comprendre: l'histoire d'un procès

Marcel Štefančič, jr., La Yougoslavie dans les romans d'espionnage

La philosophie traversée par la psychanalyse

Slavoj Žižek, Les manuscrits psychanalytico-philosophiques de 1985

Miran Božovič, Le séminaire sur l'*Eutyphrone*

La philosophie analytique

Slavoj Žižek, Le nomination et la contingence

Le cabinet de lecture

Mladen Dolar: Le sexe des anges

Dragica Kocjančič, m/f

Freud

Le Moi et le Ça

RAZPOL 2

Publikacija Freudovskega polja

Direktor Freudovskega polja: Judith Miller

Izdaja: Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana

Odgovorni urednik: Slavoj Žižek

Uredniški svetovalec: Jacques-Alain Miller

Uredništvo: Mladen Dolar, Rado Riha

RAZPOL 2

Une publication du Champ freudien

Directrice du Champ freudien: Judith Miller

Édité par: La société pour la psychanalyse théorique, Ljubljana

Rédacteur en chef: Slavoj Žižek

Conseilleur éditorial: Jacques-Alain Miller

Comité de rédaction: Mladen Dolar, Rado Riha

V Caracasu, za časa prvega mednarodnega srečanja **Freudovskega polja**, je Lacan izrekel svoj slavnj »Tukaj so vsi lacanovci, jaz pa to zagotovo nisem . . .«, ob čemer se kajpada takoj spomnimo Marxove pripombe »Eno je gotovo, in sicer to, da jaz nisem marksist.« V obeh primerih je izjava praviloma vzeta kot potrditev »nedogmatskega« značaja Učitelja-Gospodarja: sam Učitelj je znal ohraniti odprt, prožen pristop, dogmatski fanatizem odlikuje zgolj njegove sterilne učence . . . mar je treba dodati, da takšno branje povsem zgreši poudarek navedenega stavka? Bebavost izjave »Marx je veliki marksist« ali »Lacan je veliki lacanovec« je učinek nemogoče istovetnosti eksistence in predikata, ki označuje neko podobnost: če hočemo zatrditi njuno istovetnost, se znajdemo v položaju slavnega dialoga bratov Marx: »Spominjaš me na Emmanuela Ravellija. – Toda jaz sem Emmanuel Ravelli. – Nič čudnega, torej, da si mu podoben!« Lacan je izjema Enega, ki utemeljuje polje. Ne rabi predikata »lacanovski«, ker že je, namreč Lacan.

Kar mu kajpada ne preprečuje, da se ne bi razglasil za freudovca, kot pravi v nadaljevanju navedene izjave . . . zadošča mi, da sem freudovec«. Lacanovo delo je udejanjenje »vrnitve k Freudu«. Ta sintagma – »vrnitev k Freudu« – pa lahko sproži celo vrsto nesporazumov, še posebej če jo navežemo na Lacanovo namero, vpeljati red vrta à la française v zmedo freudovskega goščavja: to nam takoj prikljče podobo Lacana, ki naj bi oklestil bogastvo Freudovega teksta, ki naj bi vse njegove antagonizme zvedel na splošeni, enodimenzionalni sistematizem, na plehko in sterilno koherenco neprotislovnega miselnega sistema. Po drugi strani pa »vrnitev k Freudu« evocira nekakšen prodor k obilju Izvira, obilju, zgubljenem s kasnejšo sterilno dogmatizacijo, torej prav nasprotje francoskega vrtnarjenja.

Z vsem tem ni kajpada nič. Vpeljati red v Freudovo delo – kot je poudaril J. A. Miller – ne pomeni reducirati njegovega bogastva na sinhronije sistema brez antagonizmov, marveč prav izločiti, obkrožiti realno, traumatično jedro, ex-timno točko zaporednih Freudovih poskusov: mar niso vsi ti zaporedni spodleteli poskusi v sami svoji raznoterosti prav poskusi, zajeti isto traumatično jedro, ki vztraja in se zmerom »vrača na isto mesto«? Daleč od tega, da bi Lacan reducirai antagonizme Freudovega teksta, nam nasprotno da videti samo pravilo njihove razpršitve. Omenimo zgolj prosluli Freudov »mehanicizem« ali »filogenetizem«: namesto da bi se zadovoljil z očitkom Freudovega »scientističnega nerazumevanja« lastnega dosežka, pokaže Lacan na podlagi svoje izhodiščne hipoteze o nezavednem, strukturiranem kot govorica, da gre v obeh teh spodletelih poskusih za dve divergentni formulaciji istega teoretskega dejstva, dejstva označevalne ureditve v njeni ne-psihološki razsežnosti, kot zunanje in predhodne subjektivnosti »doživetega«.

Zato je lacanovska »vrnitev k Freudu« pravo nasprotje vnovičnega prodora k Izviru, k tej temačni brozgi, kjer se mešajo raznoteri »vplivi«. »Vrnitev k Freudu« nasprotno implicira neko **radikalno zgubo**: zgubo vsega tega, kar »v Freudu še ni Freud«, zgubo vsega »patološkega« bogastva (v Kantovem pomenu besede), zgubo biografskih strasti, odpoved prizadevanjem, da bi v prepletu »vplivov«, v tem kaosu pred stvarjenjem, našli »skrivnost« Freuda . . .

In ostati zvest Lacanu, tudi to implicira neko odpoved: pustiti mu je treba njegovo mesto Enega, odpovedati se je treba temu, da bi hoteli »pisati kot on«, ga oponašati, razviti svoj »edinstven in osamljen slog«, kar lahko pripelje le do nekakšnega meglenega poetizma, kjer sklicevanje na »slog« služi zgolj temu, da bi prikrilo pomanjkanje miselne strogosti. Slog se upravičeno zoperstavlja standardizirajoči sterilnosti – sam Lacan je vzel za svoje geslo *l'homme, c'est son style* – a s pogojem, da ne pozabimo, kako je največja sterilnost prav sterilnost prisiljenega sloga, ki to hoče biti, pa ni.

V tem smislu RAZPOL hoče biti – le zakaj bi bežali pred to besedo? – dogmatičen: kolikor »dogmatičen« implicira zavrnitev skrivne, iniciacijske, neprenosljive vednosti, vednosti, ki je preveč dragocena, da bi jo spustili v javni obtok, se pravi, kolikor »dogmatičen« implicira jasno zavzetje teoretskega stališča, popolno odprtje drugemu, kar je *sine qua non* resnične teoretske diskusije.

ANTIGONA

Z dovoljenjem Jacquesa-Alaina Millerja, izdajatelja Lacanovih Seminarjev, RAZPOL objavlja tri predavanja o Antigoni iz Seminarja VII: Etika psihoanalize (1959 – 1960). Vse opombe k prevodu so prevajalske. Tekst sta prevedla Miran Božovič (I in II) ter Valentin Kalan (III); redakcija prevoda Slavoj Žižek.

I

Rekel sem vam, da bom danes govoril o *Antigoni*. Le-te pa kot prelomne točke v naši snovi ne odrejamo sami. Za to točko celo tisti, ki je niso opazili, če je že niso povsem spregledali, že dalj časa vedo, da nekje v razpravah učenjakov vendarle obstaja. *Antigona* je potemtakem za vse ali denimo za skoraj vse v naši snovi, v snovi etike, dejansko prelomna točka; vsakdo namreč ve, kaj *Antigona* predstavlja. Vsakdo se lahko ob vsakem sporu, ki nas razdvaja v našem razmerju do zakona, ki v imenu skupnosti nastopa kot pravičen, vselej skliče na *Antigono*.

Kaj naj si mislim o razpravah, ki so jih k *Antigoni* prispevali učenjaki? Kaj naj si mislim o teh razpravah, potem ko sem jih zase in za tiste, ki jim govorim, znova prebral, pri čemer sem pogosto imel vtis, da se izgublajo v številnih zavajajočih ovinkih? Zakaj domneve in misli o tem ključnem primeru, ki so v teku stoletij prišle izpod peres največjih učenjakov, so precej nenavadne.

Prav ta vtis sem imel ves čas, ko sem se trudil, da ne bi spustil česa pomembnega, kar je bilo povedanega ob tem primeru, ki je glede na vsebino tega, kar hočem letos razviti, kljub vsemu najboljši primer, to se pravi, ko sem se trudil, da ne bi vas ali sebe prikrajšal za oporo, ki nam jo lahko nudi pregled tega, kar je bilo v zgodovini napisanega o vprašanju *Antigone*.

Antigona je tragedija. Tragedija je za nas analitike v ospredju naše izkušnje; kot taka nastopa že pri Freudu, ki so ga gnali nastavki, ki jih je ponujala skrivnostna vsebina misli, ki jih je našel v *Kralju Ojdipu* in – kot veste sami – tudi v drugih tragedijah. Če se Freud ni izrecno skliceval na *Antigono*, to še ne pomeni, da le-ta ne bi mogla na tem mestu, ob prelomu, pred razpotjem, kamor vas vodim, za nas nastopiti kot tisto, kar je – videli boste, da bržčas v istem smislu kakor za nas – že bila za Hegla, to se pravi kot tista izmed Sofoklovih tragedij, na katero se še posebej velja sklicevati.

Ta tragedija je bolj globoko, celo bolj izvorno kot po svoji povezavi z Ojdipovim kompleksom povezana s koreninami naše izkušnje. Zakaj navsezadnje, nikar ne pozabimo na *kátharsis*, na to bistveno, ključno besedo, ki za vas, za vaš posluh nedvomno predstavlja besedo, ki je bolj ali manj tesno povezana z izrazom abreakcija, s tem, kako abreakcija nastopi kot rešitev problema, ki ga Freud razvije v svojem nastopnem delu z Breuerjem, namreč problema razbremenitve. *Kátharsis* je povezana z dejavno razbremenitvijo, celo z gibalno razbremenitvijo tistega, česar ni moč enostavno opredeliti, kar pa je vendarle tu in česar se pač ne otresemo rekoč da gre za čustvo, ki ostane nerazrešeno (*émotion restée suspendue*).

Ali pojem nezadovoljenosti zadošča za razumevanje stanja, pri katerem gre – če smemo reči – za to, da lahko neko čustvo, nek travmatizem pusti nekaj nerazrešenega toliko časa, dokler ni ponovno dosežena neka skladnost?

Preberite spet nekaj tistih prvih strani Breuerja in Freuda in v luči tega, kar poskušam v naši izkušnji razložiti, boste uvideli, kako se s tem ta hip nikakor ni moč zadovoljiti, ne da bi pretresli sam izraz zadovoljitev, ki ga ob tem uporabljam, ne da bi se denimo vprašali in uvideli, kakšen problem predstavlja dejstvo, da se dejanje – kot pravi Freud – lahko razbremenijo v besedah, ki ga artikulirajo.

Ceprav je katarza pri Freudu in Breuerju povezana predvsem s problemom abreakcije, pa že tu nastopa na ozadju izrazito antičnih virov in kot taka vselej meri na Aristotelov obrazec, zapisan na začetku šestega poglavja *Poetike*, namreč na definicijo tragedije. Aristotelova obravnava tragedije je obsežna, zato se bomo morali k njej še vrniti. Aristotel tragedijo opredeli tako, da – v skladu z ureditvijo zvrsti – poda njeno definicijo.

Rekel sem, da je to mesto v Aristotelovi *Poetiki* obsežno in da se bomo morali k njemu še vrniti. Gre namreč za značilnosti tragedije, njene kompozicije, torej za tisto, kar jo razlikuje denimo od epskega diskurza. Na tem mestu navajam zgolj sklepno misel, zadnje besede tega odlomka, s katerimi Aristotel opiše končni smoter tragedije, tj. smoter, ki se v vzročni artikulaciji imenuje *télos*. Končni smoter tragedije Aristotel razvije takole: s tem, da zbuja sočutje in grozo, doseže očiščenje takšnih občutij, *di' éléou kai phóbou perainousa tén tón toioúton pathēmáton kátharsin* (Po. 1449b 28)¹. Te na videz preproste besede so v teku stoletij izzvale, povzročile val, plaz komentarjev, za katere niti pomisliti ne smem, da bi vam tu sitnail z njimi.

Kar vam na tem mestu, v tem zaporedju podajam od svojih raziskav, je namreč vselej skrbno izbrano, vselej natančno določeno. Kaj je *kátharsis*? Navadno jo prevajamo kot očiščenje. Za nas, zlasti še za nas medicince, pa se za to abreakcijo – vsled semantičnega prizvoka, ki se ga je ta izraz v naših ušesih navzel že v srednješolskih klopeh, skozi katere smo vsi bolj ali manj šli – že od nekdaj izrisuje molierski izraz očiščenje, kolikor z molierskim razumemo nek starodaven medicinski koncept, tj. koncept, ki – če naj uporabimo Moliérove besede – vključuje izločanje grešnih sokov.

Tovrstni koncept očiščenja pa vendarle ni daleč od izvirnega pomena izraza *kátharsis*. Navsezadnje vam lahko – da boste ta izraz začutili – navedem tisto, kar smo ob našem delu nedavno srečali z imenom katari.

Kdo so katari? Mislim, da sem vam mimogrede omenil, da so to čisti. *Katharós* je nekdo, ki je čist. Izraz *kátharsis* potemtakem v svojem prvotnem pomenu ne označuje izločanja, razbremenitve, temveč očiščenje. Po eni strani je izraz *kátharsis* v antičnem kontekstu sicer že nesporno rabljen v zdravilski tradiciji, namreč pri Hipokratu, kjer je v izrazito zdravilskem smislu bolj ali manj tesno povezan z izločanjem telesnih sokov in z vrnitvijo k normalnemu stanju².

Po drugi strani pa je v drugačnih kontekstih povezan z očiščevanjem, zlasti še z ritualnim očiščevanjem. Od tod kajpada izvira dvoznačnost, ki je – kot ste nemara uvideli že sami – zagotovo nismo prvi odkrili. Če naj vam navedem le eno ime, naj omenim, da je v šestnajstem stoletju neki Denis Lambin, sklicujoč se na Aristotela, postavil v ospredje ritualno funkcijo tragedije in obenem pri celi stvari poudaril prav obredni smisel očiščenja.

S tem kajpada ne trdim, da je imel Lambin kaj bolj prav kot kdo drug. Gre preprosto za to, da vam orišem polje, v katerem se postavlja pretres in problem katarze.

Nikar ne pozabimo, da je izraz *kátharsis* v *Poetiki*, kjer ga najdemo v navedenem odlomku, izjemno osamljen. S tem seveda ne trdim, da ni bil komentiran, razvit ali obravnavan, vendar pa smo vse dotlej, dokler ne bo odkrit kak nov papirus, dejansko brez moči. Veste namreč, da predpostavljam, da se je od besedila *Poetike* ohranil zgolj en del. Kar imamo v rokah, bi lahko približno ocenili kot polovico. In v polovici, ki nam je na voljo, ni razen navedenega odlomka ničesar več, kar bi govorilo o katarzi. Vemo sicer, da je bilo besedilo *Poetike* obsežnejše, zakaj ko Aristotel v osmi knjigi *Politike* govori o katarzi, pravi, da bo »v razpravi o pesniški umetnosti podrobneje razložil, kaj razume z očiščevanjem občutij«³. Ko pa odprete *Poetiko*, najdete samo to; zadošča torej, če veste, da je besedilo *Poetike* nepopolno, da ga namreč en del očitno manjka.

Aristotel obravnava katarzo v osmi knjigi *Politike*, kjer govori o glasbi in glasbeni katarzi. In prav na tem mestu lahko o katarzi zvemo veliko več, zlasti še o tem, da pomiritev ob glasbi za Aristotela pomeni tisto pomiritev, do katere pride ob neki določeni zvrsti glasbe, ob tisti zvrsti glasbe, od katere ne pričakuje niti etičnega niti praktičnega učinka, temveč – prisiljen sem nekoliko pohiteti – predvsem učinek vznepenosti.

Gre torej za zanos, se pravi za glasbo, ki je v ta namen najbolj vznemirljiva, kar si jih lahko domislamo, skratka za glasbo – imenujmo jo *hot* ali *rock'n'roll* –, o kateri antična modrost razpravlja, ali je dobra ali slaba. Gre namreč za glasbo, ki jim je šla na jetra, da so bili vsi iz sebe, za glasbo, ob kateri je bilo vprašanje v tem, ali jo je treba prepovedati ali ne.

Tisti, ki so ob tovrstni glasbi prestali preizkus navdušenja, preizkus dionizičnega paranja ušes, so odslej na ravni te vznepenosti pomirjeni. Prav to namreč pomeni katarza na mestu, kjer je omenjena v osmi knjigi *Politike*. Ob tem naj vas opozorim, da tem stanjem vznepenosti pač ne zapadejo vsi ljudje; vsi so sicer vsaj do neke mere dovzetni za to vznepenost, obstajajo pa še ljudje drugačnega kova, namreč *pathetiko*, ki se zoperstavljajo tem *enthousiastiko*. *Pathetiko* pa lahko zapadejo drugačnim občutjem, namreč občutjem groze in sočutja.

Tudi tem ljudem lahko neka določena glasba, ki je – kot si lahko mislimo – prisotna v tragediji, prinese katarzo, pomiritev, pomiritev z ugodjem, ob čemer se moramo znova vprašati, kaj lahko to ugodje pomeni, na kateri ravni in zakaj je omenjeno, za katero ugodje pravzaprav gre. To poudarjam zato, ker nam naša topologija – ki zadeva to vrnitev k ugodju v neki krizi, ki jo sproži vdor neke druge razsežnosti, razsežnosti želje, ki občasno ogrozi ravnovesje psihičnega aparata – natančno pove, do kakšnih skrajnosti nas lahko privede navdihujoča glasba; katero je tedaj to ugodje? Topologija, ki smo jo definirali, topologija ugodja kot zakona tistega, kar se odigrava v psihičnem aparatu tostran točke gravitacije, kamor nas kliče grozljivo središče stremljenja želje, ta topologija nam nemara omogoča, da se bolj kot kdajkoli doslej približamo aristotelski intuiciji.

Kakorkoli že, preden preidem k razvitju te namere, te točke onstran psihičnega aparata, središčne točke gravitacije, želim še enkrat – v eruditivne namene – mimogrede poudariti, do česa nas pripelje upoštevanje vsega tistega, kar v sodobni literaturi uteleša in daje substanco uporabi izraza katarza, kakršnega smo prevzeli sami, se pravi z njegovo medicinsko konotacijo. Polje tovrstne uporabe daleč presega ozko področje naših medicinskih kolegov – reči hočem, da je medicinska interpretacija aristotelske katarze skoraj splošno sprejeta tudi pri literatih, kritikih in pri tistih, ki problem razvijajo na ravni literarne teorije. Če bi poskušali določiti zmagovito uveljavitev tovrstnega pojmovanja katarze, bi dosegli neko prvotno točko, onstran katere se, kot sem vam rekel – to sem vam pravkar zgolj nakazal – razprava pravzaprav šele začne. Reči hočem, da še zdaleč ni splošno sprejeto, da bi imel izraz katarza zgolj to medicinsko konotacijo.

Uveljavitev, prevlada te medicinske konotacije korenini v nečem, kar vsekakor zasluzi omembo. Zato tudi delam ta eruditivni zastoj. Njen vir namreč predstavlja neko delo Jakoba Bernaysa, ki je leta 1857 izšlo v neki reviji v Breslauu⁴. Zakaj prav v Breslauu, mi ni znano, ker pač nisem uspel zbrati dovolj biografskih podatkov o Jakobu Bernaysu.

Če naj glede tega verjamem viru, ki mi ga je včeraj nekdo na mojo željo obnovil, namreč Jonesovi knjigi⁵, sodi Jakob Bernays – menim, da ste medtem že prepoznali ime družine, iz katere izhaja Freudova soproga – v veliko meščansko družino židovskih odličnikov. Reči hočem v družino, ki si je svoje odlično mesto v nemški kulturi izborila že pred stoletji.

Jones omenja Michaela Bernaysa, ki mu je njegova družina dolgo časa očitala politično odpadništvo, ker se je zaradi svoje kariere odrekel veri. Michael Bernays je bil namreč profesor v Münchnu. Medtem pa je Jakob Bernays – če naj verjamem tistemu, ki je to raziskavo rade volje opravil namesto mene – zgolj omenjen kot nekdo, ki je tudi sam napravil sijajno kariero kot latinist in helenist. In to dejansko drži. O njem zvemo le

še to, da se zaradi vstopa v univerzitetne kroge ni odrekel svoji veri.

V rokah imam delo Jakoba Bernaysa *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Drama*, ki je izšlo leta 1880 v Berlinu. To delo je sijajno. Le redkokdaj se zgodi, da neko univerzitetno delo, zlasti še nemško univerzitetno delo, preberemo s tolikšnim zadovoljstvom. Delo je namreč povsem razumljivo. Z gotovostjo lahko potemtakem trdimo, da takorekoč vsesplošno sprejetje medicinske interpretacije katarze sodi v ta čas.

Škoda, da se Jonesu – čeravno je bil zelo razgledan človek – ni zdelo potrebno še kako drugače ovrednotiti osebnosti Jakoba Bernaysa oziroma njegovega dela, za katero se zdi, da ga sploh ne omenja v zvezi s tistim, za kar mislim, da je vendarle težko spregledati, namreč z dejstvom, da je Freud – ki zagotovo ni bil ravnodušen do ugleda Bernaysovih – bržčas vsaj slišal za to delo in tako svojo izvirno rabo izraza katarza navezal na najboljše možne vire.

Zdaj ko smo vse to nakazali, se lahko vrnemo k tistemu, za kar bo šlo v našem komentarju *Antigone*, namreč k bistvu tragedije.

Kot pravijo, tragedija doseže svoj namen – in le s težavo bi se izognili tisti definiciji tragedije, ki je bila podana komaj sto let, še toliko ne, po tistem obdobju, ki v naših očeh velja za obdobje rojstva tragedije – oziroma ima za svoj smoter katarzo, očiščenje teh *pathémata*, občutij, občutij groze in sočutja.

Kako lahko razumemo ta obrazec? Tu k problemu pristopamo v naši perspektivi, reči hočem v perspektivi, v katero nas usmerja tisto, kar smo že poskusili formulirati, razviti glede mesta, ki v ekonomiji freudovske stvari pripada želji. Nam bo to omogočilo, da v tem zgodovinskem odkritju napravimo še neizogiben korak naprej?

To formulacijo, za katero ne moremo več trditi, da nam je njen pomen zaprt, dolgujemo izgubi enega dela Aristotelove *Poetike* ali pa nečemu, kar je že po naravi miselnih možnosti ustrojeno tako, da se nam kaže kot nedostopno.

Ta korak naprej v polju etike, ki se artikulira v tem, kar glede želje razvijamo že dve leti in več, nam omogoča, da pristopimo k novemu elementu v razumevanju smisla tragedije in po tej zgledni poti – prav gotovo obstaja še kakšna bolj neposredna pot – tudi k funkciji katarze.

V *Antigoni* bomo videli tisto žarišče, ki definira željo. To žarišče se nedvomno približuje neki osrednji podobi, ki ohranja zase ne vem kakšno skrivnost; te skrivnosti doslej ni bilo moč artikulirati, ker je zaslepila pogled v trenutku, ko smo jo uzrli. In vendar je ta podoba tu, v jedru tragedije, ker je to pač podoba same Antigone v vsem svojem slepilnem blesku – podoba, za katero vemo, da nas ob dialogih, družini in domovini, ob vsem moraliziranju slepi z neznosnim bleskom, s tem, kar je na njej takega, da nas privlači, in v smislu, da nas obenem zastrašuje, odbija –; slepi nas s tem, kar je v skrajni instanci zavajajočega na podobi te tako strahovito prostovoljne žrtve.

Prav v smeri te privlačnosti moramo iskati pravi smisel, resnično skrivnost, resnični domet tragedije – v smeri nemira, ki ga le-ta prinaša, v smeri občutij, zakaj prav *di' eléou kai phóbou*, se pravi s tem, da zbujajo sočutje in grozo, nas razbremenijo, očistijo vsega, kar je *toioútos*, vsega, kar pripada tistemu redu, ki ga sedaj že lahko prepoznamo: gre namreč – strogo vzeto – za niz imaginarnega.

Če smo potemtakem očiščeni s pomočjo ene izmed podob, si moramo prav ob tem zastaviti vprašanje: katero mesto tedaj zaseda ta podoba, ob kateri vse ostale zbledijo, nekako upadejo? Mar ni tako zato, ker nam ta osrednja podoba Antigone, njene lepote – tega si ne izmišljam, prebral vam bom odlomek iz zborovskega speva, kjer je Antigona omenjena kot taka, in vam pokazal, da je to ključni odlomek – s svojim tragičnim dejanjem pojasni, v čem je njena moč, da razprši vse ostale podobe, namreč prav v mestu, ki ga zaseda v vmesnem prostoru med dvema simbolno razlikovanima poljema – ves njen blesk, blesk, ki ga nihče izmed tistih, ki so vzneseno govorili o lepoti, ni znal izločiti iz svoje definicije lepote, nedvomno izvira prav iz tega mesta.

Poskušamo namreč definirati prav to mesto, ki smo se mu v naših prejšnjih predavanjih že približali, ga poskusili prvič zaseči s pomočjo tiste druge smrti, ki si jo domiš-

ljajo Sadovi junaki, smrti, kolikor se tako imenuje tista točka, v kateri se sklene ciklus naravnih preobrazb. To mesto, kjer se lažne metafore bivajočega razločijo od tega, kar predstavlja pozicija biti, to mesto je v *Antigoni* izrecno artikulirano kot neka meja: navzoče in definirano je vsepovsod v njenem besedilu, v ustih vseh nastopajočih oseb, predvsem pa v Teirezijevelem sporočilu. Toda kako to mesto spregledati že v samem dogajanju, kolikor je osrednja točka, območje igre konstituirano s tistim, kar se artikulira kot ječanje, kot komentar, kot klic, kot odmev na Antigono, ko je obsojena na trpljenje. In to kakšno trpljenje: da bo namreč živa zaprta v grobnico.

Osrednjo tretjino igre tvori ta manifestacija, ta apofanija, ta drobec tistega, kar pomeni pozicija življenja, ki se staplja z neizbežno smrtjo, pozicija vnaprej doživete smrti, če lahko tako rečemo, pozicija smrti, ki posega v življenje, pozicija življenja, ki posega v smrt.

Nenavadno je, da se celo tako eminentnim dialektikom in estetikom, kakršna sta Hegel in Goethe, pri oceni učinka *Antigone* ni zdelo potrebno omeniti tega polja. Če bi vam hotel pokazati, da ta razsežnost ni neka posebnost *Antigone*, bi vam zlahka navedel celo vrsto ustreznih zgledov od vsepovsod, da bi si jih ogledali. Ni vam namreč treba iskati daleč, da bi se prepričali o izjemni funkciji, ki v učinku tragedije pripada tako definiranimu polju.

Tu, ob prečenju tega polja, tega območja, se žarek odbije in lomi ter nam daje videti ta izjemni učinek, ta najbolj temeljni učinek, ki ga imenujemo učinek lepega na željo.

Gre za to, da uvidimo tisto, kar željo podvaja na njeni poti. Nikakor ne moremo reči, da želja z dojetjem lepote povsem zamre; želja gre namreč svojo pot, toda prav tu jo bolj kot kjerkoli drugje spremlja občutek prevare, ki ga na nek način izkazuje polje bleska in sijaja, kamor se želja pusti zavesti.

Na drugi strani pa je njen neprelomljen, toda odbit, odsevan nemir, za katerega želja dobro ve, da je kar najbolj realen.

Toda tu sploh ni več objekta. Od tu izvirata dve plati narave oziroma zamrtja želje vsled lepote, pri katerih vztrajajo nekateri misleci, denimo Tomaž Akvinski, ki sem ga zadnjič citiral. Po drugi strani pa od tod izvira zlom slehernega objekta, na katerem vztraja Kantova analiza v *Kritiki razsodne moči*.

Pravkar sem vam govoril o nemiru – izkoristil bom to priložnost in se za trenutek ustavil ob neustreznih rabi izraza *Triebregung*, ki ga v francoščino prevajajo kot *émoi pulsionnel*. Čemu so izbrali tako neustrezen izraz, zakaj se niso spomnili, da *émoi* nima nič skupnega niti z *émotion* niti z *émouvoir*? *Émoi* je francoski izraz, ki je povezan z zelo starim glagolom *emoyer* oziroma *esmayer*, kar pomeni *odvzeti nekemu*, rekel bi *njegova sredstva*, če to v francoščini ne bi predstavljalo besedne igre, gre pa prav za moč, zakaj *esmayer* se navezuje na starogotski *magan*, v sodobni nemščini *mögen*. Kot je splošno znano, je *émoi* nekaj, kar zadeva vaša razmerja do moči, zlasti še nekaj, kar vam jih odvzame.

Zdaj moramo vstopiti v besedilo *Antigone* in v njem iskati vse kaj drugega kot moralni nauk, kar se mi zdi težko – nekdo, ki se na te reči sploh ne razume, mi je pred nedavnim ne vem zakaj očital, da se upiram zapeljevanjem heglovske dialektike. Ne vem, če je bil ta očitek tedaj utemeljen, saj je bil zapisan v trenutku, ko sem tu začel razvijati dialektiko želje v pojmi, v katerih jo razvijam še danes. Ne bi mogel trditi, da je imel zadnji avtor kaj posebno veliko posluha za te reči. Kakorkoli že, zdi se mi, da je Hegel najšibkejši prav na področju poetike, zlasti še ko govori o *Antigoni*; vse, kar o njej pove, se zvede na idejo nekega konflikta dveh diskurzov, nedvomno v smislu, da je zastavek teh diskurzov kar najbolj bistven, še več, konflikta, ki se vselej izteče v ne vem kakšno spravo.

Sprašujem se, kakšno spravo najdemo ob koncu *Antigone*? Hegel to spravo vrh tega presenetljivo imenuje subjektivna sprava. V *Poetiki* lahko preberemo trditev o *Ojdipu na Kolonu*, o katerem smo že govorili, trditev, ki se izteče v naslednje: ne pozabimo, da je *Ojdip na Kolonu* zadnje Sofoklovo delo, da od tod izhaja zadnje Ojdipovo prekletstvo nad otroci, prekletstvo, ki bo porodilo celotno katastrofalno nadaljevanje dram,

med katere sodi *Antigona*, nadaljevanje, ki se zaključuje s tistim, kar bi lahko imenovali Ojdipovo sklepno prekletstvo: *največja sreča je ne biti rojen*. . .

Kako je moč v tovrstnem registru sploh govoriti o spravi? Tega nestrinjanja s Heglom nikakor ne štejem le sebi v prid. To so pred mano opazili že drugi, denimo Goethe, ki je to že zaslutil, ali Erwin Rohde v svojem delu *Psyche*⁶. Ko sem nekoč listal po Rohdejevem delu, ki mi prav lahko služi kot zbornik antičnih pojmovanj o nesmrtnosti duše, mi je nadvse ugajalo, da sem v tem sijajnem in občudovanja vrednem tekstu mimogrede naletel na avtorjevo začudenje nad splošno sprejeto interpretacijo Sofoklovega *Ojdipa na Kolonu*.

Oddahnimo si od vsega tega besedičenja okrog *Antigone* in poglejmo podrobneje, kaj se v *Antigoni* dogaja. Kaj imamo v *Antigoni*? Najprej imamo Antigono. Mimogrede povedano, ali ste opazili, da o Antigoni skoz celotno igro govorijo zgolj tako, da jo imenujejo *he país*, kar pomeni deklica? To vam pravim zato, da bi pojasnil stvari, da bi se privadili na slog igre. Zatem imamo neko dogajanje. Vprašanje dogajanja v tragediji je izredno pomembno. Ne vem, zakaj je nekdo, neki La Bruyère po imenu, ki mi ni posebno pri srcu – bržčas zato, ker mi ga stalno molijo pod nos –, dejal, da vselej prihajamo prepozno, da vselej prihajamo na svet, ki je prestar in o katerem je bilo že vse povedano. Sam ne mislim tako. Menim namreč, da je o dogajanju v tragediji treba še veliko povedati. Reči hočem, da to vprašanje še zdaleč ni rešeno; če vzamem samo Rohdeja, ki sem ga pravkar pohvalil, me preseneča, ko v nekem drugem poglavju – v svoji knjigi namreč veliko govori o Sofoklu – berem razlago nekakšnega nenavadnega konflikta med avtorjem tragedije in njegovim predmetom, konflikta, ki naj bi bil v tem, da namreč avtorju zakoni stvari – v tej perspektivi ni jasno, zakaj – nalagajo, da za svoje izhodišče prej kot neko mitično dejanje vzame neko dobro delo (*une belle action*). Mislim, da je tako zato, ker so že vsi vpleteni v zadevo, ker so že vsi na tekočem, in zato, da bi to dogajanje nekako uskladil, če lahko tako rečemo, z razpoloženjem, z liki, z osebami, s problemi – z vsem, kar hočete – tistega časa. Problem naj bi bil torej prav v tem. Skratka, od tod bi izhajalo, da je imel Anouilh prav, ko je svojo malo *Antigono* postavil v obdobje fašizma.

Ta konflikt, ki naj bi izhajal iz razprave med pesnikom in njegovim predmetom, bi bil po Rohdejevih besedah zmožen poroditi ne vem kakšne konflikte med dejanjem in mislijo; kot zgled za to navaja – ne povsem brez teže, ker pač povzema veliko že povedanih stvari – Hamletov profil. Zabavno.

Mislim, da bi bilo kaj takega pred vami težko zagovarjati. Če je tisto, kar sem vam lani poskušal razložiti o *Hamletu*, zares doseglo svoj namen, potem sem vas moral prepričati vsaj o tem, da *Hamlet* nikakor ni drama o moči oziroma nemoči misli z ozirom na dejanje. Zakaj naj bi *Hamlet* na pragu sodobnosti pričal o neki slabotnosti bodočega človeka z ozirom na dejanje? Tako črnogled pa spet nisem; rekel bom, da nas k črnogledosti obvezuje edinole nekakšen dekadencijski kliše, kateremu – kot sem vam mimogrede že nakazal – zapade celo Freud, ko poroča o različni Hamletovi in Ojdipovi drži napram želji.

Mislim, da Hamletova drama oziroma problem zamiranja njegove želje ni v tovrstnem razhajanju med dejanjem in mišljenjem. Poskusil sem vam namreč pokazati, da Hamletova izjemna apatija izhaja iz samega vzgiba dejanja, da moramo njene motive iskati v izbranem mitu, njen izvir pa v Hamletovem razmerju do materine želje, do očetove vednosti, ki zadeva smrt. In če naj stopim korak naprej, naj vam orišem še tisto točko, kjer se naša analiza *Hamleta* prekrije s poljem druge smrti, kamor vas vodim.

Tisto, česar vam lani nisem uspel pokazati, vam bom mimogrede orisal zdaj, sklicujoč se na Rohdejev premislek, kakorkoli je že neumesten. Ne pozabite, kako topologija, ki vam jo razvijam, učinkuje v *Hamletu*: Hamlet namreč v trenutku, ko naj bi ubil Klavdija, odneha zato, ker si beli glavo natanko s tisto točko, ki vam jo poskušam definirati. Ne zadošča mu, da bi ga ubil, zanj namreč terja večno trpljenje v peklju. Kljub temu, da smo iz tega pekla naredili nekaj, kar naj bi bilo zgolj v nas, se ob tej analizi ne bi smeli čutiti osramočene, če ne ravnamo tako: čeprav Hamlet ni povsem prepričan,

čepprav nič bolj kot mi ne verjame v pekel, v svojem dejanju na nek način – saj se sprašuje: *spati, sanjati* – vendarle obstane, ker želi, da bi Klavdij prišel v pekel.

Če na poteh, po katerih napredujemo, vsakokrat zamudimo priložnost, da bi zarisali lastne meje in točke prekoračenja, potem pride do tega vselej zato, ker se nočemo omejiti zgolj na tekste, ker torej želimo ostati na ravni sprejemljivosti, to se pravi na ravni predsodkov.

Tudi če vas nisem naučil ničesar drugega kot tisto neizprosno metodo označevalnih komentarjev, pa upam, da vam je vsaj od tega kaj ostalo, in upam, da vam ni ostalo nič drugega. Če ima namreč to, kar učim, težo nauka, potem za sabo ne bom zapustil nobenega od tistih prijemov, ki bi vam omogočili k temu pripeti sufiks –izem; z drugimi besedami: vaša zadrega mi na srečo priča, da nobeden izmed pojmov, ki sem vam jih enega za drugim podal – bodisi da gre za simbolno, za označevalec ali za željo – ne bo nikoli mogel nastopiti kot ključni pojem, da nobeden izmed teh pojmov ne bo nikoli mogel po moji krivdi komurkoli služiti kot intelektualni črček.

Zatem imamo v tragediji zbor. Kaj je zbor? Pravijo, da ste to vi oziroma da to niste vi. Menim, da vprašanje ni v tem; ker gre za sredstva, za emocionalna sredstva, bi rekel, da zbor sestavljajo ljudje, ki se vznemirjajo.

Torej dvakrat preudarite, preden si rečete, da so ob tem očiščenju v igri vaša čustva. Vaša čustva so v igri z ozirom na to, da morajo biti namreč na koncu z nekim prijemom pomirjena. Vendar pa v igri niso zato. V igri sicer nedvomno so. Prisotni ste namreč v stanju neke načelno razpoložljive materije, ki pa je po drugi strani povsem ravnodušna. Ko ste namreč zvečer v gledališču, mislite na svoje opravke, na nalivno pero, ki ste ga čez dan izgubili, na ček, ki ga boste morali podpisati naslednji dan. Gledalcem potemtakem ne smemo preveč zaupati; za vaša čustva mora poskrbeti neka razumna scenska ureditev. To je naloga zbora. Čustveni komentar je podan – prav to tvori najboljšo možnost preživetja antične tragedije –; komentar je sicer bedast, ni pa brez trdnosti, celo človeški je.

Potemtakem ste osvobojeni vseh skrbi: čeravno ničesar ne občutite, bo zbor čutil namesto vas. In konec koncev, zakaj si ne bi mogli zamisliti, da je predstava dosegla svoj učinek na vas – pravo mero, malo dozo učinka – četudi niste ne vem kako drhteli. Po pravici povedano, nisem prepričan, da gledalca udeležba pri spektaklu spravi v takšno drhtenje. Nasprotno pa sem povsem prepričan, da ga fascinira podoba Antigone.

Rekel sem fascinira. Tudi tu gledalec spremlja spektakel, toda sprašujem vas, kaj gleda? Kakšno podobo predstavlja Antigona? V tem je vprašanje. Nikar ne zamenjajmo tega razmerja do odlikovane podobe s celotnim spektaklom. Izraz gledalec, ki je navadno v rabi ob pretresanju učinkovanja tragedije, se mi zdi vprašljiv, če ne razmejimo polja, ki ga ta izraz obsega. Na ravni tistega, kar se dejansko dogaja, je gledalec prej poslušalec. Ob tem sem lahko le vesel, da se glede tega v celoti strinjam z Aristotelom, za katerega je celoten razvoj gledaliških umetnosti potekal na ravni poslušanja. Spektakel je namreč v Aristotelovih očeh povsem obrobna zadeva tehnike.

Spektakel seveda ni povsem brez pomena, vendar pa ni ključnega pomena; spektakel je za Aristotela – podobno kot elokucija v retoriki – zgolj pomožno sredstvo. To poudarjam zato, da bi te sodobne skrbi, ki se jim pravi režija, postavil na pravo mesto. Zasluge režije so pomembne, vedno jih spoštujem, bodisi v gledališču bodisi pri filmu; vendar ne pozabimo, da so zasluge režije pomembne le toliko, kolikor – če mi dovolite nekoliko svobode v izražanju – naše tretje oko še ni dovolj pozorno in ga je treba z režijo šele pritegniti.

Vendar pa gledalca nisem razkrinkal s pojmi neke poljubne dekadence zato, da bi se vdal čemernemu ugodju. V to nikakor ne verjamem. Občinstvo je z nekega stališča zmeraj že moralo biti prisotno na isti ravni; *sub specie aeternitatis* se vse izravna, je vse vselej že tu, le da ne vselej na istem mestu.

Vendar pa je, mimogrede povedano, resnično treba biti učenec mojega seminarja, se pravi posebej buden, če se hoče kaj najti v spektaklu *Dolce Vita*. Čudi me vrvenje ugodja, ki ga je ta film sprožil pri velikem številu vas, ki ste tukaj navzoči. Rad bi verjel,

da ta učinek temelji zgolj na nekem iluzijskem momentu: s pomočjo tega, kar vam tu razlagam, lahko ustrezno ovrednotite nek določen privid, skoraj edini, ki si ga prizadeva doseči zaporedje slik v tem filmu, pa še to mu nikoli zares ne uspe, razen, to moram priznati, v enem samem trenutku. Zdi se mi, da je ta trenutek tisti, ko zgodaj jutraj lahkoživci – sredi borovih storžev, na robu plaže, potem ko so negibno obležali, kot da bi izginjali v vibriranju svetlobe – naenkrat vstanejo in se odpravijo proti ne vem kateremu cilju, tistemu cilju, ki je mnogim pripravil neznansko ugodje, ker so v njem našli svojo slavno Stvar, se pravi k neki odurni stvari, ki se jo izvleče iz morja z mrežo. V trenutku, o katerem vam govorim, tega hvala bogu še ni videti. Gre le za to, da se lahkoživci nekam odpravijo in še zmeraj so skoraj tako nevidni kot prej – zares so povsem podobni kipom, katerih orise lahko prepoznamo v Ucellovih risbah dreves. Tu imamo opraviti z nekim privilegiranim trenutkom, ki je sam zase edinstven. Tudi tisti, ki še niso seznanjeni z naukom mojega seminarja, naj si ga gredo ogledat. Prizor, za katerega gre, je čisto na koncu filma, kar vam bo omogočilo, da boste našli sedeže, če jih bo kaj prostih v tem trenutku.

Tako smo torej spet pri *Antigoni*. Naša Antigona je tik pred vstopom v dejanje, kamor ji bomo sledili. Kaj naj vam o tem še povem danes? Ne morem se odločiti. Pozno je že. Besedila bi se namreč rad lotil temeljito, da bi začutili njegove vzgibe. Nekaj pa bi vendarle lahko sami storili do prihodnjic, to je, da *Antigono* preberete. Ker poznam vašo vlogo, dvomim, da je za to, da bi *Antigono* tudi sami prebrali, zadoščala že moja napoved, da bom govoril o njej. Nikakor ne bi bilo nezanimivo, če to storite do prihodnjic. To storite lahko na več načinov. Obstaja tekstno kritična izdaja *Antigone*, ki jo je oskrbel Robert Pignarre. Tistim, ki zares obvladajo grščino, bi svetoval dvojezično izdajo, zakaj slediti grškemu tekstu od besede do besede je blazno poučno. Prav ob grškem tekstu vam bom prihodnjic pokazal, do katere mere so naše opore že povsem razvite v samem besedilu z označevalci, ki niso raztreseni vsepovsod. Reči hočem, če bi namreč zgolj občasno našel kakšno besedo, na katero bi oprl to, kar govorim, bi bila to dejansko povsem arbitrarna potrditev. Pokazal vam bom, da besede, ki jih uporabljam, ustrezajo tistim, ki se kot rdeča nit vlečejo skoz celoten tekst in dejansko tvorijo njegovo ogrodje.

Če torej поблиže pogledate tekst *Antigone*, ki je izšel pri Hachette, bo to, menim, že zadoščalo, da boste vnaprej vedeli, o čem bom govoril. Opozoriti pa vas moram še na nekaj. Goethe je nekega dne v pogovoru z Eckermannom govoril o vsem mogočem. Nekaj dni pred tem se je celo domislil sueškega in panamskega prekopa. Reči moram, da je to vsekakor sijajno – Goethe je imel namreč že leta 1827 izjemno jasno predstavo o zgodovinski vlogi teh dveh stvaritev. Potem pa nekega dne berem danes že povsem pozabljeno knjigo, ki je ravno ta čas izšla, knjigo, ki jo je napisal neki Irish po imenu, ki zelo lepo vodi razmisleka Goetheja. Ne vidim, v čem naj bi se ta komentar razlikoval od Heglovega, razen v tem, da je precej bolj bedast. Govori namreč o zelo zabavnih rečeh. Reči moram, da bodo tisti, ki Heglu občasno očitajo izjemno težavnost njegovih misli, tega nedvomno veseli, saj bodo svoj porog lahko podkrepili z Goethejevo avtoriteto.

Goethe zagotovo popravi tisto, za kar gre ob opoziciji Kreonta in Antigone kot dveh nasprotnih principov zakona, diskurza, konflikta položenega v samo strukturo. Goethe lepo pokaže, da Kreon skrene s poti oziroma, če naj jasno povemo, da ga žene želja, da poskuša premagati zapreke in svojega nasprotnika Polinejka zaseči onstran dovoljenih meja – prav zato ga hoče prizadeti s tisto drugo smrtjo, za katero nima nikakršne pravice, da bi mu jo naložil –, da potemtakem Kreon ves svoj diskurz razvija v tej smeri in s tem drvi v pogubo.

Če že ni natanko tako rečeno, pa Goethejev diskurz to brez dvoma implicira, nakaže. Ne gre za pravico, ki bi se zoperstavljala neki drugi pravici, temveč za krivico, ki se zoperstavlja čemu? – nečemu drugemu, v čemer je za nas resničen problem, namreč tistemu, kar ob tej priliki predstavlja Antigona. Videli boste, da ne gre enostavno za zaščito svetih pravic umrlega oziroma njegove družine, niti za vse tisto, kar so poskušali ponazoriti z Antigonino svetostjo.

Antigono vodi neka strast in poskusili bomo dognati, katera. Pri tem je presenetljivi-

vo, da Goethe – ne glede na to, kar ta hip razvija – reče, da so ga šokirale, prizadele ti-
ste Antigonine besede, ki jih le-ta izreče tedaj, ko na koncu svoje trnove poti, katere
potek zasledujemo – ko je že vse za njo: njeno zajetje, njeno kljubovanje, njena aob-
sodba, ko torej že stoji pred tisto slovito grobnico – obstane, da bi upravičila svoje de-
janje. Medtem ko se je že zdelo, da se je povsem prepustila želji – oče, zakaj si me zapu-
stil? –, se zbere in reče: vedite, da državnim zakonom ne bi kljubovala zaradi moža ali
otroka, ki jim ne bi dovolili pokopa, zakaj navsezadnje, pravi, če bi v takšnih okoliščinah
izgubila moža, bi zmeraj lahko našla drugega, in četudi bi izgubila otroka, bi še zmeraj
lahko imela drugega z drugim moškim, toda brata – grški izraz *ô koinôn autádelphon*, ki
nastopi že v prvem verz, ko govori z Ismeno, najdemo na več mestih v igri – rodnega
brata, rojenega od istega očeta in iste matere, potem ko sta oče in mati skrita v Hadu,
nikakor ne morem dobiti več, *mētrós d' en Háidou kai patrós kekeuthótoin ouk ést' adel-
phós hóstis án blástoi poté* (Ant. 911-912).

To pa se zdi weimarskemu modrecu vendarle nekoliko nenavadno. Glede vzgiba te
izredne utemeljitve so ljudje omahovali cela stoletja. Kot po nekakšni nujnosti mora
tudi najbolj učene diskurze vselej oplaziti neka norost; tudi Goethe se ni mogel izogniti
temu, da ne bi izustil neke želje. Nekomu, ki je zadržan in ki ve, kakšna je cena teksta,
mora biti jasno, da se je treba vselej varovati tega, da ne bi izrekal prenačlenjenih trditev,
saj se s tem izpostavlja vsem mogočim tveganjem. Goethe pravi: upam, da nam bo ne-
koč kak erudit dokazal, da sta ti vrstici naknadno vrinjeni. Seveda lahko ob tovrstnih
željah vselej upamo, da se bodo izpolnile. V devetnajstem stoletju je vsaj štiri ali pet
eruditov trdilo, da pristnosti teh dveh vrstic ni moč zagovarjati. Eden izmed najbolj iz-
virnih načinov, kako so to tezo dokazovali, je bil ta, da so trdili, da je nekaj podobnega
moč najti v tretji knjigi Herodotovih *Zgodb*. Po pravici povedano, podobnosti ni veliko, z
izjemo tega, da gre tudi pri Herodotu za življenje in smrt, za brata, očeta, moža in otro-
ka. Razen tega, kar je zares podobno, pa sploh ne gre za isto stvar, zakaj pri Herodotu
je neki ženski po vsem njenem jadikovanju dana možnost izbire, da izmed vseh članov
svoje družine, ki je v celoti zajeta z obsodbo – kot se je to lahko zgodilo samo na perzijs-
skem dvoru –, izprosi življenje enemu izmed le-teh, in ta ženska razlaga, zakaj ima raje
brata kot moža⁷.

Toda če sta si stavka podobna, to pač še ne pomeni, da je eden posnetek drugega.
In navsezadnje, zakaj naj bi bil ta posnetek vpeljan prav na tem mestu? Z drugimi bese-
dami, da omenjena verza nista nepristna, potrjuje že dejstvo, da ju okrog osemdeset let
kasneje Aristotel navaja v tretji knjigi *Retorike*.⁸ Če bi bila verza vprašljiva, bi bilo brž-
čas težko domnevati, da bi ju nekdo, ki je živel komaj osemdeset let za Sofoklom, nava-
jal kot literarni zgled, in to nikakor ne na nepomembnem mestu, saj gre v *Retoriki* na
tem mestu prav za razlago motivov, za utemeljevanje neverjetnih dejanj; in od vseh
zgodov, ki bi lahko služili v ta namen, naj bi Aristotel izbral prav ta dva sporna verza? S
tem pa teza o interpolaciji že postaja dvomljiva. Navsezadnje pa bi ta dva verza veljalo
ohraniti prav zaradi njune domnevno sporne narave. Videli bomo – čeprav mislim, da
ste to že opazili –, da sta ta dva verza tu zgolj zato, da nam dajeta dodatno oporo za ti-
sto, kar bomo prihodnjič poskusili povsem določno definirati glede Antigonine namere.

25. maja 1960

II

Danes bi rad govoril o *Antigoni*, namreč o Sofoklovi igri, napisani leta 441 pred na-
šim štetjem, in o njeni ekonomiji. Menim, da ta tekst vsekakor zasluži, da nam nastopi v
tej vlogi primera, okrog katerega se vrti tisto, kar nam Kant podaja kot osnovo ključne
komunikacije, kolikor je le-ta sploh možna, kolikor jo torej terja sama strategija lepega.

Edino primer – povsem drugačen od objekta – je tisto, kar nam v tej kategoriji omogoča transmisijo. Znano vam je namreč, da po drugi strani tu ponovno postavljamo pod vprašaj funkcijo, mesto te kategorije z ozirom na tisto, kar smo poskušali približati kot namero želje. Skratka, z našo raziskavo bi bržčas lahko spravili na dan nekaj novega o funkciji lepote. Zdaj smo pri tem.

Toda to je zgolj ena izmed točk naše poti. Naj te dolžina poti ne začudi, pravi Platon v *Faidru*, ki je prav dialog o lepem, zakaj tolikšen ovinek je neizogiben.

Danes bomo torej napredovali s komentarjem *Antigone*, kolikor le-ta ponazarja na zares občudovanja vreden način – preberite tekst, pa boste videli, da je tako – nekakšen nepredstavljen vrh neke vrste izničujoče strogosti, ki ji je, kot menim, v Sofoklovem delu enakovreden le *Ojdip na Kolonu*, ki je njegovo zadnje delo. Napisal ga je leta 407 ali 406. Poskušal vam bom približati ta tekst, da bi vam dal čutiti njegovo izredno ukrojenost.

Zadnjič smo torej rekli, da imamo v tragediji najprej Antigono. Zatem imamo neko dogajanje. In zbor. Po drugi strani pa sem vam o naravi tragedije podal zgolj Aristotelovo sklepno misel, ki zadeva njene zakonitosti in merila, kar pa sem pustil ob strani. Na tem mestu se namreč ne bomo ubadali s klasifikacijo literarnih zvrsti. Šlo je za odlo-mek, ki se zaključuje z omembo sočutja in groze, ki proizvajata katarzo. Tisto slovito katarzo, s katero bomo na koncu sklenili to, kar nam je povedati: na ravni Ojdipa bomo skušali ugotoviti, kateri je resnični smisel katarze tovrstnih občutij.

Pisci, zlasti še Goethe, so hoteli funkcijo te groze in tega sočutja videti v samem dogajanju, kar je nenavadno. Kot da bi nam dogajanje ponujalo zgled nekakšnega rav-novesja med grozo in sočutjem. Aristotel zagotovo ne reče nič takega. Rekel sem vam, da obstaja to, kar nam pove Aristotel, še vedno kot neka pot, ki jo je izoblikovala nena-vadna usoda, zaradi katere se skoraj nimamo na kaj opreti, ko skušamo dojeti njegov lasten tekst – toliko ga namreč manjka, toliko se je spotoma zgubilo.

Naj k temu takoj nekaj pripomnim. Na prvi pogled se zdi, da nobeden od obeh pro-tagonistov, se pravi ne Antigona ne Kreon, ne pozna ne groze ne sočutja. Ta pripomba nikakor ni neutemeljena. Če vanjo dvomite, to pomeni, da niste prebrali *Antigone*; ker pa jo bomo brali skupaj, vam bom to lahko nazorno pokazal.

Če pa stvar pogledam поблиže, je gotovo, da ne eden ne drugi ne poznata ne groze ne sučutja. Antigona je namreč med drugim tudi prav zato resnična junakinja. Gotovo je, da vsaj eden od obeh protagonistov vse do konca igre ne pozna ne groze ne sučutja – in to je Antigona. Kreonta se namreč ob koncu – kot boste videli – polasti groza; in če to ni vzrok njegove pogube, pa je zagotovo njena napoved.

Povzemimo stvari od začetka. Kreon na začetku sploh ne nastopa. Igra, kot jo je spisal Sofokles, nam najprej predstavi Antigono v pogovoru z Ismeno, ko le-ta že od prvih replik naprej razglaša svojo namero, razloge za to namero, slog te namere – to bomo takoj povzeli.

Kreon se torej pojavi šele naknadno. Prisoten ni niti kot Antigonino nasprotje; kljub temu pa je ključnega pomena za našo demonstracijo. Kolikor nam Kreon ponazarja to, kar podajamo glede strukture tragične etike, etike psihoanalize, nam ponazarja na-slednje: Kreon hoče dobro. Prav to je navsezadnje njegova vloga. Poglavar je tisti, ki vodi skupnost. To je v dobro vseh. In v čem je njegova krivda? Aristotel nam to krivdo opiše z izrazom, ki ga ima za ključnega v tragičnem dogajanju, namreč z izrazom *hamartia*.

Tega izraza ni moč zlahka prevesti. Naj ga prevedemo kot zmoto? Če ga zaobrne-mo v etično smer, ga bomo inerpretirali kot zmoto v sklepanju. To bržčas ni tako eno-stavno. Pri Aristotelu je namreč ta zmota v sklepanju ključnega pomena za vzgib trage-dije.

Zadnjič sem rekel, da obdobje te velike tragične stvaritve od njegove interpretacije v filozofirajoči misli razdvaja skoraj celo stoletje. Minervina sova namreč razpne svoja krila – kot je rekel že Hegel – šele tedaj, ko pade mrak. Vendar pa v to nisem povsem prepričan. Kljub temu lahko to pogosto citirano Heglovo misel znova obudimo zato, da

bi dojeli, da nekaj vendarle razdvaja nauk o tragičnih obredih od njegove naknadne interpretacije v polju neke etike, ki je za Aristotela znanost o sreči.

Kljub temu lahko to pripomnimo. In rade volje se obvežem, da bom pokazal, da *hamartía* nastopa tudi v drugih, zlasti Sofoklovih tragedijah. *Hamartía* je resnična, pripoznana. Izraza *hamartáno* in *hamártema* najdemo v samem Kreontovem govoru, ko se ob koncu pod udarci usode zlomi. *Hamartía* kot zmota v sklepanju potemtakem ni lastnost pravega junaka *Antigone*, temveč Kreontova lastnost. Kreontova zmota v sklepanju – menim, da se tej zmoti lahko približamo bolj kot je to kdajkoli uspelo misli, ki je prijateljica modrosti, filozofirajoči misli – je prav v tem, da hoče – nedvomno *avant la lettre*, kajti ne pozabimo, da je 441 pred našim štetjem zelo stara doba: naš prijatelj Platon namreč še ni skoval prikazni najvišjega dobrega – da torej hoče iz tega dobrega napraviti brezmejni zakon, vrhovni zakon, zakon, ki prestopa, presega neko določena mejo, se pravi v tem, da se niti ne zaveda, da je prestopil tisto slovito mejo, za katero menijo, da so povedali dovolj, če so rekli, da jo Antigona brani, torej v tem, da gre za nezapisane zakone *Dikē*, tiste *Dikē*, ki jo imajo za pravico, za božje reklo; prepričani so, da so o tem povedali dovolj, čeprav niso povedali nič pomembnega. Polje, katerega meje kot nevedež prestopa Kreon vsled *hamartía*, ki je pač kakršnakoli zmota, če že ni zmota v sklepanju, je zagotovo povsem drugačno.

V luči vprašanj, ki smo jih lahko zastavili glede narave moralnega zakona, bodite pozorni na to, kako je Kreontova govorica povsem v skladu s tistim, kar se pri Kantu imenuje *Begriff*, pojem dobrega. To je govorica praktičnega uma. Kreontova zapoved, prepoved Polinejkovega pokopa, ki je ničvrednež, izdajalec, sovražnik domovine, je utemeljena z dejstvom, da branilcev in napadalcev domovine pač ni moč častiti na enak način; in s kantovskega vidika je to gotovo maksima, ki jo lahko postavimo kot pravilo uma z univerzalno veljavo. Lahko bi torej rekli, da nam tragični spektakel – še preden je bila formulirana etična pot, ki nas od Aristotela do Kanta navaja k odkritju neke zadnje istovetnosti zakona in uma – že kaže temeljni, prvi ugovor tej etiki: dobro ne more vladati vsemu, ne da bi prišlo do nekega ekscesa, glede katerega nas tragedija opozori, da so njegove posledice usodne. Katero je potemtakem to slovito polje, v katerega nikakor ne smemo zakoračiti. Pravkar sem vam rekel, da nam zatrjujejo, da v tem polju vladajo nezapisani zakoni, volja, ali še bolje, *Dikē* bogov.

Toda saj sploh ne vemo več, kaj so bogovi. Ne pozabimo namreč, da smo že dalj časa podrejeni krščanskemu zakonu, in da bi se bilo treba zato, da bi ponovno dognali, kaj so bogovi, ukvarjati z etnografijo. Preberite si *Faidra*, o katerem sem vam pravkar govoril in ki je nekakšno popotovanje, ki zadeva naravo ljubezni – tako se temu pravi; s krščanstvom smo temeljito spremenili ogrodje besed, ki nam služijo za zajetje te ljubezni.

Kaj je ta ljubezen? Je ta ljubezen tisto, kar smo po vzponih in padcih krščanske dogodivščine imenovali sublimna ljubezen? Videli boste, da ji je dejansko zelo blizu, čeprav do nje vodijo druge poti. Je ljubezen želja? Je ljubezen tisto, za kar nekateri domnevajo, da istovetim s tem osrednjim poljem, namreč ne vem kakšno naravno zlo v človeku? Je ljubezen tisto, kar Kreon nekje imenuje anarhija? Naj bo kakorkoli že, v *Faidru* boste v nekem odlomku, ki ga boste zlahka našli sami, videli, da se način, kako zaljubljeni reagirajo, ravna v ljubezni, spreminja z ozirom na boga, v čigar spremstvu so sodelovali, to se pravi z ozirom na iniciacijo – v strogem pomenu, ki ga ima ta beseda v antičnem svetu –, z ozirom na povsem določene obrede, pri katerih – povejmo na hitro in v grobem – prihaja do tistih pojavov, ki jih najdemo v preteklih stoletjih in na nekaterih zemljepisnih širinah celo še danes v obliki zamaknjenj oziroma pojavov obsedenosti, pri katerih božansko bitje spregovori skozi usta tistega, ki je pri tem, če lahko tako rečemo, soudeležen.

Prav zato Platon pravi, da tisti, ki so bili v Zevsovem spremstvu, v ljubezni ne reagirajo na enak način kot tisti, ki so bili v Aresovem.⁹ Nadomestite ti imeni s tistimi, ki lahko nekje v Braziliji označujejo duha zemlje, vojne oziroma kakšno najvišje božanstvo – tu se seveda ne nameravamo ukvarjati z eksotičnimi rečmi, vendar pa gre prav zato.

Z drugimi besedami, gre za nekaj, kar nam je dosegljivo zgolj z nekega vnanjega stališča, s stališča znanosti, objektivacije, torej za nekaj, kar za nas, ki nas je vzgojilo krščanstvo, ne sodi v tekst, v katerem se vprašanje tega polja dejansko postavlja. Kot je splošno znano, smo mi, kristjani v tem polju pometli z bogovi.

Tukaj pa nam gre z vidika psihoanalize natanko za to, kar smo postavili na njihovo mesto. Drugače povedano, za to, kar v tem polju ostaja kot meja. Kot meje, ki so nedvomno tukaj od vekomaj navzoče, ki pa so edino, kar je še ostalo, kar je pustilo svoja znamenja v tem polju, ki je za nas, kristjane, opuščeno. To je vprašanje, ki si ga bom danes drznil zastaviti.

V tem polju je meja, za katero nam gre – meja, ki je bistvena za to, da se skozi refleksijo pojavi nek določen fenomen, ki sem ga v prvem približku imenoval fenomen lepega – je ta meja tista, ki sem se ji v prejšnjih predavanjih začel približevati. Tista, ki sem vam jo najprej razvil v Sadovem delu kot hotenje, zatolči naravo v samem načelu njene oblikujoče moči, moči, ki uravnava izmenjevanje razkroja in rojevanja; Sade, ki ga tukaj jemljem kot zaznamek nekega določenega trenutka krščanske misli. Sade pravi, da je onstran tega reda, ki ga že itak ni tako lahko misliti, vzeti na znanje, možno nekaj, neka transgresija, ki jo Sade imenuje zločin, kolikor je lahko, kot sem vam pokazal, smisel tega zločina zgolj neka smešna fantazma.

Gre nam za to, na kar meri ta Sadova misel. V Sadovem smislu je zločin, če naj uporabim termine, ki mu dajejo vso težo, natanko tisto, kar ne spoštuje naravnega reda. Sade je v svoji misli šel tako daleč, da je formuliral tale zares edinstven eksces, nezaslišan, ker ni pred njim še nikomur prišlo na misel, da bi ga javno razvil, vsaj v obliki razdelanega sistema ne – kaj so vse razvili od davnih časov v mističnih sektah, tega ne vemo –; Sade je torej formuliral misel, da je v človekovi moči, da z zločinom osvobodi naravo okovov njenih lastnih zakonov.

Njeni lastni zakoni so namreč verige. Če hočemo, če naj tako rečemo, prisiliti naravo, da znova začne iz nič, moramo odstraniti reprodukcijo ustaljenih oblik, ki pomeni zagato, slepo pot, s katero so zadušene hkrati harmonične in konfliktnosti možnosti drugačnega mnenja. Takšna je namera tega zločina, ki nam ne deluje zaman v tolikšni meri kot horizont naših preiskovanj želje, da je sam Freud skušal rekonstruirati celotno genealogijo zakona na podlagi nekega izvirnega zločina. Kot sem vam rekel v naših prvih korakih na začetku tega leta, se misel, ki hoče biti strogo ateistična, nujno zadržuje v teh mejah začenja iz nič, *ex nihilo*.

Strogo ateistična misel se nujno umešča v kreacionistično perspektivo, v to in v nobeno drugo. Prav tako ni za ponazorilo tega, da se Sadova misel drži natanko v teh mejah, nič bolj primernega od temeljne fantazme v Sadu, namreč tiste, ki jo tisoči razvlečenih strani, v katerih razvija očitovanja želje, zgolj ilustrirajo: ta fantazma je natančno fantazma nekega večnega trpljenja – za podobo trpljenja, ki je v sadovskem scenariju naloženo žrtvi, je namreč tipično in temeljnega pomena, da trpljenje nikoli ne pripelje, nikoli ne more pripeljati žrtve do točke, kjer bi se razkrojila, kjer bi se izničila. Zdi se, kot da bi v fantazmi mučeni objekti morali imeti v sebi neko neuničljivo oporo. Dejansko gre tu prav za fantazmo, ob kateri nam analiza jasno pokaže, da subjekt razloči od sebe nekega dvojnika, ki ga naredi nedostopnega za izničenje – ta dvojniki je nato tisti, ki je podvržen temu, kar bi lahko ob tej priliki poimenovali s terminom, sposojenim iz področja estetike, igra bolečine. Tukaj imamo namreč opraviti natanko z istim področjem kot je tisto, na katerem brstijo estetski pojavi. Z nekim določenim prostim prostorom. Ta prostor je mesto, kjer pride do spoja, ki se ga nikoli ne omenja, kot da gre za nevemkakšen tabu – prepoved, ki je sorodna težavi, ki nam je dobro znana pri naših pacientih, težavi, s katero so pripravljeni priznati to, kar pripada v pravem pomenu besede redu fantazme – do spoja, pravim, med temi igrami bolečine in fenomenom lepote.

Pokazal vam jih bom v vsej njihovi očitnosti, saj so v Sadovem tekstu tako razprostrti, da jih na koncu sploh ne opazimo več: pri Sadu so žrtve zmerom opremljene ne le z vsemi mogočimi lepotami, marveč tudi z milostjo, ki je njen najvišji poganjek. Preden skušamo pojasniti nujnost tega spoja, jo moramo najprej izslediti povsod, kjer je

skrita, kjer preži, s katerekoli strani pristopimo k temu pojavu, s strani pretresljivih razodetij žrtve, prav tako pa s strani vsake lepote, ki je preveč razodeta, preveč dobro proizvedena in ki zato prepove človeku dostop do podobe, skrite za lepoto, podobe tega, kar jo ogroža. Toda podobe česa? Kajti nikakor ne gre za izničenje.

Mislím, da je to tako bistveno, da se mislim skupaj z vami lotiti Kantove *Kritike razsodne moči*, ki se tako izjemno strogo loti narave lepote. Zdaj se bom temu izognil. Reči hočem, da bom za zdaj to postavil v oklepaj. Pa vendar, mar v tem razmerju do objekta, ki nedvomno vzbuja interes istih sil kot so na delu v spoznanju, vendar pa so, kot pravi Kant, te sile zainteresirane na fenomenu lepega, ne da bi to zadevalo sam objekt – mar v tem razmerju do objekta niste začutili, mar se niste dotaknili s prsti analogije s samo sadovsko fantazmo, kjer je objekt navzoč zgolj kot zmožnost nekega trpljenja, ki ni samo v sebi nič drugega kot označevalec neke meje, namreč točka, kjer je trpljenje do-jeto kot neka steza, kot nekaj, kar nam zatrjuje, da se to, kar je, ne more povrniti v izničenje, iz katerega je izšlo?

Prav tukaj je meja, ki jo je krščanstvo postavilo na mestu vseh ostalih bogov, in sicer v obliki te zgledne podobe, ki skrivoma vleče k sebi vse niti naše želje, podobe križanja: konec koncev, če si drznemo ob tej podobi, ne pravim da pogledati ji v lice – že od vekomaj so se mistiki prepuščali temu, torej lahko kljub vsemu upamo, da so se soočili z njo – marveč, kar je nedvomno mnogo težje, govoriti o njej na direkten način, potem moramo tvegati in reči, da imamo v nji opraviti z nečim, čemur bi lahko rekli apoteoza sadizma, kajpada *avant la lettre*, divinizacija vsega tega, kar ostane v tem polju, namreč te meje, kjer bitje vztraja v trpljenju, ker ne more drugače kot da ravna v skladu s pojmom, ki sicer zastopa izključitev vseh pojmov, se pravi natanko s pojmom *ex nihilo*.

V ponazoritev tega, kar vam pravim, naj zadošča, da vas, analitike, spomnim na to, kar se vam vsakodnevno ponuja v vašem izkustvu, namreč na to, kako je od sanjarij nedolžnih deklic do parjenja matron fantazma, ki vodi žensko željo, lahko dobesedno zastrupljena s to vsiljeno podobo Kristusa na križu. Naj gre še dlje? Naj rečem, da je na podlagi te podobe krščanstvo dolga stoletja posvečeno križalo ljudi? Posvečeno. . .

Že nekaj časa nam je jasno, da so upravljalci svetniki. Ali ne bi mogli tukaj stvari tudi obrniti in reči, da so svetniki upravljalci? Svetniki so dejansko upravljalci dostopa k želji, saj se to delovanje, ki ga krščanstvo vrši na človeka, nadaljuje na kolektivni ravni. Mrtve bogove v srcu kristjanov je pregnala iz sveta krščanska misija. Osrednja podoba krščanskega božanstva vpije vse ostale podobe želje pri človeku, kar ni brez nekaterih posledic. Morda je to tisto, na krovu česar plovemo v zgodovini. To je tisto, kar vam v našem razdobju v govorici upravljalcev označujejo z besedami »kulturni problemi nezravitih dežel«.

Tu nisem zato, da bi vam kot posledico vsega tega obljubil kakšno presenečenje, dobro ali slabo; doletela vas bodo, kot se temu pravi v *Antigoni*, še prekmalu.

Predímo zdaj k *Antigoni*. Antigona je junakinja. Antigona je tista, ki prenaša glas bogov, tista, ki – kot lahko prevedemo iz grščine – ni ustvarjena zato, da sovraži, temveč zato, da ljubi; skratka, Antigona je – če naj verjamemo tovrstnim obscenim komentarjem, ki tvorijo slog dobrih piscev – resnično nežno in očarljivo bitje. Da bi jo vpeljal, bom podal nekaj pripomb.

Da bi kar takoj segel k jedru stvari, vam bom navedel tisti izraz, okrog katerega se umešča Antigonina drama, izraz, ki se v tekstu ponovi kar dvajsetkrat; če se v tako kratkem tekstu nek izraz ponovi dvajsetkrat, je to skoraj tako odmevno kot če bi se ponovil štiridesetkrat. Seveda pa to še ni razlog, da tega izraza ne bi navedli; gre za izraz *áfē*. Ta izraz je nenadomestljiv. Prav ta izraz je – strogo vzeto – tisti, ki zarisuje mejo, ki je človeško življenje ne bi smelo za dalj časa prestopiti. V tem oziru je besedilo zbora, ki ponavlja ta izraz, pomenljivo: *ektós áfas* (v. 614 in 625). Onstran *áfē* namreč lahko prebijemo le kratek čas, in prav tja si želi Antigona. Nikakor ne gre za kakšno ganljivo odpravo. Najprej zato, ker iz Antigoninih ust vselej zvemo vse o mestu, kjer se trenutno nahaja. Glede tega, za kar gre, nam Antigona dobesedno ničesar ne zamolči: ne zmore več. Njeno življenje ni vredno, da ga živi. Antigona namreč živi v spominih na neznosno

tragedijo tistega, iz katerega izhaja ta rod, ki se bo v likih Antigoninih dveh bratov končal v pogubi. Antigona živi pod Kreontovo streho, podrejena njegovemu zakonu, in prav tega ne more prenašati. Rekli boste, da ne prenese odvisnosti od človeka, ki ga sovraži.

Sovraži? Zakaj neki? Navsezadnje ima pri njem streho nad glavo – v Sofoklovi drami je tudi ne možijo kot denimo Elektro pri Giraudouxu, in nikar ne mislite, da si je to izmislil Giraudoux, to si je izmislil že Evripid, le da v Evripidovi drami Elektre ne možijo z vrtnarjem – in vendar tega ne more prenašati. Prav to dejstvo igra svojo vlogo in ne samo, da dobro odigra svojo vlogo, temveč nam z vso svojo težo v tekstu pojasnjuje, če smemo tako reči, njeno odločnost, odločnost, ki jo Antigona razglaša od samega začetka, tj. od dialoga z Ismeno.

Antigonin dialog z Ismeno je že od začetka nekaj nadvse surovega. Ko jo namreč Ismena posvari, ne pretiravaj, že tako smo v nezavidljivem položaju, Antigona nemudoma vzkipi, tega mi nikoli več ne omenjaj, zakaj četudi bi mi sama ponudila svojo pomoč, je zdaj ne bi hotela več sprejeti. Zdaj nastopi izraz *échthos*, sovražnost, kot oznaka za njen odnos do sestre – izraz, s katerim je kasneje označeno tisto, kar bo našla onstran, ko se bo spet srečala z mrtvim bratom. Z istim izrazom, sovražnost, se nam predstavi že na začetku – in to oseba, ki bo kasneje rekla: »ne da svorajim, da ljubim sem na svetlu!« (v. 523)

V nadaljevanju bo Antigona svojo sestro, ki bo ponovno prišla k njej, da bi delila njeno usodo, čeprav sama ni zagrešila prepovedanega dejanja, spet zavrnila z grobotjo, ki presega vse meje lepega vedenja, saj ji odvrne: ostani pri Kreontu, ki ti je tako pri srcu. S tem krona svojo zmoto.

S tem je orisana uganka, ki nam jo predstavlja *Antigona*; te uganke okrutnega bitja pa niti ne poskušamo umestiti, zakaj kaj bi namreč pomenilo, če bi jo sami umestili v register pošastnega? To je naloga zbora, ki je vseskozi prisoten, in v nekem trenutku na eno izmed Antigoninih osupljivih replik zavpije, da je Antigona divja; na tem mestu je uporabljen izraz *ōmós*, kar je moč prevesti kot surov. To dobesedno pomeni nekaj surovega, nekultiviranega. Ta izraz surovost je najbolj ustrezno rabljen tedaj, ko govorimo o uživalcih surovega, nekuhanega mesa.

To je stališče zbora, ki sploh ničesar ne razume. Z drugimi besedami, Antigona je prav tako surova, kot je bil surov njen oče. Zbor namreč pravi takole: »divja kri iz divjega očeta« (v. 471 – 2).

Nam gre za naslednje, namreč za to, kaj pri Antigoni pomeni ta prestop človeških meja. Antigona te meje prestopa prav zato, ker njena želja meri onstran *átē*, *átēs átēr*. *Ater* je beseda, ki nastopa v latinskem izrazu *atrox*. V tem je srž dogajanja. To je tisto, kar zbor v trenutku svojega posega, ki vam ga bom orisal, ponavlja z neko samodejno vztrajnostjo. Reči hočem, da to pomeni prav naslednje: *átē* se ali približujemo ali pa ne; ko pa se ji približujemo, se ji približujemo zaradi nečesa, kar je na tem mestu povezano z začetkom, z verigo nesreče Labdakidov. Ko se *átē* začnemo bližati, stvari stečejo same od sebe. V osnovi dogajanja je na vseh ravneh te verige nekaj, kar – kot beremo – determinira *mérimna*. *Mérimna* je domala ista beseda kot *mnémé*, s poudarkom na sovražnosti. Zelo napak bi bilo, če bi *mérimna* prevajali kot sovraštvo, zakaj sovraštvo je psihološki pojem, medtem ko je *mérimna* eden izmed tistih dvoznačnih izrazov nekje vmes med subjektivnim in objektivnim, ki nam jih – strogo vzeto – ponuja označevalna artikulacija.

Prav *mérimna* Labdakidov je tisto, kar Antigono žene proti mejam *átē*, ki jo brez dvoma lahko prevedemo kot pogubo. Toda to nima nič opraviti s pogubo. Ta *mérimna* je tisto, kar naredi – ona sama bi nedvomno rekla, da po volji neizprosni bogov –, da je brez sočutja in groze, in hkrati tisto, kar zato, da bi nam jo pokazalo v trenutku njenega dejanja, naloži pesniku, Sofoklu, naslednjo fascinantno podobo – prvič, ko je v temi posula bratovo truplo s tanko plastjo prahu, drobnega prahu, ki truplo zakrije le toliko, da ga zastre očem. Prav za to namreč gre. Nikakor namreč ne smemo dopustiti, da bi razpadajoče truplo ležalo vsem na očeh, da bi ga raztrgali psi in ujede, ga raznesli – kot

beremo – po žrtvenikih, po mestih in s tem zasejali grozo in epidemijo obenem.

Antigona je torej to dejanje storila enkrat. Kar se dogaja onstran neke določene meje, mora ostati skrito očem. O tem, kar se je zgodilo, bo poročal Stražnik, rekoč, da niso našli nikakršnih sledi in da ni moč ugotoviti, kdo je storilec. Zdaj Kreon ukaže, naj se gnijoče truplo ponovno razgali. In tokrat se Antigona pusti zasačiti. Stražnik, ki se je vrnil, nam z naslednjimi besedami opiše potek dogodkov. Najprej so s trupla počistili prah, ki ga je prekrival, in nato sedli na vetrovno stran, zakaj truplo pač zaudarja. Treba se je vsaj izogniti grozljivemu smradu, ki veje od trupla. Toda zdaj se je vzdignil vihar in oblak prahu je zastrl nebo oziroma, kot beremo, veliki eter. In v tem trenutku, ko so se vsi umikali kot so vedeli in znali, ko so si oči zakrili z rokami, se skrili pred tovrstno spremembo obličja narave, pred nastopom popolne teme, kataklizme, v tem trenutku se prikaže mala Antigona. Spet je pri truplu in – kot beremo v tekstu – jadikuje podobno kot ptič, ki opazi, da ni mladičev v gnezdu.

Izjemen prizor. Preveč izjemen, da bi ga pisci povzemali in posnemali. Iz Evripidovih *Feničank* sem si izpisal štiri vrstice, kjer Evripid Antigono prav tako primerja z zapuščeno samico, ki ob praznem gnezdu pretresljivo ječi, kar nam izpričuje, kaj v antični poeziji vselej simbolizira podoba ptiča. Ne pozabimo, da smo v poganskih mitih zelo blizu mišljenju metamorfoze. Tu gre – strogo vzeto – za preobrazbo Filomele in Prokne¹⁰. Vsaj pri Evripidu slavec nastopa kot tista podoba, v katero se človeško bitje preobrazi ob jadikovanju.

Meja, ki smo jo dosegli, je prav meja možnosti metamorfoze, tiste metamorfoze, ki se je skrita v Ovidovem delu prenašala skozi stoletja in se nato z vso ostrino ponovno uveljavila ob prelomu evropske senzibilnosti, tj. v renesansi, in se razmahnila, celo razletela v Shakespearovem gledališču. Prav to je Antigona.

Odmevnost Sofoklove tragedije vam bo odslej, upam, razumljiva. Najprej imamo dialog med Antigono in Ismeno. Kljub temu pa vam moram utreti pot. Mimogrede vam moram omeniti nekaj verzov; verze 48, 70 in 73, v katerih v Antigoninem govoru nastopa nekakšna jezikovna posebnost, ki se kaže v tem, da beseda *metá* nastopi na koncu stavka. *Metá* pomeni s, z, pa tudi po, pri. Prav zato, ker predlogi v grščini nimajo iste funkcije kot v francoščini, podobno kot členice v angleščini igrajo vlogo, ki je v francoščini ne poznamo, je *metá* – strogo vzeto – tisto, kar meri na zarezo. Tako denimo *metá* nastopi na koncu stavka, ko Antigona sestri odvrne: »ne bom te prosila, niti ne bi bila vesela, če bi tudi hotela to storiti skupaj z mano«. Ali denimo, ko svojemu mrtvemu bratu reče: »počivala bom tu skupaj s tabo, ljubeča poleg ljubljenega«. Tudi tokrat stoji *metá* na koncu stavka, tj. za besedo, na katero se nanaša. *Metá* je namreč – podobno kot v francoščini – navadno umeščen pred besedo. Ta jezikovna posebnost na nek pomenljiv način označuje prisotnost naše Antigone.

Podrobnosti Antigoninega dialoga z Ismeno bom obšel. To bi bil namreč neskončen komentar. Za kaj takega bi potrebovali celo leto. Obžalujem, da vam v okviru svojega seminarja ne morem posredovati izjemne substance tega sloga in njegovih poudarkov. To bom preskočil.

Po tem dialogu z Ismeno in po Antigoninem zagotovilu glede svoje odločitve nastopi zbor. Ta alternacija med dogajanjem in zborom v drami nastopi petkrat. Kaj pove zbor neposredno po tem prehodu k stvari sami, ki kaže, da je odločitev že padla? Pravijo, da je jedro tragedije dogajanje. Toda pozor! – V čem je to dogajanje? Gre za *áein*? Ali za *prátein*? Treba se je odločiti in izbrati, ker označevalec vpelje v svet dve ravni, namreč resnico in dogajanje. Toda če označevalca obdržimo na ravni človekovih razmerij do resnice, nam ne more obenem služiti za določanje dogajanja. V tragediji v splošnem ni nikakršnega pravega dogajanja. Junak se s tistim vred, kar ga obdaja, umešča v razmerju do tiste točke, na katero meri želja. Kar se v tragediji dogaja, bi imenoval zlomi in padci različnih plasti junakove prisotnosti v času. Zato stvari ostajajo nedoločene. V tem sesedanju hiše iz kart, ki ga predstavlja tragedija, se namreč stvari rušijo ena za drugo, in ko imamo na koncu pred sabo celoto, ugotovimo, da bi to rušenje lahko potekalo tudi drugače, v drugačnem zaporedju.

To lahko ponazorimo z naslednjim: Kreon najprej na široko razglša, da kot nosilec odgovornosti ne bo nikoli v ničemer popustil, ko pa ga očka Teirézias ostro ošteje, ga nenadoma popade strah. Zboru v tem trenutku reče: naj popustim ali ne? Zagotavljam vam, da to pove z izrazi, ki so s stališča, ki ga razvijam, izjemno natančni, saj tudi na tem mestu nastopi *áfē* (v. 1097). Tega vam ne bom bral, da ne bi izgubljali časa s podrobnostmi. Na tem mestu je jasno, da bi se lahko izognil najhujšemu, če bi šel najprej k grobnici, nato pa zvečer končno truplu izkazal pogrebne časti, kar tudi terja svoj čas.

Vendar pa verjetno ni brez razloga, da začne prav s truplom, da hoče prav ob njem, kot temu pravimo, poravnati račun svoje vesti. Verjemite mi, zmerom je vest tisto, kar zgubimo, ko se hočemo odškodovati za krivico. To je le drobno ponazorilo, saj je v vseh trenutkih razvoja drame odločilno, ključno vprašanje te časovnosti načina, kako se združijo niti, ki so že pripravljene. Ta način pa ni dejanju nič bolj podoben kot tisto, kar sem pravkar imenoval sesutje, rušenje na odru.

To je bil torej prvi dialog med Antigono in Ismeno. Kaj pride za tem? Glasba. Zbor; spev o osvoboditvi. Tebe so namreč izven dosega rok tistih, ki bi jih prav lahko imenovali barbari. Slog tega zborovskega speva nam Polinejkove čete in njegovo sceno dokaj nenavadno slika kot velikega ptiča, ki kroži nad mestom. S tem je že leta 441 pred našim štetjem ponazorjena podoba naših, sodobnih vojn, tj. podoba vojne kot nečesa prežečega.

Brž ko je prvi vstop glasbe mimo – in tu čutimo avtorjevo ironijo –, je vojne že konec, kar pomeni, da se pravi spopad šele začneja.

Kaj vidim zdaj? Kreonta, ki bo imel daljši govor, da bi upravičil svoje ravnanje. Res pa je, da ga posluša zgolj pohleven zbor, skupina nenevarnih kimavcev. Sledi dialog med Kreontom in zborom. Zbor je sicer na tistem prepričan, da je Kreontova namera nekoliko pretirana. Toda to na glas izreče samo v trenutku, ko pride Stražnik in pripoveduje, kaj se je zgodilo, Kreon pa ga ostro ozmerja, kar bi vam rad podrobneje povzel.

Vendar ne bom; kar želim povedati, je naslednje, da je namreč lik Stražnika v tragediji strašno domišljav. Stražnik pride in z mnogovrstnimi besednimi obrati in zasuki pove, da je po poti preudarjal, da se je celo večkrat obrnil nazaj in tako je kratka pot pač postala dolga.

Stražnik je namreč strahovit blebetač. V nekem trenutku govori celo takole: res grozno, da domnevaš in s tem verjameš lažem. Skratka, osumljen sem, da sem sumljiv. Ta slog *pseudé dokein* spominja na diskurz sofistov, saj mu Kreon nemudoma odvrne: »kar poigravam se z besedo *dóxa*!« (v. 324). Skratka, preden Stražnik sploh pove, kaj se je dejansko primerilo, se skozi celoten smešno nepomemben prizor izgublja v podrobnostih, kako so se namreč stražniki skušali otresti medsebojnih obtožb, kako so se med sabo sporekli in je skoraj prišlo do pretepa, preden so z žrebom izbrali odposlanca. Ko pa nam pove, kaj se je dejansko primerilo, in mu Kreon zagrozi z izjemno bedastimi obtožbami, značilnimi za ljudi na oblasti, da se jim namreč vsem slabo piše, če nemudoma ne najdejo krivca, se Stražnik izvleče rekoč, da jo je že sedaj poceni odnesel in da ga pač ne bo več tako kmalu blizu.

Pomembno je vedeti, kaj se zgodi neposredno za tem. Neposredno za tem nastopi zbor. Kaj sploh lahko zapoje zbor po tovrstnem nastopu dveh klovnov – menim namreč, da lahko prav tako označimo dialog med Kreontom in Stražnikom, premetenim Stražnikom, ki je izjemno pretanjen, saj Kreonta vpraša: »Kje te boli? V ušesih ali srcu?« (v. 317). Dobesedno tako reče. Norčuje se iz Kreonta. Kreon je prisiljen, da se mu proti svoji volji postavi po robu. Stražnik pa mu razlaga: »Storilec trapi ti srce, jaz uha« (v. 319). To je že višek surovosti, vendar se ob tem zabavamo. Kaj zapoje zbor neposredno za tem? Hvalnico človeku.¹¹ Zbor začne prav s hvalnico človeku. (Vidim, da zaradi časovne stiske ne bom mogel nadaljevati, zato se bom prihodnjič lotil te hvalnice človeku in vam pokazal njeno pravo naravo – če naj odmerimo domet nekega teksta, ga moramo pač analizirati. To, o čemer zdaj govorim, bo, mislim, prejelo ves svoj smisel, ko se bomo podrobneje lotili teksta. Ker se moramo torej teksta lotiti od blizu, se bom prisiljen prihodnjič vrniti k njemu.)

Neposredno za tem besedičenjem, ki ga – kot boste videli – predstavlja ta hvalnica človeku, vidimo stražnika, kako vodi Antigono, ne da bi obenem vsaj za trenutek poskušal delovati resno. Stražnik kar žari od veselja – zdaj se mu namreč ponuja izjemna priložnost, da se Kreontovih groženj otrese s tem, da je še ob pravem času zasačil storilko. (Če hočem končati pravočasno, ne morem govoriti o tem, kar se dogaja, ko Kreont zaslišuje Stražnika; opozoriti želim le na to, kaj pravi zbor, ki nastopi neposredno za tem.)

Kar zdaj zapoje zbor, je – strogo vzeto – spev o *áfē*. Ta trenutek je predmet zborovskega speva prav človekov pogovor z *áfē*. Tudi k temu se bomo, upam, prihodnjič vrnil.

Kaj se zgodi po Hajmonovem prihodu, se pravi po prihodu Kreontovega sina in Antigoninega zaročenca? Dialog med očetom in sinom. Ta dialog izpričuje tisto razsežnost, ki sem vam jo že nakazal in ki zadeva človekov odnos do njegovega dobrega. Svojevrstna uklonjivost, omahljivost, ki nastopi v tem soočenju med očetom in sinom, je točka, ki je izjemno pomembna za opredelitev Kreontovega lika, namreč za opredelitev tega, kar rablji, tirani, pač vselej so. Edino mučenci so nemara brez sočutja in groze. Toda verjemite mi, da je dan zmagošlavja mučencev dan vesoljnega požara. *Antigona* je tu prav zato, da nam to pokaže.

Kaj vidimo zdaj, ko se igra postopoma razvname? Kreon za zdaj ni še nič manj nadut. Daleč od tega. Kaj znova nastopi v tem trenutku? V tem trenutku nastopi zbor z besedami: *éros anikate máchan* (v. 781). Menim, da so te tri besede, ki so jih skozi stoletja spremljali različni napevi, slišali celo tisti, ki ne razumejo grščine. Te tri besede pomenijo natanko naslednje: ljubezen, nezmagljiva v boju.

Kreon je zdaj že odredil, kakšnemu trpljenju bo podvržena Antigona, da bo namreč morala živa v grobnico, kar ni najbolj razveseljiva misel; zagotavljam vam, da je pri Sadu takšno trpljenje naperjeno na sedmo ali osmo stopnjo preizkušenj, ki jim je podvržen junak. Da bi dojeli to Antigonino trpljenje, je nemara potrebna prav ta sadovska perspektiva, vendar pa gre za nekaj, kar ima že v Sofoklovem tekstu svojo polno težo.

Natanko v tem trenutku in, rekel bi, v tej meri, zbor reče nekaj, kar pomeni tole: te reči imamo že čez glavo, dvigamo roke od vsega, zgublamo glavo, glede tega otroka se nas namreč polašča nekaj, kar je v tekstu označeno z izrazom, za katerega vas prosim, da si ga zapomnite: *himeros enargēs*. *Himeros* je izraz, s katerim je v *Faidru* označeno tisto, kar vam skušam predstaviti kot odsev želje, kolikor le-ta uklepa tudi bogove.

S tem izrazom je Jupiter opisal svoje razmerje do Ganimeda¹². *Himeros enargēs* dobesedno pomeni vidno, očitno željo. To je tisto, kar nastopi v tem trenutku, korelativno poteku tega, čemur bi lahko rekli dolg prizor Antigoninega vzpenjanja k trpljenju.

Tu je Antigona soočena z zborom in po njenem spevu, v katerega sta vključeni vrstici, ki sem ju zadnjič omenjal v zvezi z Goethejem,¹³ zbor povzame mitološki spev, v katerem v treh odpevih nastopijo tri posebno dramatične usode¹⁴, ki uprizarjajo mejo med življenjem in smrtjo, mejo še živega trupla. Podoba Niobe, kolikor le-ta po Antigoninih besedah okameni in bo tako večno izpostavljena razjedanju dežja in zobu časa, je tista mejna podoba, okrog katere se vrti os igre.

Ko se igra razvname do ne vem kakšnega božanskega delirija, nastopi slepec Teirezias, ki pa prihodnost ne le enostavno napoveduje, temveč samo razkrije njegove prerokbe učinkuje v nastopu prihodnosti. Zakaj tisto, kar ima povedati, v dialogu s Kreontom zamolči vse dotlej, dokler mu Kreon, za katerega je vse stvar politike, se pravi koristi, nepremišljeno ne odvrne: dovolj žalitev!, tedaj pa Teirezias končno izreče svojo prerokbo, prerokbo z vso tisto težo, ki je v vsaki tradicionalni razsežnosti, ki jo pripisujejo besedam vedežev, dovolj usodna, da se Kreon nemudoma zlomi in odstopi od svojih ukazov, kar bo sprožilo katastrofo.

Predzadnji nastop zbora nam – pomenljivo – prinaša himno najbolj skritega, najvišjemu bogu. Stvari se še nekoliko zaostrijo. To je himna Dionizu. Pisci sodijo, da je to spet himna osvoboditve v nekem drugem smislu, da smo namreč potolaženi in da se bo še vse dobro končalo. Za vsakogar, ki ve, kaj predstavlja Dioniz in njegovo divje spremstvo, pa himna nasprotno zadoni zato, ker so v tem trenutku prekoračene meje obmo-

čja plamenov pogube.

Zdaj pride le še do zadnjega nenadnega preobrata, ko zaslepljeni Kreon obupano tolče po vratih grobnice, za katerimi se je Antigona obesila. Hajmon, ki jo objema, še zadnjič zaihti, ne da bi vedeli – nič bolj kot v grobnici, v katero se spusti Hamlet –, kaj se je pravzaprav zgodilo, zakaj navsezadnje je bila Antigona – tak je bil Kreontov ukaz – zazidana, bila je na mejah *átrē*, in če je zdaj Hajmon ob njej, se lahko povsem utemeljeno vprašamo, kdaj je vstopil v grobnico. Povsem tako kot se igralci z obrazi obrnejo stran od mesta, kjer izgine Ojdip, tako tudi tu ne vemo, kaj se je zgodilo v grobnici.

Naj bo kakorkoli že, ko pride Hajmon iz grobnice, je obseden od božje mane. Podooben je nekomu, ki je – kot beremo v tekstu – ves iz sebe. Z mečem v roki plane nad očeta in ga zgreši, nakar se sam pokonča. Ko se Kreon vrne pred palačo, naleti na Sla, ki ga je prehitel z novicami, in zve, da je Evridika mrtva.

V tem trenutku nam tekst – s kar najbolj pripravnimi izrazi, ki so kot nalašč ustvarjeni za to, da nas spomnijo, kje je meja – pokaže zmedenega Kreonta, ki prosi slugo, naj ga odvedejo: »Spravite me brž s potil« (v. 1321). In zbor zbere še toliko moči, da se gre besedne igre in reče: prav imaš, zla v nogah so najboljša, ker so pač najkrajša, *bráchi-sta*.¹⁵ Sofokles bržčas ni šolski pedant, pač pa so pedanti tisti, ki ga prevajajo. Naj bo kakorkoli že, zdaj je korida končana. Počistite areno, spravite bika stran in mu odrežite, kar pač želite, če je sploh kaj ostalo – rečeno je v tem slogu –, naj gre na zadnjo pot ob veselem rožljanju knjulčkov.

Na ta način in domala v teh izrazih se nam kaže *Antigona*. Prihodnjič si bom vzel toliko časa, da vam bom pokazal ključna mesta, da boste lahko mojo interpretacijo povezali s Sofoklovimi izrazi. Pričakujem, da mi bo to vzelo polovico časa, in da bom nato utegnil spregovoriti še o tistem, kar Kant razvija o položaju lepega. Tedaj boste lahko videli, v kakšnem odnosu je to, kar sem vam tukaj opisal, s tem, kar vam želim pokazati.

1. junija 1960

III

Tistim, ki znajo dovolj grško, da si znajo pomagati s tekstom, bi rad svetoval vzporeden prevod, vendar ga ni na razpolago. Vzemite prevod Garnierove izdaje, ki ni slab. Opozarjam vas na naslednje verze: verzi 4 do 7; 325-331; 334; 360-75; 559-84; 611-14; 620-5; 649-50; 781-805; 839-41; 852; 862; 875; 916-24; 1259-60. Verza 559-60 sta pomembna, ker nam podajata Antigonino stališče do življenja. Antigona dobesedno reče, da je njena duša že zdavnaj mrtva, da se je namenila pomagati, koristiti, *opheleîn* – to je tisti *opheléo*, o katerem smo govorili v zvezi z Ofelijo – in priti na pomoč mrtvim. V verzih 611-14 in 620-25 zbor pripoveduje o meji, okrog katere se naposled odigrava to, kar Antigona hoče.

Antigonina usoda se odvija prav okrog te meje *átrē*¹⁶. In zadnjič sem pokazal na pomembnost izraza *ektós átas*¹⁷, ki zaključuje vsakega od teh dveh odlomkov (v. 614 in 625). *Ektós* je gotovo neka zunanost, nekaj izven, reči hočem neka stvar, ki se zgodi, ko je enkrat prekoračena meja *átrē*. Tako na primer sel, stražnik, ki je prišel poročat o prestopku proti Kreontovi oblasti, nekje na koncu pravi, da je *ektós elpídos gnómes t'*¹⁸, onstran vsakršnega pričakovanja in upanja (v. 330). Ni se več nadejal, da bo rešen. Ta *ektós átas* ima v besedilu resnično na docela jasen način pomen prekoračitve neke meje. In prav okrog tega se na tem mestu razvija pesem zbora: *prós átan*¹⁹ (v. 624), se pravi pogubi naproti. Tu imamo trčenje z označenimi stvarmi. O tem je ves grški sistem predlogov izredno živ in sugestiven. Kjer Heziod vzame zlo za dobro, kakor nam pravijo, ga je tudi treba vključiti v naš register. Ker pa je tu nekaj, kar je onstran meje *Át*, za Antigono postalo njeno lastno dobro, se pravi dobro, ki ni dobro vsej drugih, se Antigona usmeri *prós átan*.

Da bi nadaljevali s problemom v obliki, ki mi dovoljuje vključiti naše pripombe, se je treba še enkrat vrniti k pojmu junaka, k nekemu enostavnemu, prečiščenemu, širokemu pogledu na junaka tragedije, toda ne kateregakoli junaka, temveč tistega, ki ga imamo pred seboj, Antigono. Neka reč je vseeno pretresla nekatere komentatorje Sofokla, kajti s presenečenjem sem našel – izpod perese avtorja novejše knjige o Sofoklu Karla Reinhardta, edinega, ki je na koncu koncev opazil nekaj dovolj pomembnega, četudi mislim, da strogo vzeto ne gre za to – nekaj, čemur Reinhardt daje poudarek v obliki posebne osamljenosti sofoklovskega junaka: *monóúmenos*²⁰, ter poudari tale zelo lep izraz Sofoklovega peresa: *phrenós oiobótas* (Aias, v. 615) – tisti, ki svoje misli žene na pašo vstran.

Gotovo pa ne gre za to, saj ima naposled tragični junak vedno nekaj te izoliranosti. Je vedno izven meja, vedno spredaj ter potemtakem na določen način odtrgan iz strukture. Smešno je, da ne vidijo nečesa popolnoma jasnega. Seznam sedmih Sofoklovih gledaliških del od približno sto dvajsetih, – pravijo da je bila tolikšna njegova ustvarjalnost v teku devetdesetih let življenja ter šestdesetih, ki jih je posvetil tragediji – je tale: *Ajas*, *Antigona*, *Elektra*, *Kralj Ojdip*, *Trahinke*, *Filoktet* in ta *Ojdip v Kolonu*. Nekatera izmed teh del sama živijo v vaši zavesti, nasprotno pa morda ne sprevidite, da je Ajas čudak.

Ajas – začne se z nekakšnim Ajantovim pokolom črede Grkov. Ajas tu deluje kot norec, ker mu Atena noče dobro. Ajas misli, da pobija vso grško vojsko, kolje pa črede živine. Zatem se prebudi, zapade sramovanju ter se bo iz bolesti ubil v odmaknjenem kraju. V drami ni popolnoma nič drugega. Kljub vsemu je to precej čudaško. Kakor sem vam o tem ondan pripovedoval, tu ni sence peripetije. Vse je podano v začetku in krivulje se morajo samo še raztreščiti druga ob drugi, kakor morejo.

Antigona – ker o tem govorimo, jo tu pustimo ob strani.

Elektra je vendarle tudi nekaj dovolj nenavadnega pri Sofoklu. Pri Ajshilu to povzroči vsakovrstne reči: so *Nosilke pitne daritve* (*Hoefore*) in *Evmenide*. Potem ko je bil umor Agamemnona maščevan, mora Orest napraviti poravnavo z boginjami maščevalkami, ki ščitijo materno kri. Nič podobnega pri Sofoklu. Elektra je osebnost, torej natanko rečeno – o tem ne morem govoriti na široko, toda nekatere aspekte vam bo takoj razvil – resnična dvojnica Antigone v smislu teksta: mrtva v življenju sem že mrtva za vse. Sicer pa Orest v zadnjem trenutku, tedaj ko napravi odločilno potezo, reče Ajgistu: »Ali se zavedaš, da govoriš ljudem, ki so mrtvi, ti ne govoriš živim« (v. 1478). To je izredno zanimiva opomba. In stvar se konča rezko, tako. Med stvarmi, ki se dogajajo za tem, ni niti najmanjšega sledu odvečnega. Reči se končajo na nadvse trd način. Konec *Elektre* je dobesedno usmrtilitev.

Kralja Ojdipa pustimo ob strani s stališča, ki go hočem obravnavati tukaj. Sicer pa ne nameravamo postaviti splošnega zakona, ni nam poznan največji del tega, kar je Sofokles napisal. O preostalih delih govorim z ozirom na določene obrazce, ki jih bom razvil iz tega, kar nam je od Sofokla ostalo.

Trahinke, to je Heraklova smrt. Herakles je res na koncu s svojimi deli. Sicer pa to ve. Rečejo mu, da se bo šel odpočit, da je končal. Na nesrečo je v zadnjem izmed svojih del nevarno pomešal vprašanje svoje želje z neko ujetnico, njegova žena pa mu iz ljubezni pošlje tisto očarljivo oblačilo, ki ga ima za primer potrebe že od nekdaj shranjene. Prepričana je, da je to sredstvo, ki ga je treba hraniti za pravi trenutek. Pošlje mu oblačilo in vi veste, kaj se zgodi. To se pravi, da ves konec drame zavzema edino stokanje, besnenje Herakla, ki ga žre ta žareča tkanina.

Potem je tu *Filoktet*. Filoktet je oseba, ki so jo zapustili. Očividno je tu samotnost in izoliranost res nesporna. Pustili so ga na otoku. Tam je, da bi čisto sam gnil že deset let, nato pa ga še pridejo prosit, da bi napravil uslugo skupnosti. V *Filoktetu* se dogajajo razne stvari, vso patetiko drame pa predstavlja mladi Neoptolemos, ki so mu naprtili nalogo, da služi kot vaba, ki naj preslepi Filokteta.

Potem je *Ojdip v Kolonu*. Ali ne opazite tega: Če namreč obstaja razločevalna poteza za to, kar imenujemo Sofoklovo, če pustimo ob strani *Kralja Ojdipa*, je to za vse nje-

gove junake pozicija na koncu poti; privedeni so do neke skrajne meje, ki se umešča v neko razmerje, kakršnega osamljenost, opredeljena z razmerjem do bližnjega, še zdaleč ne izčrpa. Gre za nekaj drugega. Skratka, to so osebe, ki so že sedaj in naenkrat postavljene v neko mejno področje, natanko rečeno področje med življenjem in smrtjo.

Tema vmesnosti med življenjem in smrtjo je sicer kot takšna natančno izražena, navedena v tekstu, toda izostrena in očitna je v situacijah. Rekel bom, da bi mogli v ta splošni zakon zajeti pozicijo kralja Ojdipa, kolikor je Ojdip deloma enkrat, edinstven, paradoksen v primeri z drugimi: kakor nam pesnik pokaže na začetku te drame, je Ojdip na višku sreče. Natančno rečeno, pri Sofoklu vidimo, kako se ta oseba v preobitju sreče požene v svojo lastno pogubo zaradi svoje zagnanosti, da bi razrešila neko uganko, da bi dosegla resnico. Vsi ga poskušajo zadržati, zlasti še Jokasta, ki mu vsak hip poskuša reči: dovolj je tega, dovolj se ve. Ampak on hoče vedeti. In konča z vednostjo.

Končno pa priznam, da kralj Ojdip ne spada v splošen obrazec sofoklovske osebe, ki je vendarle izjemno obeležena s tem, kar v prvem približku označujem z na koncu poti.

Sedaj se vrnimo k naši Antigoni, ki je to na najbolj jasen, najbolj priznan način.

Nekoč sem vam tu pokazal anamorfozo, najlepšo, kar sem jih našel za vašo vabo; bila je resnično dobra, onstran vsakega pričakovanja. Gotovo se spominjate nekakšnega valja, pri katerem nastopi nasleden pojav: strogo vzeto ne moremo reči, da je z optičnega stališča tu neka podoba – ne bom se spuščal v optično definicijo te reči, toda kolikor ob vsakem premiku valja nastane infinitezimalen drobec podobe, tedaj vidimo, kako se nalagajo nizi rasterjev, podob, s čimer ste lahko videli zelo lepo podobo strasti, ki nastaja v onstranstvu ogledala. Naokrog se je razvrščalo nekaj precej razkrojenega in ostudnega v obliki nečesa, kar je končno ustvarilo to čudovito iluzijo.

Za nekaj takega gre. Gre za to, da vemo, če hočete, kakšna je ta površina, da bi se podoba Antigone pojavila kot podoba neke strasti – ondan sem v drugi zvezi omenil besede »moj oče, zakaj si me zapustil?«. To je dobesedno rečeno v nekem verzu. In tragedija je nekaj, kar se razgrinja, da bi proizvedlo to podobo.

Kar delamo, ko analiziramo, je vnažajšnji proces, tj. znati videti, kako je bilo treba konstruirati to podobo, da bi proizvedla ta učinek. Torej začnimo.

Najprej pa to, kar sem vam podčrtal: pri Antigoni vsak hip na izredno prodoren način pride na dan določena nepomirljiva lastnost, to, da je brez strahu in brez usmiljenja. Zbor jo nekje imenuje, in gotovo zato, da bi jo obžaloval – to mora ustrezati verzu 875 – *autógnotos*.²¹ In do določitev je treba ohraniti izza *gnóthi sautón*²² delfskega preročišča. V tovrstnem celovitem spoznanju nje same je nekaj, česar smisla ne bi smeli opustiti. Nakazal sem vam že vzgib neke skrajne trdote na začetku, ko Antigona zaupa svoj načrt Ismeni.

»Ali se zavedaš, kaj se dogaja?« (v. 9 – 10). Kreon je pravkar objavil to, kar se imenuje *kérygma*²³ (v. 8). Le-ta igra veliko vlogo v moderni protestantski teologiji na področju religioznega oznanjanja. Stil je tale: skratka, glej, kaj je razglasil za tebe in za mene (v. 32). Sicer pa dodaja v živahnem stilu: »Meni, pravim«. In reče: »Jaz pa bom pokopala svojega brata« (v. 71-2).

Videli bomo, kaj to pomeni in zakaj. Stvari dejansko potekajo zelo hitro. Potem – to ste videli – stražnik pride sporočiti, da je brat zasut z zemljo. Na tem mestu vas bom ustavil za nekaj hipov pri nečem, kar je, mislim, bistveno ter podaja domet Sofoklovega dela za nas. Nekateri so trdili – mislim, da to spada celo k naslovu enega izmed številnih del, ki sem jih bolj ali manj pregledal, da bi videl, kaj so v teku stoletij govorili o našem Sofoklu – : »Jasno, Sofokles – to je humanizem«. Imajo ga za bolj človeškega, češ da daje idejo nekakšne prave človeške mere med ne vem kakšno ukoreninjenostjo v arhajskih idealih, ki bi jo predstavljal Ajshil, ter ne vem čem, kar naj bi usmerjalo k patosu, sentimentalnosti, h kritiki, z eno besedo k sofizmom, kakor bo to Evripidu očital že Aristotel.

Obstaja nekaj, kar me pretrese. Prav zares si želim, da bi Sofokles zavzemal takšno posredniško pozicijo; tudi nimam nič proti, da bi v njem videli ne vem katerega

prednika humanizma: to bo tedaj dalo nov pomen besedi humanizem. Kajti rekel bom, da če se čutimo, kar zadeva nas, na koncu, če lahko tako rečemo, te inspiracije humanistične teme, če je za nas človek na tem, da se razkroji, tedaj je to zaradi učinka neke spektralne analize, katere primer vam tukaj navajam. Če smo ravno na poti skozi to kočljivo točko, ki se izraža v različnih registrih, je to taista točka med imaginarnim in simbolnim, kjer tu zasledujemo razmerje človeka do označevalca in *splitting*²⁴, ki ga pri človeku ustvarja. Prav taisto reč išče Claude Lévi-Strauss v formalizaciji, ki jo skuša dati prehodu od narave h kulturi ter natančneje prelomu med naravo in kulturo.

Dovolj presenetljivo je videti, da na obrobju humanizma, prav v takšni analizi, v breznu analize, na mejah, da tostran situacije na koncu poti vznikne podoba ali podobe, ki so bile nedvomno nadvse fascinantne za vse to obdobje zgodovine, ki ga lahko spravimo v humanistični objem.

Meni se zdi na primer zelo impresivno tisto mesto, o katerem imate na razpolago pomemben odlomek, verzi 360-75, kjer zbor nastopi tik za odhodom tistega stražnika, čigar smešne obrate in ovinkarjenja, da bi prišel sporočiti novico, ki ga lahko zelo drago stane, sem vam pokazal (tam imate verze 325-5, o katerih sem vam govoril ondan); se pravi, da je to res zelo težko verjeti. Verjeti kaj? Kar si trenutno nihče nima pravice predstavljati, igro *dokēi*. . . *dokēfn*²⁵ (v. 323). Prav to sem hotel podčrtati v tem verzu. In druga replika: ti hočeš biti bistroutmen s temi zgodbami o doksi (v. 324) – očitna aluzija na filozofske obrate okrog neke teme tiste dobe.

Takoj za tem prizorom, ki je precej smešen, ker se končno ne zanimamo za dejstvo, da bo stražnik lahko tudi ubit zaradi slabe novice, ki jo prenaša: izvleče se iz tega – ima res srečo – s pirueto; takoj zatem nastopi tista zborovska pesem, ki sem jo ondal imenoval hvalnica človeku in ki se začinja takole:

*polla tā deinā koudēn ana-
thrōpou deinóteron pélei*²⁶ (v. 332 ss.),

kar dobesedno pomeni: »Na svetu je mnogo neznanskih stvari, toda nič ni bolj strašnega kot človek«.

O tem je dolg odlomek, ki na določen način prizadene Clauda Lévi-Straussa s tem, da je namreč to, kar zbor reče o človeku, v resnici definicija tega, kar je v kulturi v opoziciji do narave. Človek goji besedo, govor ter plemenita znanja; zna zaščititi svoje bivališče pred zimskim ledom in strelami nevihte; on ve, kako se ne bo zmočil. Kljub temu pa je tu neke vrste drsenje, moram reči nastop ne vem kakšne ironije, ki se mi zdi docela nesporna v tem, kar bo sledilo – tisti slavni *pantopóros: áporos*²⁷, ki bi mogel biti predmet diskusije z ozirom na postavljanje ločil. Ta interpunkcija se mi zdi splošno sprejeta: *pantopóros: áporos*. Poskušajmo malce razumeti, kaj zbor tu reče. Očividno pa to v gledališču poteka zelo hitro.

Pantopóros, to pomeni nekoga, ki pozna na kupe spretnosti. Človek pozna zvijače. *Aporos*²⁸ je nasprotje, to je, kadar si nekdo nasproti neki reči ne ve pomagati in je brez sredstev. Aporija, to vam je vendarle domače. *Aporos* je torej človek tedaj, kadar je prevaran in opeharjen. Kakor pravi valdenski pregovor, ni človeku nič nemogoče: česar ne more storiti, to pusti. To je stil.

Zatem imamo *ep' oudēn érkhetai tò méllon* (v. 359-60)²⁹. *Érkhetai*, to pomeni gre, prihaja. *Ep' oudēn* pomeni, da bo na niču, da se bliža niču. *Tò méllon* lahko čisto nedolžno prevedemo kot prihodnost, ji pa tudi to, kar mora priti. V drugih primerih to lahko pomeni *méllein* – oklevati, odlašati. To so običajni pomeni. Torej vidite, da *tò méllon* semantično odpira polje, ki ga ni lahko strogo identificirati v nekem ustrežajočem franco-skem izrazu. Seveda se navadno iz tega vlečejo rekoč, kako ima človek polno sposobnost, da ne bo brez sredstev ob ničemer, kar se more zgoditi. To je končno izrek, ki se mi zdi nekoliko pruhdommesken. Zato ni zanesljivo, da bi bil pesnikov namen v tem, da pove takšno plehkost v tako plastičnem tekstu.

Niže najdemo *hypsípolis: ápolis*³⁰ (v. 370), namreč tisti, ki je nad življenjem ali državo in ki je tudi izven države. Povedal vam bom, zakaj je v govorici zbora tako opredeljena ta oseba, ki jo navadno identificirajo s Kreonom – kot nekakšen začetek njegovega

razkrivanja. Vsekakor se mi zdi težko, da teh dveh besed *pantopóros áporos* ne bi razdružili tam, kjer sta povezani na začetku stavka. In z druge strani nisem prepričan, da se *érkhetai áporos ep' oudén* more prevesti v francoščino s: »ker ne gre nasproti ničemu brez sredstev in možnosti« in da se to popolnoma ujema s tem, kar tukaj predpostavlja duh grškega jezika. To ne pomeni: »On ni brez moči pred ničemer«. Ta *érkhetai* zahteva, da z njim potegnemo tisto nekaj, ki je – *ep' oudén*³¹. *Ep'* je nekaj, kar se gotovo in ujema z *érkhetai*, ne pa z *áporos*. Mi smo tisti, ki tu vidimo neke vrste sposobnosti in dobrega za vse. On gre dobesedno proti niču tega, kar se more pripetiti. K temu gre samo tako, da je namreč *pantopóros áporos*, pretkan in vedno osleparjen ter bedak. Ne neha delati neumnosti. To pomeni, da se vedno znajde na tem, da se mu njegove spretnosti in zvijače sprevačajo v nespamet.

Mislím, da je treba to vrsto preobrata pravzaprav dojeti v stilu Préverta. Za to vam bom takoj dal primer, potrditev, ki se mi zdi naslednja: *Háida mónon pheúksin ouk epáksetai*³²; to pomeni, da je samo ena stvar, iz katere se ne izkoplje, to je vprašanje Hada. Samo po sebi se razume, da ni prišel na kraj s tem, da ne bi umrl; pomembno pa je to, kar sledi, namreč *nóson d' amekhánon phygás*³³ (v. 362). Potem ko je rekel, da je vsekakor nekaj, česar človek ni obvladal, zbor pove, da si je človek zasnoval, izmislil neko neverjetno strahovito zvijačo, ki je kaj? – je vendarle nekaj, kar je primerno, da nas zanima: *phygás nóson amekhánon*, kar dobesedno pomeni beg v neverjetno in nemogoče bolezni.

Kajti poskusite to spraviti v zdrav razum, s tem da rečete kaj? – nobenega načina ni, da bi temu dali nek drug pomen, kakor je tisti, ki mu ga dajem. Prevodi navadno skušajo reči, da z boleznimi že še kako naredi, da je prav, ampak to nikakor ni tisto. Ne le, da človek ni uspel priti na kraj s smrtjo, temveč je tudi našel strašne zvijače, namreč bolezni, ki niso na doseg *mekháne* oz. *tékhne*³⁴. On sam si jih je izmislil in proizvedel: vendarle je dovolj nezaslišano, da v letu 441 pr. n. št. vidijo v tem eno bistvenih človekovih razsežnosti. Tu ne gre za beg pred boleznimi, ker to ne bi imelo na tem mestu nobenega smisla – dodano je ravno, da je bolezen *amékhanos*³⁵, se pravi sakramenska zvijača. Pomagajte si sami, kakor veste in znate. Prav to je človek odkril.

Sicer pa je v besedilu ponovljeno, da človek ni uspel pred Hadom in takoj zatem vstopimo v *mekhanaí*, natanko rečeno v to, kar je *tó mekhanóen*³⁶ (v. 364). Obstaja nekaj, kar je *sophón*³⁷. Ta *sophós* pa na tej ravni ni tako enostaven. Prosim vas, da se spomnite pomena *sophón* pri Heraklitu, v tekstu, ki sem ga sam prevedel za prvo številko revije *Psychanalyse*³⁸. *Sophón*, modro je; *homologeín*³⁹ pomeni isto stvar. Ta *sophón* je tu nekaj, kar ima še vso svojo prvotno silovitost. Je nekaj *sophón* v mehanizmu *mekhanóen*. Tu je nekaj, kar gre *hyper elpid*⁴⁰ (v. 365), onstran vsakega pričakovanja, in ki *hérpei* (v. 366)⁴¹ (*hérpei* je ista beseda kakor *érkhomai*). Prav to ga vodi, usmerja zdaj k zlemu, zdaj k dobremu. To se pravi, da je ta moč, ta kategorija – v članku, o katerem vam govorim, jaz prevajam *sophón* z mandat – da je to dobro nekaj izjemno dvoumnega.

In takoj zatem imamo pasus *nómous pareirón*⁴² itd. (v. 368 ss.), ki je v celoti vzeto to, okrog česar bo krožila vsa drama. Kajti ta *pareirón* nesporno pomeni neustrezno povezovati, narobe vpletati, vseprek pomešati zakone. *Khthón* je zemlja, *théon t' énoron díkan*⁴³ je pravičnost, ki je izražena v zakonu, zapovedana z zakonom. »Povejte« je to, kar zahtevamo ob molku analiziranja. Ne reče se »govorite«, ne reče se »razložite«, »pripovedujte« – to je ravno tisto, česar se ne sme storiti – rečemo »povejte«. Za to *Dike* je bistvena ta čisto izjavna razsežnost, *énorkos*⁴⁴, potrjena s prisego pri bogovih.

Tu obstajata dve zelo čisti razsežnosti, ki sta zadostno razločeni. Obstajajo zakoni zemlje, potem je to, kar zapovedujejo bogovi. Toda zakone obeh vrst lahko pomešajo. To očitno ne pripada istemu redu in od tam naprej, kjer jih spravimo v nered, bo to lahko šlo slabo. To gre tako slabo, da zbor, ki ima, naj bo sam še tako omahljiv, kljub temu svojo majhno smer plovbe, že sedaj reče: »Na noben način se mu nočem pridružiti«. Kajti iti naprej v tej smeri je dobesedno *tó mé kalón* (v. 370), to, kar ni lepo – in ne kar ni dobro, kakor prevajajo – zaradi predrznosti in brezobzirnosti, ki jo to vsebuje. Zbor ne mara imeti te osebe za *paréstios* (v. 372), za domačina ali tovariša pri ognjišču. Noče

biti z njim na taisti osrednji točki, o kateri govorimo. Z njim rajši nima odnosov bližnjika in tudi ne *íson phronón*⁴⁵ (v. 374), iste želje. Od česar pa ločuje svojo željo, je prav ta želja drugega.

Ne mislim, da pačim stvari, če tu najdem odmev nekaterih obrazcev, ki sem vam jih podal tukaj. A v tem primeru vprašanje postane pomembno, kajti kdo je tisti, ki meša in zamenjuje *nómous khthonós*⁴⁶ z božjo *Dike*? Seveda je klasična razlaga čisto jasna. Kreon bi bil tu tisti, ki predstavlja zakone dežele ter jih izenačuje z odloki bogov. Tako vsaj na prvi pogled običajno vidijo stvari. Toda to ni tako gotovo, saj se kljub temu ne more zanikati, da so vendarle prav *nómous khthonós*, htonski zakoni, zakoni zemeljske ravni tisto, v kar se vmešava Antigona. Treba je vedeti, kar neprestano ponavljam, da se ona postavi za nasprotnico *kérygma*, Kreonovega ukaza, zaradi svojega brata, ki je šel v podzemski svet, in sicer v imenu najbolj radikalno htonskih vezi krvnega sorodstva. In na koncu se Antigona znajde v položaju, da pusti ob strani *Dike* bogov.

Dvoumnost je v vseh primerih tukaj popolnoma razločljiva. Prav to pa bomo sedaj videli, mislim, bolj potrjeno. Nakazal sem vam že tole: kako v besedah zbora po obsodbi Antigone zazveni nekaj, kar posebej poudari dejstvo, da je iskala svojo *Ate*. Prav tako je kakor v *Elektri*, ko Hrizotemida reče: »Zakaj vznemirjaš *átē*, zakaj se neprestano vmešavaš v *átē* svoje hiše, zakaj pred Ajgistom in svojo materjo vztrajno obujaš njun usoden umor, ali nisi ti tista, ki potegne vse, kar iz tega sledi, kot zlo nad svojo glavo?« (Elektra, v. 995 sl. in 1043).

Tu pa se zbor zanima za Antigono in jo opazuje prav toliko, kolikor gre proti *Ate* in je stvar v tem, da gre *ektós átas*, da prestopa mejo *Ate*. Komentar zbora je tale: ona je tista, ki s svojo željo krši meje *áte*. In prav natanko na to se nanašajo verzi, o katerih sem vas informiral, zlasti pa tisti, ki se končujejo z izrazom *ektós átas*, preiti, prekoračiti mejo *Ate*. *Áte* ni *hamartía*, ni napaka, zmota; *átē* ne pomeni napraviti bedarijo: razloček je zelo opazen.

Ko se bo na koncu drame Kreon vrnil na oder, v naročju pa bo držal nekaj – in jasno je vidno, da to ni nič drugega kakor truplo njegovega sina, ki je napravil samomor (v. 1269–60) – nam zbor reče: »Če je dovoljeno reči, ne gre za nesrečo, ki bi mu bila tuja, temveč *autós hamartón*, za nesrečo zaradi njegove lastne napake« (v. 1259–60). Ko je v grobnici samega sebe pogubil, je napravil neumnost.

V tekstu so še drugi elementi, ki nam dovoljujejo dati besedi *hamartía* ta pomen: zmota, pomota, napaka, spregled, sprevid. To je pomen, pri katerem vztraja Aristotel – po mojem mnenju nima prav – kot značilnost tega, kar pelje tragičnega junaka v njegovo pogubo. To je res samo za – kakor bi ga mogel imenovati – proti-junaka ali junaka druge vrste, za Kreona. Res je, on je *hamartón*⁴⁷. V trenutku, ko se bo Evridika sama usmrtila, sel tudi uporabi besedo *hamartánein* (v. 1250). Sel upa, kakor nam reče, da ne bo napravila neumnosti ter seveda obrne hrbet, ker ni slišati hrupa. Zborovodja pa pravi: »Hrupa ni slišati, to je slabo znamenje«.

Smrtni sad, ki ga Kreon bere zaradi svoje trdovratnosti in svojih nespametnih ukazov, to je ta mrtvi sin, ki ga ima še v svojem naročju. Bil je *hamartón*, napravil je napako. Ne gre za *allotrian áten*⁴⁸ (v. 1259). Zakaj bi govorili o tem, če to nima smisla. *Átē*, kolikor je tisto nekaj, kar izhaja od drugega, iz polja drugega – prav to je tu poudarjeno – kar pa njemu samemu ne pripada, je nasprotno natanko rečeno kraj, kamor se umešča Antigona.

Tja pa res moramo priti mi; moramo vedeti, kaj je to – Antigona? Ali je, po klasični interpretaciji, služabnica svetega reda ali služabnica spoštovanja žive substance, ali je predstavnik, ali je sama na sebi upodobitev ljubezni? Morda, vendar je to zagotovo za ceno, da damo besedi ljubezen neko surovo dimenzijo in da tudi vidimo, kako je treba preiti dolgo pot od Antigonine strasti do prihoda ljubezni do bližnjega.

Splošna oblika, v kateri se nam Antigona kaže, predstavi, ko pred tistim, ki mu nasprotuje, namreč Kreonu, odkrito pove, kaj je storila, to je natančno rečeno nekaj, kar se potrjuje kot: to je tako, ker je tako. Antigona nastopi kot prezentifikacija tega, kar bi lah-

ko imenovali absolutna individualnost. V imenu česa? – predvsem, bolj natančno, s kakšno oporo? Tu vam moram navesti besedilo:

*ou gár tí moi Zeús ên ho keryksas táde*⁴⁹ (v. 450 in sl.).

Zelo jasno je rekla tole: »Zakone si napravil ti«. A celo tako zgrešimo oz. zaobidemo smisel, ker – kaj ona reče? Naj prevedemo dobesedno: »Kajti nikakor ni bil Jupiter tisti, ki je razglasil te stvari meni« (v. 450). Seveda to razumejo – vedno sem vam rekel, da je pomembno ne razumeti, da bi razumeli – kot da Antigona hoče reči: ne daje ti Jupiter pravice, da to rečeš. Toda to ni tisto, kar ona reče. Ona zanika, da bi ji bil Jupiter zapovedal storiti to. Prav tako ne *Dike*, tista, ki je spremljevalka, sodelavka spodnjih bogov. To je pomembno, ker ne gre za spodnje bogove, temveč gre za *dike* spodnjih bogov. »Prav tako nisem tu *dike*« (v. 451).

Antigona se ravno desolidarizira z *Dike*. Ti se zapletaš tjavdan. Možno je celo, da nimaš prav s svojim načinom izogibanja tej *Dike*, da vse zamešaš. Jaz pa se ravno – po tem se ona razločuje od Kreona – ne ukvarjam z vsemi temi spodnjimi bogovi, ki so določili te zakone med ljudmi: *hórisan*, *horízo*, *hóros*⁵⁰ (v. 452) – to je natanko podoba horizonta, meje. Ne gre za nič drugega kakor za situacijo neke meje, na kateri se je namestila, na kateri se čuti nedotakljiva in na kateri ni možnosti, da bi kdorkoli izmed smrtnikov mogel preseči, *hyperdramein* . . . *nómima*⁵¹ (v. 455) – *nómima* niso več zakoni, *nomos*, temveč določena zakonitost, posledica zakonov, ki so *ágrapha* (v. 454)⁵², kar vedno prevajajo z nezapisani, ki pa dejansko pomeni postavbo bogov. Ne gre za nič drugega kakor za prevzem nečesa, kar dejansko pripada redu zakona, kar pa ni artikulirano v nobeni označevalni verigi, v ničemer.

Za to mejo, za ta horizont gre, kolikor je določen z nekim strukturalnim razmerjem, ki je natanko to, kar obstaja samo izhajajoč od govorice besed, kar pa pokaže nezmagljivo konsekvenco govorice. Kajti od trenutka dalje, ko besede in govorica in označevalec vstopijo v igro, je mogoče reči nekaj, kar se reče takole: najsibo moj brat vse, kar hočete, zločinec, tisti, ki je hotel požgati, uničiti zidove domovine ter odpeljati svoje rojake in rodoljube v sužnost, tisti, ki je popeljal sovražnike okrog mestnega ozemlja, toda na koncu on je, kar je. In gre za to, da mu izkažemo pogrebne časti. Nedvomno nima iste pravice kakor drugi brat, lahko mi pač pripovedujete, kar boste hoteli, da je eden junak in prijatelj ter da je drugi sovražnik, toda jaz vam odgovarjam tole – kajti ona govori to, ona reče Kreontu – to najbrž ni enako *euagē*⁵³ (v. 521), to spodaj nima iste vrednosti. Spodaj se stvari presoajo drugače, toda za mene – vi si upate dati ta strog ukaz meni – ta ukaz za mene ni v nobenem primeru nič vreden, kajti za mene je moj brat moj brat in njegova vrednost je v tem.

Okrog tega paradoksa se vrtil in omahuje Goethejeva misel – ta argumentacija je pravzaprav njegova, natanko to, kar vam podčrtujem – namreč, moj brat je, kar je; ker je, kar je, in ker je samo on, ki more biti to, iz tega razloga grem naprej k tej usodni meji. Če bi bil to kdorkoli drug, s katerim bi mogla imeti nek človeški odnos, namreč moj soprog, če bi bili namreč v pravdi moji otroci – oni so nadomestljivi. To so odnosi. Toda ta brat je *autádelphos*⁵⁴ (v. 1), z menoj ima skupno to, ta je rojen v isti maternici – *adelphós*: ta beseda v svoji zgradbi, njena etimologija zelo natanko kaže na maternico⁵⁵ – ter je vezan na istega očeta, namreč v tem primeru na tega zločinskega očeta, kar zbor v vsej drami evocira. In Antigona ravnokar briše nasledke tega zločina, in nič drugega. Ta brat, kolikor je, kar je, je nekaj takšnega enkratnega. Samo to opravičuje, da nasprotujem vašim odlokom.

Pozicija Antigone ni nikjer drugje. Sklicuje se samo na tisto pravo, ki vznikne v govorici iz neizbrisanega značaja tega, kar obstaja od trenutka, ko označevalec, ki vznikne, omogoči, da ga zaustavimo kot nekaj stalnega v vsem poteku možnih pretvorb. Kar je, je, in na tem – okrog tega, okrog te površine – se ustali nezlomljiva, neprekoračljiva pozicija Antigone.

Ona zavrača vse ostalo. Mislim, da biti na koncu poti ni nikjer boljše ilustrirano kakor tukaj ter da je vse, kar damo zraven, samo način, da omajemo, zaobidemo absolutno radikalen značaj tiste oblike, v kakršni je problem postavljen v tekstu.

Prav tako je to tisto, kar problem utemeljuje: to pa v celoti vzeto lahko imenujemo tisto človeško značilnost – obzirno omenjeno v tem odlomku – ki povzroči, da je človek iznašel pogreb. Ne gre, da bi z njim, ki je človek, končali kakor s psom. Ne gre, da bi napravili konec s človekovimi ostanki tako, da jih odvržemo v kakršnikoli obliki, saj človek pripada registru biti, ki je določena z imenom ter ohranjena z aktom pogreba.

Na to se nedvomno nalagajo različne stvari. Okrog tega se kopičijo vsi oblaki imaginarnega ter vsi vplivi, ki morejo prihajati od fantomov, ki se kopičijo okrog smrti. Toda jedro se prikaže prav kolikor je Polinejku odklonjen slovesen pogreb. Natanko zato, ker je Polinejkes izročen psom in ujedam ter bo končal svoj obstoj na zemlji v nečistosti nekakšne razpršitve svojih udov, ki žali zemljo in nebo, ravno zato, ker se to dogaja, se dobro vidi, da Antigona s svojo pozicijo predstavlja to popolnoma radikalno mejo, ki – onstran vseh vsebin ali, če lahko tako rečemo, onstran vsega, kar je mogel storiti dobrega in slabega, vsega, kar more biti prisojeno Polinejku – radikalno vzdržuje enkratno vrednost njegove biti.

Ta vrednost je bistveno govorna ter izven govorice niti ne bo mogla biti zasnovana. Bit nekoga, ki je živel, ne bi mogla biti tako odtrgana od vsega, kar je prenašal kot dobro in kot zlo, kot usodo, kot posledice za druge ter kot čustva za samega sebe. Ta čistost, ta ločitev bitja od vseh značilnosti zgodovinske drame, ki jo je prehodil, v tem je ravno ta meja, ta *ex nihilo*, ob katerem se zadržuje Antigona in ki ni nič drugega kakor taisti prelom, ki ga v človekovo življenje vpeljuje sama prisotnost govorice.

Ta prelom je očitiden vsak hip preko tega, da govorica razzloguje in seka vse, kar se dogaja v gibanju avtonomnega življenja, *autónomos*⁵⁶ (v. 821) – s tem bo zbor še dodatno opredelil, umestil Antigono. Zbor ji reče: ti stopaš proti smrti, poznaš samo svoj lasten zakon. Na tem mestu so stvari šle dovolj daleč, da je Antigona prekoračila mejo obsodbe. Ona ve, na kaj je obsojena, da namreč – če smemo tako reči – igra v igri, v kateri – opravičujem se – je izid poznan vnaprej, a jo kot igro dejansko postavlja Kreon. Obsojena je na to zaprto sobo groba, kjer se mora odigrati preizkušnja, ali ji bodo namreč dejansko spodnji bogovi tam v kakšno pomoč. Kreontova obsodba se zastavlja na tej točki ordala.

On ji reče: »Dobro se bo videlo, čemu bo služila ta zvestoba spodnjim bogovom. Imela boš tistega nekaj hrane, ki jo vedno polagajo tja poleg mrtvih po običaju darovanja, pa bomo videli, koliko časa boš živela s tem.« (v. 773 sl.)

Od tega trenutka dalje pa se dogodi nekaj, kar je resnična sprememba razsvetljave tragedije, to, ob čemer so se zelo nenavadno in istočasno na zelo značilen način spotikali nekateri komentatorji, namreč *kommós*, žalostinka, tožba Antigone (v. 806 ss.). Od trenutka dalje, ko je prekoračeno to, kar pri njej uteleša vstop v, če smemo tako reči, simetričnost tega področja onstran, med življenjem in smrtjo, med fizično smrtjo in izbri- som biti, od tega trenutka Antigona, ne da bi bila že mrtva, že ni več šteta k živim.

Hočem reči, da na zunaj dobi obliko to, kar je že rekla, da je. Že zdavnaj nam je rekla, da je za sebe že v kraljestvu mrtvih. Toda tokrat je stvar faktično sankcionirana. Njena muka bo v tem, da bo zaprta, da bo obvisela v tem področju med življenjem in smrtjo. In edinole od tam se bo razlegala njena tožba. Namreč žalostinka življenja. Antigona bo dolgo tožila, da odhaja, kakor pravi *áklauros*⁵⁷ (v. 848 in 876), da je brez groba, čeravno mora biti zaprta v grob, da je brez bivališča, neobjokovana od prijateljev. Njena ločitev je torej doživeta kot obžalovanje, tarnanje nad vsem, kar ji je bilo zavrnjeno v življenju, in od tega mesta dalje bo celo omenila, da ne bo imela zakonske postelje, da bo brez poročne vezi (v. 876), da ne bo imela otrok. To je v drami zelo dolgo.

Ne vem kateremu avtorju je moglo priti na misel, da je podvomil o prisotnosti tega obraza tragedije v imenu ne vem kakšne enotnosti značaja neupogljive Antigone, hladne Antigone – ne pozabimo, da je izraz *psykhros* izraz za mrzloto, neobčutljivost in frigidnost: predmet hladnega objema, *psykhron parankálisma*⁵⁸ (v. 650) – tako jo imenuje Kreon v dialogu s svojim sinom, da bi mu povedal, kako tu nič ne izgubi. Vse to Antigone nin značaj, se nam nekako postavlja nasproti kot dokaz tega neverjetnosti tega obrata, (kot dokaz, da imamo tu opraviti z nekim tujkom, vrinkom, ki bi zanj hoteli pesniku Sofo-

klu prizanesti z odgovornostjo in avtorstvom. Absurden nesmisel, kajti za Antigono življene v resnici more biti sprejemljivo, more biti živeto, razumno samo do tiste meje, kjer je že izgubila, kjer je že onstran; toda od onod ga more videti. Od tam ga, če lahko tako rečemo, more živeti v obliki tega, kar je izgubljeno. Prav tako se nam od tam podoba Antigone prikazuje z vidika, v katerem Antigona – kakor nam dobesedno reče zbor – izgubi glavo, zblazni (v. 790). Pravične, pravi zbor (v. 791), dela krivične in celo on sam prekoračuje vse meje (v. 801-2); Antigona povzroči, da on, zbor zavrže vse spoštovanje, kar ga more imeti, za državne odloke. Potemtakem ni nič bolj ganljivega kakor ta *himeros enargés*⁵⁹ (v. 759-6), ta vidna želja, ki prihaja iz oči, pravi zbor, čudovite mladenska.

Ta stran silovitega razsvetljenja, sijaja lepote, ki sovpada natanko s tem trenutkom prekoračitve, s tem trenutkom prehoda v realizacijo Antigonine *Áte*, v tem je poteza, na katero – vi to veste – sem dal izjemen poudarek. Ta poteza je tista, ki nas je sama na sebi, kot takšna, privedla do interesa za Antigonin problem, kakor tudi do njene zgledne vloge za določitev funkcije oziroma učinkov nekega razmerja v onstranosti osrednjega polja. To razmerje nam prepoveduje, da bi videli resnično naravo sijaja lepote, ker je narejeno nekako tako, da nas zaslepi ter nas loči od resnične funkcije tega sijaja. Gre namreč za to pretresljivo in ganljivo stran lepote, okrog katere vse trepeti, kjer vsaka kritična sodba ustavi analizo in ki naposled vse različne učinke, vse različne sile, ki so na delu, potopi v nekaj, kar bi skoraj lahko imenovali nekakšno zmedo, če ne kar bistveno zaslepitev.

Tu obstaja nekaj, kar lahko gledamo samo v razmerju do česa? – do učinka lepote, ki je učinek zaslepitve. Nekaj se še dogaja onstran. Dejansko gre res za neke vrste ilustracijo nagona smrti, kar je izjavila sama Antigona: že zdavnaj sem mrtva in hočem smrt (v. 560). Oglejte si, kako je to povedano v tekstu.

Če se Antigona tu opiše tako, da se enači z neživim bitjem – Freud nas uči v tem prepoznati obliko, v kateri se razodeva nagon smrti –, da se istoveti s to Niobo⁶⁰ (v. 823 sl.) zato, ker se je spremenila v kamen, pa na tem mestu nastopi odpevanje zbora, ki je reče: torej si ti napol boginja (v. 837). Prav tako na tem mestu nastopi odpev in odgovor Antigone, da nikakor ni polboginja, namreč: to je posmeh, vi se norčujete iz mene (v. 839 s.). In izraz sramotitev, žalitev – za katerega sem pred vami že pokazal bistveno soodnosnost – je na tem mestu uporabljen v svoji pravi obliki, ki je natanko prerisana po istem izrazu prekoračitve, prehoda. Žalitev, iti čez neko stvar, prekoračiti svojo pravico, to, da podcenjuje, kar se dogaja, da *hybúzeis*⁶¹ (v. 840), da se roga ob največji nesreči to Antigona postavlja nasproti zboru, da bi mu rekla: tu vi ne veste več, kaj govorite, vi me žalite.

Njena podoba s tem še zdaleč ni prikrajšana, kajti vse to je tožba, *komos*, dolga Antigonina tožba. Neposredno za tem vidimo, kako v zboru nastopi enigmatično napotilo na tri do kraja enkratne epizode mitološke zgodovine (v. 944 sl.), ki so dispartne. Z ene strani Danae, ki je bila prav tako zaprta v hišo iz brona; nato Likurg, Driantov sin, kralj Edoncev, čigar norost je bila, da je nasprotoval Dionizu in celo preganjal Dionizove služabnice: zasledoval in prestrašil jih je, oziroma hotel vzeti s silo, da bi tako primoral boga Dioniza, da je skočil v morje. To je prva omemba, ki jo sploh imamo kot omembo nečesa dionizičnega: v VI. spevu *Iliade* vidimo mrtvega Dioniza⁶². Dioniz se bo nato maščeval tako, da bo Likurga kaznoval z norostjo. Iz različnih modusov mita bomo izvedeli, da je bil morda tudi Likurgos zaprt v skalnati ječi in da se mu je pripetila tudi druga stvar: v svoji norosti je namreč ubil svojega lastnega sina, ki ga je imel za vitice vinske trte, ker ga je Dioniz zaslepil z norostjo; in da si je odsekal svoje lastne ude. Ni važno. Vsega tega ni v tekstu *Antigone*, temveč samo dejstvo maščevanja boga Dioniza. Tretjič, še nek bolj temačen primer, nekaj, kar se dogaja okrog junaka Fineusa, ki je za nas tudi središče obilice pripovedk, ki so izredno protislovne ter jih je zelo težko spraviti v sklad. Tega junaka vidimo na neki vazi, zelo čudno, kot predmet nekakšnega spopada med harpijami, ki ga napadajo, ter Boreadoma, namreč dvema sinovoma boga vetra Boreasa, ki ga ščitita. To je vaza: v ozadju, ki poteka v povezavi s tem prizorom, je

prikazan – zelo nenavadno – sprevod ob svatbi Dioniza in Ariadne.⁶³

Čisto gotovo moramo še veliko pridobiti z dešifracijo teh mitov, če je to sploh mogoče. Njihova dispartatnost, skoraj bi rekli celo neznatnost njihove prilagoditve temu, za kar gre, je gotovo eden izmed interpretacijskih vozlov, ki jih tragiški teksti lahko zastavijo komentatorjem. Ne obvezujem se, da ga bom razrešil. Ko sem hotel pritegniti pozornost mojega prijatelja Clauda Lévi-Straussa na posebne težave tega odlomka, sem mu ob tem nedavno zbudil zanimanje za Antigono. Kljub temu je nekaj, kar lahko izpostavimo, ovrednotimo v vsem tem koncu Antigone; mislim na ta vdor tragedije v vulgarniziranem pomenu izraza, vdor tragičnih epizod, ki jih omenja zbor, ko je Antigona na meji.

V vseh teh primerih gre namreč za nekaj, kar zadeva razmerje smrtnikov z bogovi: Danae je zaprta v grobnico zaradi ljubezni nekega boga; Likurga doleti kazen, ker je hotel biti nasilen z nekim bogom. Zelo očitno je tudi, da je Kleopatra Boreadova hči, namreč zavržena žena Fineusa, tu udeležena zaradi svoje pripadnosti božjemu rodu. Zbor jo imenuje *hámippos* (v. 985)⁶⁴, tj. hitra kakor konji, ter pravi, da brzi po ledu, ki prenaša stopinje, hitreje kakor vsi tekmovalni konji, *hámippos*: je drsalka. Kar pretrese – kar bo torej povzročilo, da bom s tem nadaljeval prihodnjic – kar pretrese v vsem koncu Antigone, je to, da Antigona prenaša nesrečo, ki je – če lahko tako rečemo – enaka vsem tistim, ki so ujeti v to, kar bi mogli imenovati kruta igra bogov. Tukaj se Antigona celo od zunaj prikaže kot žrtev v središču anamorfoznega valja tragedije. Vendar pa je na nek način žrtev, holokavst, povsem proti svoji volji.

Antigona se predstavlja kot *autónomos* (v. 821), kot čisto in enostavno razmerje človeškega bitja do označevalnega preloma, do te neprekoračljive moči, da se postavimo naproti in proti vsemu, kar je. Okrog tega lahko navedemo vse, in prav to stori zbor v petem dejanju, namreč s pozivanjem boga rešitelja (v. 1115 sl.).

Kajti Dionisos je rešitelj, saj drugače ne razumemo, zakaj pride na to mesto. Nič ni manj dionizičnega kakor dejanje Antigone in njen lik. Prav kolikor Antigona žene prav do meje dovršitve to, kar lahko imenujemo čista želja, čista in enostavna želja smrti kot takšna, samo toliko Antigona uteleša dionizičnost. Kajti dobro razmislite o tem, ali njena želja mora biti želja drugega ter se povezati z željo matere – želja matere, tekst jo omenja, v tem je začetek vsega. Želja matere je želja, ki je imela to posebno lastnost, da je bila hkrati želja-ustanoviteljica celotne strukture in tega, da je rodila te edinstvene brate in sestre, Eteokla, Polinejka, Antigono, Ismeno, toda istočasno je to neka zločinska želja.

Tu na izvoru tragedije in humanizma, bomo odkrili neko drugačno in – edinstvena reč – bolj radikalno težavo: neko aporijo, slepo ulico, ki je podobna Hamletovi.

Za to željo ni možno nobeno posredovanje, če to ni njen radikalno destruktiven značaj. Potomstvo iz te incestuozne združitve se je podvojilo na dva brata, prvega, ki predstavlja oblast, in drugega, ki predstavlja zločin. Nikogar ni, da bi prevzel zločin ter usodnost zločina, če to ne bi bila Antigona. Med tema dvema bitjema Antigona izbere to, da je čisto in enostavno varuhinja biti zločina kot takega. Nedvomno bi te reči lahko imele nek konec, če bi družbena skupnost res hotela oprostiti, pozabiti, pokriti vs to z istimi pogrebnimi častmi. Kolikor pa skupnost to odkloni, mora Antigona žrtvovati svojo bit za nadaljnji obstoj te bistvene biti, ki je družinska Áte, to nekaj pa je resničen motiv, resnična os, okrog katere kroži vsa Antigonina tragedija. Antigona nadaljuje, ovekovčuje to Áte in jo napravi nesmrtno.

8. junija 1960

¹ Aristoteles, *Poetika*, prevedel Kajetan Gantar, druga, dopolnjena izdaja, Cankarjeva založba, Ljubljana 1982, str. 69; prim. *Uvod*, str. 30.

² Prim. *Aph.* 5.36, *Aer.* 4. itn.

³ *Pol.* 1341 b; navajamo po Gantarjevem *Uvodu* k *Poetiki*, str. 32.

⁴ J. Bernays, *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*, Breslau 1857.

⁵ Gre kajpada za delo v treh zvezkih *Sigmund Freud: Life and Works*, ki je prvič izšlo pri Hogarth Press 1953-1957.

⁶ Erwin Rohde, *Psyché – Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, peta in šesta izdaja, Tübingen 1910.

⁷ Misel, ki si jo je Sofokles »sposodil od prijatelja Herodota« (Sovrè), je naslednja: potem ko je Intafernes, eden izmed sedmerice upornikov, stražarju in komorniku »odsekal ušesa in nos, narezal okrnice na uздо svojega konja, jima jo obesil okrog vratu in ju tako odpustil«, ga je dal kralj Darej »s sinovi in vsemi domačimi vred prijeti in vreči v ječo«. Ko je Darej uslišal prošnje Intafernove žene, ki je »dan za dnem prihajala na grajska vrata ter jokala in tarnala«, in ji dovolil, da »izprosi svobodo enemu svojih zaprtih sorodnikov«, le-ta odvrne takole: »če je kralj res voljan podariti mi življenje enega mojih, prosim pred vsemi za brata«; svoj nenavaden, presenetljiv izbor, s katerim pušča »moža in sinove na cedilu« in prosi »rajši za življenje brata«, ki ji »vendar ni tako blizu kakor otroci in ne tako ljub kakor mož«, žena utemelji z naslednjimi besedami: »moža dobim drugega, če je božja volja, in tudi druge otroke, ako te izgubim; brata pa nikakor ne morem dobiti drugega, ker mi oče in mati ne živita več« (Hdt. 3.119; Herodot, *Zgodbe*, prevedel A. Sovrè, Ljubljana 1953, I, str. 282-283).

⁸ *Rh* 1417a 32.

⁹ *Phdr.* 252c – 253c; *Faidros*, prevedel Fran Bradač, Založba Obzorja Maribor 1969, str. 39-40.

¹⁰ Prim. P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, PUF, Paris 1951, s. v. *Philomèle* in s. v. *Procné*; glej tudi opombo k 107. verzju Gantarjevega prevoda Sofoklove *Elektre*, Založba Obzorja Maribor 1985, str. 104.

¹¹ Gre kajpada za brččas najbolj razvpito mesto, *Ant.* 332 ff: *polla tā deiná*, itn.

¹² *Phdr.* 255c 2; slov. prevod str. 43. Gre kajpada za razmerje med Zevsom in lepim mladcem, po katerem se imenuje največji Jupitrov satelit.

¹³ *Ant.* 911-912.

¹⁴ Prim. *Opombe* k Sovretovemu prevodu Sofoklove *Antigone*, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1962, str. 282.

¹⁵ Besedno igro, na katero meri Lacan, je najti med verzoma 1321 in 1327, in sicer med ad-verbom *ekpodón*, 'spod nog', tj. s poti, in frazo *tan posin kaká*, kar pomeni zla, ki nam pridejo na pot, pred noge, dobesedno pa zla' v nogah'; Lacan ima brččas v mislih prav tak, grobo dobeseden prevod.

¹⁶ *he áte*, dorsko: *áta* – zmota, nesreča; kazen; poguba; pooseb. *Áte* boginja nesreče. Pravniški pomen: škoda, globa. Izvedenka iz glagola *aáo* – škodim, preslepim, omamim, zapeljem.

¹⁷ izven krivde in kazni; izven nesreče in pogube.

¹⁸ proti pričakovanju.

¹⁹ proti krivdi in kazni; v nesrečo.

²⁰ part. praes. pass. od *monóimai* – sem zapuščen, oropan, osamljen; samevam.

²¹ kar kdo sam od sebe sklene ali izvoli; svojevoljen, samovoljen, trmast.

²² ali *gnóthi seautón*, spoznaj samega sebe, napis na Apolonovem svetišču v Delfih.

²³ razglas po glasniku; javna razglasitev; oznanilo, povelje; pridiga.

²⁴ cepitev, ločitev, delitev.

²⁵ meni. . . meniti; domneva. . . domnevati; sodi. . . soditi.

²⁶ »Veliko silnega krije svet,

a nič ni silno tako ko človek: . . .« (prev. Sovrè)

²⁷ (vse)iznajdljiv . . . v zadregi; vedno si najde pot . . . na brezpotju; *pantopóros* – zelo spreten; ki si zna povsod pomagati.

²⁸ brezpoten, neprehoden, težaven, nemogoč, zapleten; kdor si ne ve pomagati, brez pomoči, siromašen, nesposoben.

²⁹ vseiznajdljiv je brez pomoči, ko gre proti niču, ki ga čaka v prihodnosti.

³⁰ vzvišen v mestu – ne sodi v mesto; najvišji v mestu – brez državljanstva.

³¹ k niču, proti niču; *epí* – na, k (tja), do, v, proti.

³² »le smrti ne najde ureka« (Sovrè)

³³ »beg iz nerazrešljivih bolezni«; beg v nerazrešljive bolezni.

³⁴ spretnost, sredstvo, iznajdba; umetnost, veda.

³⁵ za kar ni pomoči; težaven, nemogoč, neverjeten, ki se ne da premagati, nerazumljiv.

³⁶ bistroutnost, spretnost v izumljanju, inženirstvo.

³⁷ spreten, vešč; moder, pameten.

³⁸ fr. 50: *ouk emoû allá toû lôgou akoúsantas homologeîn sophón estin hén pánta eínai*. »Če poslušate ne mene, temveč logos, je modro po smislu reči, da je vse eno.« (Sovrè).

³⁹ soglašati, ujemati se, priznavati.

⁴⁰ proti pričakovanju.

- ⁴¹ gre, hodi, prihaja.
- ⁴² ki meša zakone, ki spleta postave; Lacan citira rokopisno verzijo Sofoklovega teksta in torej ne sprejema Reiskejeve korekture, ki nastopa v stereotipnih izdajah in prevodih, kjer se zato tekst glasi: *nómous gerairôn* – ki časti zakone, ki spoštuje postavo.
- ⁴³ s prisego posvečeno božje pravo.
- ⁴⁴ s prisego zavezan, zaprisežen, s prisego posvečen.
- ⁴⁵ *ison phronein* – biti istih misli, biti istega mnenja (mišljenja), soglašati.
- ⁴⁶ zakone zemlje.
- ⁴⁷ tisti, ki se je zmotil; tisti, ki je napravil napako, zdrsnil, zgrešil.
- ⁴⁸ tuja napaka, tuj zločin, tuja krivda.
- ⁴⁹ »Sem. Ni bil Zeus, ki je izdal uredbo.« (Sovrè)
- ⁵⁰ aorist od *horizo* – postavim mejnike, določim mejo, ločim, delim, določim.
- ⁵¹ prekršiti zakone, prelomiti postavo; *nómimos* (pl. *nómima*) – kar je v skladu z zakonom, z običaji, s tradicijo.
- ⁵² (nenapisan) (notranji) npravni zakon.
- ⁵³ *euagés* – svet, neomadeževan, pobožen.
- ⁵⁴ bratski, sestrski.
- ⁵⁵ *adelphós* – a + *delphys*; *delphys* = *métra*, matrix, maternica.
- ⁵⁶ ki živi po svojih zakonih, samostojen, neodvisen, iz lastne volje, radevoljen.
- ⁵⁷ mrzel objem, hladna ženska.
- ⁵⁸ vidno hrepenenje, jasna ljubkost, dražest; vidna želja.
- ⁶⁰ Prim. Sovretovo opombo k verzju 823 v njegovem prevodu *Antigone*, DZS, Ljubljana 1961, str. 281.
- ⁶¹ *hybrizein* – biti predrzen, nasilno ravnati; sramotiti, žaliti, mrcvariti.
- ⁶² Iliada VI, 129 sl.:
 »Saj še mogočni Likurgos doživel je kratko le dobo,
 sin Driantov, ko v spor se zaplél je z bogovi v nebesih,
 kadar pregnal je rednice besnjaka boga Dionisa,
 s svetega vrha pri Nisi. Ženè pometale na zemljo
 sveto orodje so vse, ko Likurgos je, klavec junakov,
 tepel jih z ostnom volovskim. Ustraši se bog Dionisos,
 morju se v dno potopi, tu sprejme ga Tetis v okrilje,
 silen drgét mu stresa telo od tuljénja možaka.«
 (prev. Sovrè)
- ⁶³ Prim. op. 14 zgoraj ter H. Hunger, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Wien, Verlag Brüder Hollinek, 1959⁵, s. v. Danae, Lykuregos, in Phineus.
- ⁶⁴ hiter kakor konj Boreas, bog severnega vetra.

Jacques Alain-Miller: SIMPTOM-FANTAZMA

Pred mano je leto – leto predavanj o simptomu in fantazmi. V četrto ure začnem zgu-
bljati tla pod nogami, kajti zaradi tega leta, ki je pred mano, se mi začne moj predmet
kazati kot zelo bohoten: ko bo del tega leta za mano, denimo, čez dvajset minut, se bom
počutil že bolje.

Da bi vam omogočil, da brez ovinkarjenja stopite v moj predmet in vam dal klinično izho-
dišče, bom najprej poudaril neko neposredno fenomenološko značilnost: vaš pacient
se pritožuje (se *plaint*) zaradi svojega simptoma, fantazma pa mu je, narobe, vir ugodja
(se *plait*).

Simptom in fantazma se v resnici porazdelita po dveh pobočjih ugodja in neugodja,
in sicer tako, da subjektu nastopa fantazma kot zatočišče pred simptomom.

Fantazma je torej vir ugodja, povzroča ugodje, simptom pa neugodje, to pa je, kot
kot imaginarna produkcija, s katero lahko subjekt razpolaga, rekli pa so ji dnevno sa-
njarjenje. Oglejte si *Študije o histeriji* in dnevno sanjarjenje Anne O., njen »zasebni
teater«. (A to ne pomeni, da so sanje nočna fantazma.)

Rekel sem: fantazma prinaša tolažbo, s tem pa se približa filozofski tolažbi par ex-
cellence, denimo, diogenovski tolažbi. Freud vpelje paradigmo za fantazmo – »Otroka
tepejo« – prek masturbacijskega zadovoljstva, ki ga cinik, če smem tako reči, pripisuje
potrebi, v resnici pa gre za užitek, kolikor je zaprečen užitek Drugega. Užitek mu je na-
mreč odklonjen.

Fantazma je torej vir ugodja, povzroča ugodje, simptom pa neugodje, to pa je, kot
sem povedal, neposredna fenomenološka poteza, kajti to sta tudi dva načina užitka. A
to, da sta si v nasprotju, vam vaš pacient prav pove. Tu pride do neke inverzije. Mar vam
vaša vsakdanja praksa ne potrjuje nenehno, da je subjekt, ki prav rad govori o svojem
simptomu, o svoji fantazmi redkobeseden, celo zadržan? Gostobeseden, kadar pripo-
veduje svoje sanje, ljubi svoje lapsuse kot duhovite domislice, uživa lahko celo v svojih
spodrsrljajih, o fantazmi pa: motus!

To se še zlasti pokaže pri obsesionalcu, ki se kar ne more ustaviti, ko govori o svoji
inhibiciji. Glede tega ni niti najmanj inhibiran. Svojo inhibicijo vam razkazuje, vas z njo
opijani, govorjenju o svoji fantazmi pa se, narobe, izogiba.

Če torej fantazma in simptom vzamemo kot dve referenci, vidimo, da se subjekt
do njiju vede na dva zelo različna načina. Do česa bomo prišli, ko bomo poskušali po-
jasniti razliko, ki je zelo splošna? Trdim, da zadržanost glede fantazme, *puendum* fan-
tazme, izvira iz same strukture nevroze.

Tu lahko vpeljemo sram. Subjekt se sramuje svoje fantazme. Toda sramuje se tudi
svojega simptoma, in ta sram krepi depresijo, ki jo Lacan upravičeno postavlja na raven
moralne strahopetnosti. Dejstvo je, da se fantazma, v katero je subjekt vključen čisto
drugače kakor v simptom, v katerem se doživlja kot označevalčev podložnik, kaže v
nenavadnem neskladju z vrednotami, ki jih subjekt izpoveduje. To pa zaradi zelo pre-
prostega razloga. Nevrotik si namreč sposoja vsebino fantazme pri užitku, ki ni njegov:

pri perversnici. Klinika nam ponuja vedno nove zglede za to disharmonijo. Bi morali tu opozoriti na mazohistično fantazmo feministke? Ali pa tipizirati agresivno fantazmo humanista oz., raje, človekoljuba (hommaniste)?

Fantazma je za subjekt torej vir strukturne motnje – a to ne pomeni, da ne ve, kaj naj z njo počne: praviloma je fantazma zanj vir ugodja, toda takega ugodja, ki se ne uje ma dobro z vsem drugim. Fantazma je v resnici indeks za subjektov patološki vrhunec. Deluje kot označevalni aparat, ki naj ujame in ukroti užitek. Rekel bi, da se fantazmi posreči tam, kjer simptomu spodleti: izvleči ugodje izžitka.

Rekel sem, da je fantazma označevalni aparat. V resnici nam jo Freud predstavi kot stavek, ki ga razčleni na tri čase v skladu z gramatikalnimi spremembami. Morali bi še pojasniti, zakaj Lacan poudari logiko fantazme in ne njene gramatike. Vendar to ni cilj našega današnjega predavanja.

Fantazma je označevalec. Vsekakor jo prav kot označevalec razpoznavate iz tega, kar vam pripoveduje pacient, tako kot tudi pri sanjah. Še tega ne bi mogli reči, da je fantazma strukturirana kot stavek: fantazma je stavek, če sledimo Freudu. In vendar je fantazma nekaj, kar štrli ven iz mreže nevroze. Freud je to ugotovil in vrednost te ugotovitve se izpričuje v praksi. K čemu nas potemtakem napeljuje zadržanost govorenja o fantazmi, zadržanost, iz katere izhajam kot iz klinične danosti? K temu, da jo subjekt za razliko od simptoma odteguje interpretaciji.

Razcep med simptomom in fantazmo se na ta način kaže kot učinek analitičnega diskurza. Kaj hočemo povedati s tem, ko pravimo, da analizandova beseda nastopa kot zahteva? To se kaže v tem, da na to zahtevo odgovorimo le na ravni interpretacije: v psihoanalizi je zahteva najprej in predvsem zahteva po interpretaciji – zahteva po označevalcu. Naloga analitika naj bi bila dati ta označevalec, ki ustreza fantazmi hranjenja, toda njegove prsi so označevalci. Prav tu fantazma trči na mejo: fantazma ni odprta za interpretacijo, in to predvsem zato ne, ker o njej že spočetka molčimo.

To še ni vse. Spomnite se na freudovsko paradigmo: tu lahko vidimo obdelavo fantazme, vendar ničesar, tako se mi vsaj zdi, kar bi sodilo v interpretacijo. Tu gre za rekonstrukcijo, kar je nekaj čisto drugega. Mar to pomeni, da v fantazmi sploh ne nastopata metafora in metonimija? Prav gotovo ne, toda »zakoni govorice« tistega, kar je za fantazmo temeljno.

Fantazma se kaže najprej kot nekaj, česar ne zadevajo označevalne premene interpretacije. Od tod izvirata tako njen status residuuma v naši praksi kakor tudi njena delovna definicija: fantazma je tisto označevalca, kar se z delovanjem interpretacije usede od simptoma. Vodenje zdravljenja, kakor ga razumem, zahteva, da natančno opredelimo, kako se simptom in fantazma porazdelita – natančneje, da natančno opredelimo dinamiko simptoma in statičnost fantazme. Analitično izkustvo dojemamo kot pridobitev, kot konstrukcijo vedno bolj čiste fantazme. Imaginarno polimorfnost fantazme je v resnici mogoče reducirati na stavek, ki jo podpira in ki bi ga lahko poimenovali skala (roc) simbolnega. Če fantazma pripada razsežnosti, ki nas jo je Lacan naučil razpoznavati kot simbolno, potem pripada simbolnemu kot realnemu. Zdaj lahko razumete, zakaj je Lacan fantazemski stavek opredelil prav kot aksiom. Če analitik verjame, da je mogoče vse interpretirati, potem lahko na fantazmo trči le kot na slepo ulico. Prav v tem je vir težav za analizo, ko se loti fantazme: če je nedvomno simbolna tvorba, pa stoji na kraju realnega.

Ta kraj pa zaseda v skladu s specifično moralnostjo, ki je v nasprotju z modalnostjo simptoma. Če se simptom subjektu neposredno fenomenološko kaže kot nekaj nepresojnega, pa mu fantazma nastopa kot nekaj presojnega. Iz česa izvira ta berljivost? Iz tega, da fantazma izključi subjektovo reprezentacijo – odsotnost, ki je razvidna iz freudovske paradigme, izrečene v obliki brezosebne stavka. Subjekt je nedvomno lahko navzoč v imaginarnem teatru, vendar se v fantazmi ne proizvede, ne ostane kot označevalni učinek, kar je razvidno iz odsotnosti dvoumja, s čimer je opredeljen freudovski paradigmatični stavek, in prav zaradi tega pritiče fantazmi lacanovsko ime aksioma.

Mar ni dovolj, da tu opozorimo, da je fantazma prav zato, ker je za interpretacijo zaga (impasse), kraj, na katerem se odloča, na katerem poteka prehod (passe)?

Naj povzamem: simptom je sam na sebi poziv k interpretaciji, naravno ga dopolni, če smem tako reči, subjekt predpostavljene vednosti, navezuje se na tisto, kar ga interpretira; simptom (*se*) *prehiteva*/ (*se*) *précipite*/ na poti, ki mu jo odpira analitično izkušstvo – če tu povzamem izraz, ki sem ga vpeljal na Srečanju februarja lani. Fantazma pa ni poziv. Iz tega sklepam, da fantazma in simptom nimata enakega razmerja do Drugega. Natančneje, fantazma ni korelat Drugega – Drugega kot kraja označevalca. Fantazma se artikulira na zaprečenega Drugega in ne na Drugega, za katerega se predpostavlja, da je zapolnjen, ne na suponirano vednost, marveč na njeno desupozicijo. Fantazma se v bistvu artikulira na željo drugega. Zadržanost do fantazme ima tu strukturni razlog, kolikor je namreč Lacan dal ključ za obravnavo fantazme s tem, da je fantazmo opredelil kot fantazmo Drugega. To pa moramo razumeti kot fantazmo zaprečenega Drugega. Prav na ta način pride fantazma do svoje temeljne funkcije: da namreč zakriva željo Drugega. Tu krajšam prehod: tisto, kar se najprej kaže kot ostanek označevalne operacije analize, je tisto, kar je za subjekt nekaj realnega, izenačeno z njegovim življenjskim pravilom, če smemo tako reči, kar je zanj pogoj za samo možnost pomena. S fantazmo lahko pojasnimo tisto, kar se kaže kot subjektovo vedenje, kar lahko vidimo, če sledimo Lacanu, takrat, ko preučuje različne načine, kako subjekt zakriva željo Drugega, in tesnobo, ki mu jo zbuja. Fobija stopi tu namesto strahu.

Tako imenovano histeričarkino zapeljevanje ni nič drugega kot poskus izdolbsti manko v Drugem, ki naj bi bil cel oz. brez želje – zato je zanj značilno izmikanje. Obsesionalčeva dejavnost pa je usmerjena k temu, da konsolidira Drugega – pravilo.

Kam bomo torej umestili prekoračitev fantazme? Prekoračiti fantazmo pomeni seči nazaj k tistemu, kar podpira njeno scenografijo ali frazeologijo, namreč manko Drugega. Tega vektorja – o tem se prepričajte – ni v Lacanovem grafu: enosmerno teče od S (A) k (\$ ◇ a). To seganje k tistemu, kar je zadaj, tj. k nič. Niču ali želji Drugega. To seganje nazaj, ta pot v nasprotno smer, se subjektu kaže kot deflacija, ki se lahko sprevrže v depresijo, denimo, pri manični razbremenitvi. Zato je lahko Lacan način prekoračitve fantazme opredelil kot manično depresiven.

Včasih so mislili, da se konec analize izenačuje s »psihotičnim momentom«: to je, ne-obstoj Drugega z izključitvijo imena Očeta, A s P_o. Za konec bom pojasnil še tisto, čemur bom rekel *sekvenca-tip*. Mislim namreč, da nam klinično izkušstvo omogoča izločiti urejena zaporedja stalnih učinkov in da je mogoče kliniko sekvenc-tipov obdelovati še naprej in naprej prenašati. Vsak dobiček od simptoma – prvi korak – vsak dobiček od označevalca, vsak dobiček od interpretacije praviloma spremlja vznik fantazme – drugi korak – ko se postavi – tretji korak – vprašanje Drugega, vprašanje njegove želje, celo tesnobe, ki jo zbuja, vprašanje njegovega užitka. V tem trenutku postane za analizanda nadaljevanje njegove analize negotovo. Ne gre namreč preprosto za to, da se hoče subjekt, brž ko je izvel dobiček od simptoma, z njim tudi okoristiti, marveč za tole vprašanje: »Čemu rabi simptom onstran mojega dobrega?« Zato je Freud to vprašanje obdeloval tu in tam kot po nekakšni bližnjici, izhajajoč iz izvirnega mazohizma.

Z drugimi besedami, vsaka odprava simptoma implicira manko uživanja, zaradi česar se subjekt zateče v fantazmo. Vsak dobiček od simptoma zato praviloma povzroči, da se subjektovo razmerje do Drugega zamaje, kar bi lahko formulirali kot »Kaj počnem tu?«, vprašanje, v katerem se nevrotiku pokaže nevzdržen sum, da utegne biti le orodje užitka Drugega. Tu lahko vidimo, kako lahko analitikova želja nastopi kot izhod za zdravljenje nevrotika.

To ne pomeni, da ji je perverznejš po strukturi bližji. Kajti analitikova želja – Lacan ni namreč nikdar govoril o analitikovi fantazmi – je prav želja brez fantazme.

S tem razmišljanjem se odpre razsežnost, ki presega terapijo, presega kliniko v strogem pomenu, kolikor se namreč klinika maskira v simptom.

V psihoanalizi resnično ni klinike brez etike.

Prevedla J. Š.-Riha

ARISTOTEL O METULJEVI DUŠI

Jonathan Barnes – v današnjem času bržčas eden izmed najboljših poznavalcev Aristotela: v njegovi reviziji oxfordskega prevoda Aristotelovih zbranih del, ki obsega okroglih 3600 strani, omenimo zgolj povsem nov prevod *Drugih analitik*, v katerem je s sijajno, pretanjeno razdelavo v povsem novo luč postavil sklepni razdelek B 19, ki je znamenit prav po svoji 'Janus-faced', tj. dvolični naravi, saj ob dojetju prvih principov navidezno nespravljivo niha med *epagogé*, tj. indukcijo, in *noûs*, tj. umom, z eno besedo, med empirizmom in racionalizmom, itn. – je v svoji knjižici o Aristotelu zapisal, da bi bil »prikaz Aristotelovega intelektualnega 'posmrtnega življenja' komaj kaj manj kot zgodovina evropske misli« (Aristotle, Oxford 1982, str. 86). Aristotelov vpliv na kasnejšo evropsko misel je – dobesedno – neizmeren, bolje neizmerljiv. Aristotel je namreč tako usodno prežehl kasnejšo človeško misel, da ga največkrat niti ni bilo treba navajati po imenu; tako denimo Tomaž Akvinski v svojem spisu z naslovom *De ente et essentia* niti enkrat ne omeni Aristotela z imenom: Aristotel vselej nastopa kot *Philosophus* z veliko začetnico – *secundum Philosophum, sicut dicit Philosophus*, itn. –; in vendar to še ni vse: ne le da po imenu ni treba navajati samega Filozofa, še več: teže njegovega imena so v večini primerov deležni tudi njegovi interpreti, tako po imenu ni treba navajati niti Aristotelovih komentatorjev in v istem spisu povsem zadošča, da preberemo *Commentator* – spet z veliko začetnico –, pa vemo, da gre za Averroesa.

Aristotelov vpliv je kajpada dvojen, tako vsebinski kot 'formalen'; toda medtem ko vsebinski vpliv v grobem obsega zgolj povzemanje, prenašanje in komentiranje različnih Aristotelovih doktrin, nauk, verovanj, itn., pa je – na videz paradoksalno – prav 'formalni' vpliv tisti, ki je za nas usodnega, ključnega pomena, namreč: sam »medij, v katerem sta se razvijali filozofija in znanost zadnjih dveh tisočletij, predstavljajo prav koncepti in terminologija Aristotelovega Liceja« (Barnes). Ko namreč danes preudarjamo in govorimo o materiji in formi, o vrstah in rodovih, o substanci in kvaliteti, o akcidenici in esenci, itn. – večina teh izrazov ima v slovenščini kajpada svoja ustrezna imena, ki pa jih tokrat namenoma puščamo ob strani –, vselej že mislimo v pojmih Aristotelove filozofije, vselej že govorimo v aristotelški govorici, skratka v besedišču, ki ga je skoval, razdelal in razvil prav Aristotel. Prav to razsežnost imamo v mislih tedaj, ko trdimo, da Aristotel ni samo *klasični filozof*, temveč da skupno s Platonom tvori tudi *filozofsko klasiko*; tako B. Williams v svojem sestavku *Philosophy*, objavljenem v odmevnem Finleyevem zborniku *The Legacy of Greece* (Oxford 1984, str. 209), povsem utemeljeno pripominja, da je bilo »za filozofijo vsaj doslej nemogoče, da ne bi poskušala kakorkoli osmisлити obeh mislecev in svoje stališče vzporejati z njunima, pa čeprav zgolj zato, da bi pokazala, zakaj ju je treba zavrniti«.

Celo tako zagrizeni nasprotniki Aristotela kot je bil denimo Giordano Bruno – ki si je na Aristotelov račun privoščil pravcato 'vehementno invektivno', to se pravi žalitve in zmerjanja: v svojem pamfletu z naslovom *Cabala del cavallo Pegaseo*, objavljenem leta 1585 v Londonu, namreč slika kreaturo, Onorio po imenu (kar bi po Gentileju mora-

li brati kot zloženko, sestavljeno iz grškega *ónos*, 'osel in italijanskega adjektiva *rio*, 'hudooben, slab, torej kot *asino malvagio*, tj. podel, slab, grd osel oziroma bedak), ki za svojo dušo trdi, da je kot subjekt metempsihoze, ki pa se je znal izogniti vodam Lethe, nekoč med drugim bivala tudi v Aristotelovem telesu; tako je Onorio – kot pravi sam – kot *principe de' peripatetici* v Atenah v Liceju *secondo il lume, e per dir il vero, secondo la tenebre*, ki je prevladovala v njem, izkrivljeno učil oziroma razširjal nauk *circa la natura de li principi e sustanza delle cose* in obenem pokazal svoje popolno nerazumevanje *circa la natura del moto e de l'universo*; z eno besedo: po Brunovih besedah se prav Aristotel izkaže kot tisti, ki je kriv, odgovoren za to, da je *la scienza naturale e divina* v svojem razvoju dosegla »najnižjo točko«, medtem ko je bila še »v času kaldejevcev in pitagorejcev v vzponu«, itn. (po vsem tem seveda ni nič nenavadnega, da ga bije glas 'aforističnega' filozofa) – celo tako koreniti, razvpiti anti-aristoteliki ne morejo brez Aristotelove terminologije: tako Bruno v delu *De l'infinito universo et mondi*, kjer spodbija Aristotelov spis *De coelo*, vendarle obdrži Aristotelovo terminologijo, kar pomeni, da celo tedaj ko Aristotela spodbijamo, to vselej počnemo v njegovi lastni govorici.

Vzemimo še naslednji, mejni primer – namreč primerjavo med Kopernikom in Aristotelom: kaj namreč Kopernik dolguje Aristotelu oziroma natančneje aristotelizmu? Da tovrstno iskanje sledi aristotelške 'uranologije' v Kopernikovem svetovnem sistemu – v nasprotju s prepričanju večine filozofov znanosti – pač ni povsem brezpredmetno, je lepo pokazal Paul Moraux v svojem sestavku *Copernic et Aristote (Platon et Aristote à la Renaissance*, Paris 1976, str. 225–238): res je in nespodbitno drži, da je Kopernikova »opustitev geocentrizma morala privedi do modifikacije aristotelške teorije enostavnih gibanj in teorije naravnih mest elementov«, obenem pa ni nič manj res, da Kopernik vendarle ostaja zvest nekaterim principom aristotelške fizike in kozmologije: tako denimo Kopernikov univerzum odlikuje 'popolnost', ki je utemeljena v predstavi, da sta krog in sfera pač popolna lika. Skladno s tem morajo tako celoten univerzum kot tudi zvezde in Zemlja imeti sferično obliko. Prav tako je gibanje zvezd lahko le krožno ali pa rezultanta kombinacije krožnih gibanj. Kopernik potemtakem – po besedah P. Morauxa – v marsičem »ostaja pristaš aristotelške fizike teles in enostavnih gibanj, čeprav jih je seveda prilagodil svoji novi viziji sveta, zlasti še ob zavračanju ideje, da bi bila Zemlja tisto središče sveta, proti kateremu bi težila vsa težka telesa«. Če je potemtakem Kopernik zavrnil aristotelški astronomski sistem in obenem ohranil določene principe, na katerih je le-ta gradil, ni to nič nevzdržnega ali nesprejemljivega: koperniški prevrat se je pač dovršil precej let po Koperniku, saj je povsem odveč pripominjati, da je dokaz, da imajo planetarne orbite obliko elipse, da hitrost planetov ni enaka v vseh točkah orbite, da je vzpostavitev zakona univerzalne gravitacije, zavrnitev popolne sferične oblike Zemlje, itn. pač delo post-koperniške fizike in astronomije.

Descartes v svojem spisu *Le monde* navaja naslednjo definicijo gibanja: *motus est actus entis in potentia, prout in potentia est* – gre seveda za Aristotelovo definicijo gibanja iz *Fizike*; in sicer Descartes to definicijo navaja kot zgled nejasnosti, nerazumljivosti: sam je namreč pri najboljši volji ne zna razvozlati, saj trdi, da mu je docela nejasna, povsem nerazumljiva, da mu njen pomen ostala nedostopen, prikrit, četudi jo prebere v francoščini: *le mouvement est l'acte d'un Estre en puissance, entant qu'il est en puissance*. Kako naj na tem mestu razumemo to Descartesovo 'nerazumevanje'? Najprej se moramo z Aristotelovo definicijo gibanja spoprijeti sami; v čem je jedro te definicije? Problem, pred katerim se je znašel Aristotel, ko je hotel definirati gibanje oziroma spreminjanje, bi v grobem lahko formulirali takole: če namreč sam pojav gibanja oziroma spreminjanja vzamemo zares, mar s tem – v luči eleatske dileme, ki vzpostavlja inkompatibilnost bivajočega in gibanja – ne trdimo, da bivajoče vendarle ni povsem bivajoče, in na tihem dejansko dopuščamo možnost obstoja nebivajočega? Kazno je torej, da brž ko razmišljamo v tej smeri, vselej zaidemo v *impasse*, kjer ni videti poti naprej. V čem je tedaj tisti ključni Aristotelov korak naprej, ki tako korenito poseže v jedro eleatske dileme, da odslej bivajoče in gibanje ne le nista inkonsistentna, temveč sta celo ontološko povezana? Ta korak predstavlja prav vpeljava koncepta možne, potencialne eksisten-

ce, to se pravi obstoja po možnosti: šele s tem konceptom lahko fizik v bivačoče vpelje nebivačoče, to pa brez kakršnegakoli notranjega protislovja, brez kakršnekoli notranje inkonsistentnosti, nevzdržnosti, z eno besedo, ne da bi kakorkoli oporekal aksiomu, da vsaka stvar ali je ali pa ni. Z besedami M. Clavelina: »vsako spreminjanje v določeni meri implicira nebivačoče in Aristotel to zamisel v celoti sprejme: z obstojem po možnosti pa nebivačoče ni več absolutno in obenem postane zavezano bivačočemu« (Aristote et le mouvement local, La philosophie naturelle de Galilée, Paris 1968, str. 21). To bi bila – v grobem – konceptualna tematizacija, konceptualna razdelava Aristotelove definicije gibanja, ki se potemtakem izkaže kot povsem smiselna, umljiva. Po vsem tem bi Descartesu na besedo le težko verjeli. Povsem evidentno je potemtakem, da gre pri Descartesovem 'nerazumevanju' bržčas za nekaj povsem drugega; nobenega dvoma namreč ni, da Descartes Aristotelovo definicijo gibanja še kako dobro razume, da mu je še kako jasna in umljiva. Če se je pred našimi očmi niti ne trudi razumeti, če je torej niti ne poskuša dojeti, gre pri tem potemtakem prej za določeno držo kot pa za nerazumevanje, za držo torej, da mu tovrstne konceptcije gibanja sploh ni treba razumeti, to pa iz enostavnega razloga, ker je zanj postala povsem brezpredmetna in jo skladno s tem lahko brez škode opusti in zavrže. Če smo rekli, da jo lahko opusti brez škode, pa to še ne pomeni, da mu za to ni treba 'plačati določene cene' oziroma česa žrtvovati, namreč: Descartes lahko Aristotelovo definicijo gibanja oziroma spreminjanja, ki je izjemno razvejana, saj obsega tako spreminjanje glede na substanco, tj. nastajanje in preminjanje, kot tudi spreminjanje glede na kvaliteto, kvantiteto in glede na mesto, opusti le za ceno tega, da z izjemo *le mouvement local*, tj. gibanja z ozirom na mesto, izgubi, žrtvuje vsa ostala gibanja; Descartes sam zase pravi, da ne pozna nobenega drugega gibanja *que celui qui est plus aisé à concevoir que les lignes des Geometres: qui fait que les corps passent d'un lieu en un autre, & occupent successivement tous les espaces qui sont entredeux* (Le monde, str. 40), to se pravi, da ne pozna *motus ad formam, motus ad calorem, motus ad quantitatem* in še »tisoč drugih« gibanj, temveč zgolj tisto »gibanje, ki si ga je lažje zamisliti kot črte Geometrov«, tj. gibanje, ki je v tem, da »telesa potujejo od ene točke do druge in zaporedoma zasedajo vse prostore med obema«.

Če potemtakem Descartes od vseh možnih gibanj obdrži zgolj *le mouvement local*, zgolj gibanje z ozirom na mesto, to seveda predstavlja 'siromašenje', 'praznjenje' izjemno razčlenjene Aristotelove konceptije spreminjanja – kar pa samo po sebi ni nič nenavadnega, zlasti še če upoštevamo naslednji nezvedljivi razcep med Aristotelovim in Descartesovim pojmovanjem gibanja: če namreč pri Aristotelu gibanja ni brez stvari, ki je v gibanju, če torej gibanje izven gibanih stvari sploh ne obstaja, pa pri Descartesu vse stvari bivajo, obstajajo šele po gibanju. Poglejmo pbliže. Medtem ko je gibanje oziroma spreminjanje pri Aristotelu v prvi vrsti nek proces, nek prehod iz enega stanja v drugo, to se pravi proces, ki se tisti trenutek, ko je njegov smoter dosežen, sam v sebi ukine, pa je gibanje pri Descartesu vselej neko stanje: v kartezijanskem univerzumu, ki – kot v svojih *Galilejskih študijah* poudarja A. Koyré – predstavlja zgolj realizirano, udejanjeno geometrijo, natančneje udejanjeni prostor evklidske geometrije, ki je nujno neskončen, itn., je namreč prav gibanje tisti božji poseg, ki prvotno nerazčlenjeno, homogeno maso razsežnosti oziroma prostora šele razkosa, razčleni na stvari, ki bivajo, itn. In vendar: kako je mogoče, da lahko Descartes v spisu *Le monde* ob vpeljavi nove konceptije gibanja povsem zanemari, opusti, enostavno obide Aristotelove koncepte, da se z njimi sploh ne spoprijema, ne spušča v dialog, ko pa – kot je splošno znano – bitka za novo podobo sveta, za novo znanost, ki se bije prav na fronti z aristotelizmom, sploh še ni dobljena, saj vemo, da je nekako v istem času Galileo v svojem *Dialogu o dveh velikih svetovnih sistemih* (1632) prisiljen na dolgo in široko pobijati, zavračati Aristotelove koncepte, oziroma še več, da mora prav zato, da bi bil dialog med staro in novo podobo sveta, med staro in novo fiziko sploh možen, v razgovor pritegniti, vpeljati Simplicija, tj. lik naivnega, a vnetega peripatetika, ki vztrajno zagovarja aristotelizem? Mar nismo potemtakem prav ob Descartesu prišli sami s seboj navzkriž, saj smo poprej trdili, da celo tedaj, ko Aristotela pobijamo, to vselej počnemo v njegovem jeziku, v njego-

vi govorici, oziroma da je bilo za filozofijo doslej nemogoče, da ne bi poskušala kakorkoli osmisлити Aristotela in svojega stališča vzporejati z njegovim, pa čeprav zgolj zato, da bi pokazala, zakaj ga je treba zavriniti?

Da Descartes lahko obide Aristotela, da si torej lahko dovoli 'nerazumevanje' tradicije aristotelizma, mora pač konstruirati nov svet, neke neskončno daleč stran od našega, starega sveta; Descartesu namreč ne gre za *ce vray Monde*, temveč za nek nov svet, za *un Monde tres-parfait*, prav tako mu ne gre za prikaz fizikalnih zakonov tega sveta, temveč za dedukcijo zakonitosti drugega; če pa ničesar od vsega tega, kar opisuje Descartes, ni najti »v starem svetu, lahko to bog vselej ustvari v novem: zakaj gotovo je, da bog lahko ustvari vse, kar si zamislimo« (Le monde, str. 36). Popoln prelom s tradicijo aristotelizma je potemtakem mogoč zgolj kot 'literarna fikcija': Descartes nam namreč v *Le monde* – kot sam pravi – pripoveduje *vn Fable*.

Aristotelov brčlas največji posamezni dosežek zagotovo predstavlja njegova biologija. V svojih bioloških spisih kot so *Historia animalium*, *De generatione animalium*, *De partibus animalium* itn. je namreč – kot poudarja Barnes – utemeljil znanost biologije, jo oprl na trdne izkustvene in filozofske temelje in ji s tem podelil tisto obliko, v kateri se bo bolj ali manj nespremenjena obdržala vse do 19. stoletja. Tako denimo v spisu *Historia animalium*, tj. v *Zooloških raziskavah*, izjemno natančno opisuje tako notranji kot zunanji ustroj živih organizmov; govori o ovcah, kozah, jelenjadi, prašičih, levih, hijenah, slonih, kamelah, miših in mezigih; opisuje lastovnice, golobe, prepelice, žolne, jastrebe, vrane, škorce in kukavice; njegove raziskave obsežajo tudi želve in kuščarje, krokodile in kače, delfine in kite – zlasti natančen je pri opisu morskih živali, tj. pri ribah, raki, glavonožcih in lupinarjih –, skratka njegove raziskave obsežajo vse od človeka do črva, od mrčesa do sredozemske ostrige.

Ob vsem tem Aristotelova zoološka taksonomija tematizira celo mejne primere, naravne deformacije in pošasti oziroma spačke. Kot zgled mejnega primera lahko navedemo netopirja, tj. pregovorno ambivalentno žival, za katero na prvi pogled ni jasno, kam spada, ali med kopenske ali krilate živali; za netopirja Aristotel pravi, da »nagiba na obe strani«, namreč v pomenu glagola *epamphoterizein*, kar pomeni, da je netopir neke vmes med kopenskimi in krilati živalmi, da igra dvojno igro, da je dvoumen, skratka da dopušča dvojno interpretacijo, itn. Kot zgled naravne deformacije navaja denimo krta, ki ne vidi, čeravno ima pod kožo zakrnele oči, jastoga, pri katerem je zgolj od naključja odvisno, katere klešče se bodo močnejše razvile, zatem morski list, ki je 'izkrivljen', ker – kot pravi Aristotel – plava tako kot hodi človek, ki vidi samo na eno oko. Po Aristotelu tudi ženska predstavlja naravno deformacijo, če seveda vzamemo moškega kot merilo. Zatem so tu še *térata*, tj. 'pošasti', 'prikazni', 'grdobe' oziroma spake, z eno besedo, posamezni odstopajoči, izjemni primeri, odkloni, pri katerih materija uha-ja formi, pri katerih potemtakem forma ne obvladuje materije.

Dodajmo še tole: samo moderno pojmovanje znanstvene metode je v marsičem vezano prav Aristotelu; tako je prav Aristotel utemeljil znanstveni empirizem, to se pravi metodologijo, ki abstraktno argumentacijo podreja izkustvenim dejstvom, teorijo observaciji, itn. Kar je seveda splošno znano, na kar pa je vedno znova treba opozarjati, pa čeprav zgolj zaradi najbolj znamenitih angleških kritikov Aristotela, tj. Francisa Bacona in Johna Locka, ki sta oba goreča empirika, obenem pa živita v prepričanju, da s svojim empirizmom dejansko prelamljata s tradicijo aristotelizma, saj Aristotelu očitata, da je šibkim, površnim, neutemeljenim teorijam in sterilnim silogizmom dajal prednost pred trdnimi in gotovimi izkustvenimi dejstvi. Očitke te vrste pa lahko – kot poudarja Barnes – formulirajo zgolj tisti, ki sami Aristotela pač niso brali in mu potemtakem očitajo napake, ki so jih zagrešili njegovi nasledniki. Pierre Aubenque v predgovoru k svoji sijajni knjigi *Le problème de l'être chez Aristote* (Paris 1962, str. 3) celo predlaga, da se moramo pri dojetju Aristotelove filozofije dobesedno odučiti (*désapprendre*) vsega tistega, kar je prvotnemu aristotelizmu dodala tradicija.

Povsem razumljivo je, da so Aristotela ob zooloških raziskavah še najbolj pritegnile, lahko bi rekli celo fascinirale prav transformacije, preobrazbe določenih insektov.

Bržčas pa ga nič ni fasciniralo, zaslepilo bolj kot prav preobrazba metulja: svojega prikaza preobrazbe metulja namreč – presenetljivo – ne pospremi z 'anekdotami', s pripovedmi, to se pravi z utečenimi ljudskimi predstavami, s splošnimi naziranj, tj. s *phainómena*, *éndoza* in *legómena*, s katerimi denimo uvaja svoj znameniti prikaz čebel. Prav pretres splošnih naziranj namreč predstavlja torišče Aristotelove metodologije v *Fiziki*, *Nikomahovi etiki* in v *Zooloških raziskavah*: tako je tovrstna splošno sprejeta naziranja oziroma tisto, kar se o nečemu domneva, potrebno podvreči pretresu, ki naj pokaže, ali jih lahko povzamemo in sprejmemo ali pa jih moramo opustiti in celo zavreči; Aristotel namreč v *Nikomahovi etiki* pravi takole: »če bodo odstranjene nejasnosti, če bo ostalo samo to, kar je iz splošnih naziranj povsem sprejemljivo, tedaj bo resnica dovolj osvetljena« (EN 1145b). Aristotelova redkobesednost ob metuljih sama po sebi ni nič nenavadnega, nič izjemnega, zlasti še če vemo, da so aluzije na metulje v celotni grški literaturi, posebej še v poeziji, izredno skope in redke. Kaj je tedaj na metuljih takšnega, da od sebe odvrča grške pesnike, da Aristotela fascinira, zaslepi do te mere, da opusti svoj utečeni metodološki prijem, da onemi, da ostane 'brez besed'? Poglejmo si Aristotelov prikaz preobrazbe metuljev pobliže; kar o metuljih zvemo, je naslednje: zvemo, da nastanejo iz gosenice, ki živi na zeljnih listih in se ves čas požrešno hrani, nato pa se preobrazi, spremeni v bubo, ki ne je ničesar več, ki niti nima ustne odprtine, itn.; iz bube se po nekem določenem času razvije metulj – in to je vse, s tem je namreč Aristotelov prikaz preobrazbe metuljev izčrpan. Je to res vse? Je potemtakem Aristotel fasciniran zgolj s samim fenomenom transformacije, preobrazbe gosenice v bubo in bube v metulja? Kaj takega bi bilo malo verjetno, zlasti še če vemo, da je prav Aristotel tisti, ki s svojimi koncepti lahko povsem konsistentno, logično misli, dojame v sebi navidezno tako protislovne koncepte kot je koncept gibanja oziroma spreminjanja, natančneje prehod, transformacijo mirovanja v gibanje, itn.

Da bi se dokopali do odgovora, se moramo opreti na grški izvirnik: bubo, ki je 'otrdela', ki je tako rekoč mrtva, Aristotel opiše z izrazom *ho nekýdallos*, kar je izpeljano iz *ho nékys*, iz izraza, ki pomeni *corpse* (LSJ), truplo, ki pa je v svojem 'mrtvaškem prtu', ovoju vendarle živo, saj na dotik reagira; če se namreč bube dotaknemo, pravi Aristotel, se zgane, zvije – je torej dobesedno živi mrtvec, *zombie*; pri transformaciji metulja gre v stadiju bube za 'mračni' motiv pokopanega živega bitja, ki je Grkom kajpada lahko predstavljal nekaj grozljivega, neznosnega, zloslutnega, skratka za motiv, ki bi ga prav lahko uvrstili v tradicijo tako imenovanega gotskega romana, tj. v tradicijo *Otrantskega gradu*, *Vatheka*, *Frankensteina* in kratkih zgodb E. A. Poa. In vendar to še ni vse: Aristotel namreč samega metulja, to se pravi tega živega mrtveca, to živo bitje, ovito v mrtvaški ovoji, opiše prav z izrazom *psyché* – torej nič manj kot duša; eden izmed številnih pomenov izraza *psyché*, ki pa ga v Doklerjevem *Grško-slovenskem slovarju* ni najti, je namreč tudi metulj.

Mislim, da je s tem povedano vse: prav lahko si namreč predstavljamo Aristotela, kako si – potem ko je čez dan nekje v svojem vrtu z zanimanjem opazoval, kako se iz bub porajajo metulji – zvečer zapisuje svoja opažanja in ves zgrožen opazi, kaj je napisal: da je namreč prisostvoval selitvi duše, da je na lastne oči videl, kako duša zapusti mrtvo telo, z eno besedo: na lastne oči je videl, kako živo bitje razpade na dušo in telo, torej razcep, ločitev duha od mrtve materije. Tako Aristotel že vnaprej razvije fantazmatsko podlago krščanske ločitve duha od materije: pogoj ločitve duha od telesa, pogoj transsubstanciacije je vselej neko drugo, *sublimno* telo, tj. natanko buba oziroma živi mrtvec. Bržčas ni naključje, da Lacan v seminarju o *Etiki psihoanalize* (glej prevod v pričujoči številki) to problematiko vpelje prav z aristotelskim besediščem: *sublimno* telo je tisto, ki je izvzeto nastajanju in preminjanju. Kar torej ob preobrazbi metuljev dejansko fascinira Aristotela, je prav dejstvo, da buba kot 'živi mrtvec', kot *sublimno* telo, ki je vmes »med dvema smrtema«, iz življenjskega krogotoka izpade, da potemtakem ni podvržena nastajanju in spreminjanju.

S tem pa smo dejansko orisali vstop Aristotela v zgodnje krščanstvo, namreč: eden izmed treh velikih Kapadočanov, Bazilij iz Cezareje (330–379) je – kot navaja

D'Arcy W. Thompson v svojem sestavku z naslovom *Aristotle the Naturalist (Science and the Classics*, Oxford 1940, str. 63) – prav Aristotelov motiv porajanja metuljev iz bube, to se pravi oddvajanje duše od telesa, imel za alegorijo vstajenja od mrtvih. Kar z drugimi besedami pomeni, da lahko utečeno podoba zgodnjega krščanstva kot izrazito sinkretične tvorbe, v kateri se samo krščanstvo staplja s poganskimi religijami, povsem utemeljeno dopolnimo z naslednjo potezo, da namreč eden izmed osrednjih motivov krščanske dogmatike, tj. vstajenje od mrtvih, navezuje na Aristotelovo zoologijo, natančneje na insekte, žuželke, mrčes, da potemtakem krščanstvo svojo fundamentalno filozofijo, to se pravi zgodovino stvarjenja, podgrajuje prav z antično prirodno filozofijo.

Izjemnost te navezave se izkaže šele na ozadju tedanjega zanimanja krščanstva za antično filozofijo, ki je v prvi vrsti veljalo Platonu: povsem razumljivo je namreč, da je bila zgodnjemu krščanstvu – prej kot Aristotelova *down-to-earth* filozofija – bližja prav Platonova 'spekulativna' filozofija. Tako je bila pri apologetih in starejših cerkvenih očetih zlasti odmevna naslednja perikopa iz Platonovega *Timaja*, kjer je rečeno, da 'stvarnika' in 'očeta' tega vesolja pač ni lahko odkriti, da torej to predstavlja izjemen, naporen podvzem, ko pa ga enkrat odkrijemo, ga je nemogoče razodeti vsem (*Tim.* 28c). Odmevnosti tega preudarka pač ni težko uvideti: to misel, ki jo povzamejo Atenagoras, Justinus, Klement Aleksandrijski, Origenes, Tertulian in Minucius Felix, so kajpada interpretirali v smislu nedojemljivosti, nezasegljivosti boga, torej v smislu negativne teologije. Tako jo Klement Aleksandrijski razume v kontekstu *Druge Mojzesove knjige*, kjer se Jahve, to se pravi bog judovsko-krščanske tradicije, nikakor ne želi prikazati ljudem, temveč ostaja na gori Sinaj ovit v dim in meglo skrit človeškim očem. Bog judovsko-krščanske tradicije, ki ljubosumno skriva svoje obličje, je namreč skriti bog, ki ne razodene niti svojega imena, saj Mojzesu na vprašanje, kako mu je ime, odgovori: »Jaz sem, ki sem«. Ko torej bog Mojzesu odgovori 'jaz sem, ki sem', to ni razkritje, razodetje, temveč prikritje, zastrtje božjega imena; če nam namreč nekdo, ki smo ga srečali v temi, na vprašanje 'kdo si?', odgovori 'jaz sem, ki sem', je povsem jasno, da skuša svojo identiteto prikriti. Tako bogu sicer lahko pripisujemo najrazličnejša imena, v skrajni konsekvenci pa ga nikakor ni moč imenovati: bog ima namreč ime nad vsemi imeni, ime, ki ga Mojster Eckhart paradoksalno ožnači kot *nomen innominabile*, tj. kot ime, ki ga ni mogoče izreči, imenovati. Jasno je seveda, da je tovrstna asimilacija, da namreč krščanstvo v očetu in stvarniku vesolja vidi svojega boga, povsem neumestna, zgrešena, zakaj Platonov demiurg pač ni bog: platonsko božanstvo je namreč prav *summum bonum*, najvišje dobro. Izjemno odmevna v krščanstvu je bila tudi naslednja perikopa iz Platonovega *Teaiteta*, ko Sokrat reče, da si je treba prizadevati, da kar najhitreje ubežimo od tod, s tega sveta na drugi svet, med bogove, zakaj ubežati pomeni postati podoben bogu, kolikor je to sploh mogoče, postati podoben bogu pa pomeni postati pravičen in svet in preudaren itn. (*Tht.* 176ab). Klement Aleksandrijski je svojo svetopisemsko interpretacijo tega razdelka, ki gre kajpada v smeri *Prve Mojzesove knjige*: »naredimo človeka po svoji podobi, nam sličnega« (1 Mz 1, 26), podkrepil s terminološkim ujemanjem med Platonovim besedilom: *homoiôsis theôî* in *Sepuaginto*, tj. grškim prevodom kanoničnih knjig *Stare zaveze*: *kath' homoiôsin theôû* (LXX Ge, 1, 26; cf. Jak 3, 9), pri čemer seveda človek ob rojstvu dobi božjo 'podobo', tj. zgolj zametek, nastavek svojega razmerja do boga, ki pa se v 'sličnosti' polno realizira vselej šele tako da človek postane pravičen, svet in preudaren, itn. Dodajmo še naslednjo povsem obrobno pripombo, da namreč *Septuaginta*, ki je delo sedemdesetih, na otoku Farosu osamljenih, izoliranih prevajalcev – kot navaja Jean Pépin v svojem prispevku *Hellénisme et christianisme (La philosophie médiévale*, Paris 1972, str. 31) – ob tem, da v *Stari zavezi* uvaja specifično grške pojme kot sta *nómos*, *alétheia* itn., pogosto izkriavlja hebrejski izvirnik in ga prilagaja grškemu duhu: tako je denimo Jahvejeva definicija lastne suverne subjektivitete, »jaz sem, ki sem«, v grščino prevedena povsem v luči platonske ontologije kot »jaz sem tisti, ki je«.

Miran Božovič

SLOW MOTION

Filmska zgodovina oziroma »razvoj filmske govorice« bi po bazinovskem evolucio-nizmu potekal nekako takole: t.i. pionirski film prvih 10 ali 15 let kinematografije, ki predstavi prizor scela, z enim posnetkom in z znatno globino polja, torej v prostorskem in časovnem kontinuumu, kjer gledalčevo oko ni vódeno z narativno instanco – ta film je »teza«; »antiteza« je to, kar Bazin imenuje *découpage classique*, tj. klasični razrez na kadre, in s tem pojmom opredeljuje tip pripovedne montaže, kot se je oblikovala zlasti v ameriškem filmu v obdobju 1930–1950; *découpage classique* že računa na gledalca, ki je z vsakim kadrom vse bolj zapahnen v prostor fikcije (kot po drugi strani z vsakim svojim obiskom kinodvorane utrjuje moč kinematografske institucije). »Sinteza« pa predstavlja trenutek, ko montaža (iz *découpage classique*) ni toliko zanikana ali »prepo-vedana«, kot je integrirana v enem samem kadru: to postane pri Bazinu t.i. dolgi kader ali »plan-sekvenca« (že ta pojem je vnesel zmedo v tedanjo terminologijo, po kateri je bila sekvenca sestavljena oziroma zmontirana iz kadrov), kader s famozno globino polja (ta je analizirana zlasti pri Wellesu in Wylerju), ali kader italijanskega neorealistič-nega filma. In to, kar dovoljuje povezati wellesovsko globino polja (ki je po eni strani učinek umetelnosti kamere in osvetljave, po drugi pa gibanja igralcev) z neorealistični-mi posnetki »življenja ulice« in improvizirane igre ali s splošnim planom zveri, otroka in staršev, je prav (in spet) ta »dobitek realnosti«, ki sicer ni zmerom priigran na enak na-čin, zato pa je vselej sinteza montaže in »ne-montaže«: montaže kot principa »vere v sliko« (pod sliko razume Bazin »vse, kar predstavljeni stvari lahko doda svojo predsta-vo na ekranu«¹, torej nek dodatek, presežek, po katerem je podoba več in nekaj druge-ga kot le podobnost s stvarjo) in »ne-montaže«, splošnega plana z gibljivo kamero, kot principa »vere v realnost« (in pod realnostjo razume Bazin predvsem »dvournost«, in sicer kot odprtost pomenov, čeprav ta »dvournost« nemara bolj zadeva cineastovo pozicijo, ki mora hliniti, da v filmu kaže zgolj in samo to, kar je razodela že »stvar sa-ma«); ali še – sinteza spletnja mreže fikcije in ohranjanja »enotnosti fizičnega prostora«, z drugimi besedami, sinteza kot sprava fiktivnega in dokumentarnega. Sprava, ki služi prav in zgolj temu, da briše razcep, ki ga je Bazin s formulo »nujno je, da lahko ver-jamemo v realnost dogodkov, čeprav vemo, da so potvorjeni« prepoznal kot konstitutiv-nega za »estetsko polnost filma«; v »sintezi« pa gre očitno za to, da je tega »vemo« čim manj in onega »verjamemo« čim več.

Nekateri (v pariški maoistični reviji Cinéthique) so sicer tej bazinovski »spravi« pri-pisali tudi politične konotacije (nasproti »klasični« montaži, ki je gledalcu vsiljevala do-ločen ali en sam pomen, bi bila globina polja demokratična, ker je »gledalčevemu duhu prepuščeno, da v pravokotniku kontinuirane realnosti, zajete na ekranu, sam razloči poseben dramatični spekter prizora«)², vendar ostaja dejstvo, da je zgodovinski potek filma v znatni meri sledil tej »sintezi« fiktivnega in dokumentarnega. In to na več nači-nov, med katerimi so dobili precejšnjo vlogo tudi specialni efekti, kar se zdi dovolj para-doksn glede na to, da se je ta »sinteza« pričela ravno s pohodom iz studijev.

Eden takih, morda celo najbolj očitnih (vendar ne povsem bazinovskih) načinov te »sinteze« je tisti, kjer gre za t.i. dokumentarne vloške v igranem filmu. Ta način nas lahko tukaj zanima samo v primeru, kadar ti vloške nimajo le ilustrativne ali instruktivne vrednosti (najpogostejše v vojnih filmih), marveč notranje zadevajo samo fikcijo in odpirajo vprašanje razmerja resnično – lažno.

V *Ostermanovem vikendu* Sama Peckinpaha je ta »sinteza« fiktivnega in dokumentarnega zastavljena tako, da deluje samo še kot prevara in slepilo ali, bolje: vsa fikcija je v tem, da ravna z dokumentom kot s prevaro, slepilom.

Spletka je taka, da skuša CIA onemogočiti televizijskega novinarja, ki vodi izzivalno oddajo Iz oči v oči, v kateri privija politične in vojaške osebnosti – onemogočiti na ta način, da bi ga pridobila zase (in izkoristila za neke svoje obračune) z dokumentarnimi oziroma vohunskimi posnetki kot dokazi o sovražni dejavnosti njegovih prijateljev. Dokumentarno (vohunsko) gradivo je torej v funkciji neke intrige, prevare, kar pa navsezadnje niti ni tako zanimivo in pomembno kot ta indic, ki meče sum na to gradivo samo. Ko namreč Tanner (TV novinar) vidi te vohunske posnetke, jim sprva ne verjame oziroma jih takoj osumi kot ponaredke. To zavračanje je sicer lahko izraz njegove karakterne trdnosti, vendar je treba upoštevati tudi to, da je Tanner televizijski novinar, da je torej v službi prav tistega medija, ki je v znatni meri prevzel in dovršil tradicijo dokumentarnega filma. Tanner je torej tudi nekdo, ki se na stvar spozna, in če tem dokumentarnim (vohunskim) posnetkom ne verjame, potem verjetno že ve, zakaj... Kljub temu pa jim nazadnje vendarle verjame: prepričajo ga tedaj, ko jih je že zavrnil in jim obrnil hrbet – in prav v tem trenutku obstane kot prikovan, zadet od glasu, ki ga prepozna kot prijateljevega. Ta akuzmatični, še ne vizualiziran glas ga zadene kot označevalec – takorekoč »označevalec manka«, saj je prav glas manjkal posnetkom, ki jih je doslej videl – ki te vohunske posnetke ne le – z Bazinovim izrazom – »retrospektivno avtenticira«, marveč doseže tudi Tannerjevo preobrazbo iz dvomljivca v verujočega (ki bo v resnici prevaran). Tanner bi kot TV novinar sicer lahko a priori ne verjel vohunskim posnetkom, toda tem bi vendarle težko oporekal dokumentarno vrednost, saj je na njih čisto (ali vsaj dovolj) dobro videti njegove prijatelje v družbi z inkriminirano osebo, razen tega pa noben spoodrsljaj ali hiba (razen tiste, na katero Tannerja opozori sam agent CIA s pojasnilom, da zaradi oddaljenosti niso mogli posneti zvoka oziroma pogovora) ne izdaja, da gre za kakšno goljufijo ali »montažo«; prav nasprotno, med aktom filmanja in posnetim dogodkom vlada popolna prosojnost, filmanje je izključno v funkciji »razkrivanja« realnosti. In prav kot takim je tem vohunskim posnetkom v splošnih planih uspelo to, kar je Bazin želel od filma – da namreč vrne realnosti njeno dvoumnost. Če jim Tanner sprva ni verjel, tedaj ne zato, ker bi v njih zasledil goljufijo ali ker bi vnaprej vedel, da so ponarejeni, marveč prav zaradi te »dvoumnosti realnosti«, ki je bila v tem, da so ti posnetki njegovih prijateljev v splošnem planu z inkriminarno osebo pravzaprav lahko pomenili karkoli in vse ali nič (če so prijatelji v družbi z vohunom, to sicer lahko nekaj pomeni, vendar ne nujno, da so tudi oni vohuni). »Dvoumnost realnosti«, ki je v igranem filmu lahko estetski učinek, postane torej v dokumentarcu nekaj, kar ravno vzbuja dvom o njegovem statusu.

Tisti off oziroma akuzmatični glas, ki – ločen od telesa in slike – priplava za Tannerjem in ga ohromi ter prisili, da se vrne in še enkrat pogleda posnetke, pa deluje kot prava »točka prešitja«, ki izvrši »čudežno« sprevrnitev danega pomenskega polja iz nečesa dvomljivega in negotovega v smiselni in enoznačni red, in ki torej doseže, da tisto, kar je še malo prej veljalo za brezno dvoma, nenadoma postane nesporen dokaz resnice, avtentičen dokument. Njen učinek pa je tudi novi položaj subjekta, Tannerja, ki pred temi posnetki ne vzdrži več v razmerju zunanje distance, marveč je z njimi v notranjem odnosu in sam ujet v njihovo mrežo (sam njegov dom in vsi njegovi odnosi z ženo in prijatelji so zajeti v omrežje posnetkov). Čim je torej Tanner pod učinkom ali, nemara bolje, zapeljan od tega glasu, že verjame, je že prevaran in ujet v past. To pa še ne pomeni, da je ta glas, ki »retrospektivno avtenticira« slikovno gradivo, sam lažniv in varljiv. Res je sicer, da akuzmatični glas, toje še-ne-vizualiziran glas, glas, ki skriva svoj vir,

lahko ima tako vlogo v igranem filmu, tukaj pa je ravno nasprotno: ta glas ni sumljiv, dvomljiv ali varljiv, ker še ni vizualiziran, ampak prav kot vizualiziran. Ko se Tanner, pozvan s tem glasom, ki ga je prepoznal kot prijateljevega, vrne nazaj k monitorju, mu slika pokaže prijatelja v pogovoru z inkriminirano osebo. In kaj je tu narobe, ko pa je to »zlepljenje« glasu, zvoka, s sliko vendar najvišje jamstvo filmskega realizma? Kaj bi torej v tem sinhronizmu glasu in slike lahko izzvalo dvom oziroma predstavljalo princip prevare? Nič drugega kot neko neskladje, ki ga Tanner spregleda oziroma presliči prav zato, ker tako dobro sliši glas – neskladje, neujemanje, ki je v igranem filmu sicer običajno, v dokumentarnem (in še posebej v vohunskih posnetkih) pa je lahko samo vzrok nečesa, kar šepa. To je neujemanje med gledališčem kamere in ...?

Da, filmska terminologija niti ne pozna izraza za označitev razdalje, s katere slišimo zvok, s katere ga slišimo kot daljnega ali bližnjega, tišjega ali glasnejšega. Bela Balazs je nekoč skušal vpeljati izraz »stojišče poslušanja«³, ki pa ga je v isti sapi predstavil kot handicapiranega v primerjavi z »zornim kotom« oziroma gledališčem: medtem ko se namreč slednje lahko spreminja, pa »zvočno snemanje ne pozna raznih zornih kotov, po katerih bi lahko ugotavljali, s katere strani so posneli zvok.«⁴ K temu bi danes Claude Bailblé in Michel Chion lahko samo dodala: medtem ko je videnje vselej enosmerno in parcialno in je okvir slike jasen (kar pomeni, da lahko izbira in skriva, v čemer je tudi vsa igra spremenljivosti gledališča), pa je poslušanje večsmerno in »okvir« zvoka meglen, kar pomeni, da ne more tako zlahka česa skriti (»zvokov ni mogoče prikrihati«, trdi Balazs). Bailblé je to razliko med videnjem in poslušanjem, med kamero in mikrofonom posrečeno zadel z besedno igro *occultation/auscultation*,⁵ kjer prvi člen opozicije napotuje k temu, da je videnje hkrati sprevid, da je očesu, ki je sicer obdarjeno z močjo razločevanja, vselej kaj skrito, *occulté*, medtem ko ušesu težko kaj uide, čeprav je njegova moč razločevanja veliko šibkejša: glasove, zvoke slišimo (lat. *ausculto*), preden ali ne da bi vedeli, kaj pomenijo, in sila težko ugotovimo njihova »mesta v prostoru, smeri njihovega izvora ... , če ničesar ne vidimo« (Balazs). Od tod ni prav daleč do Chionove teze, da je zvočno polje v filmu popolnoma odvisno od tega, kar slika pokaže, da torej ni avtonomnega zvočnega polja, ker je v filmu slika tista, ki mu daje realne ali imaginarne razsežnosti; toda po drugi strani – in prav to dvojno gibanje je značilno za njegovo navzočnost v filmu – jih zvok nenehno prekoračuje in krši. Zvočni film živi prav od teh lažnih evidenc, iluzij enotnosti (zvoka s sliko), neravnotežij, dvomnosti lokalizacije, »od teh srečanj in daril, ki jih da zvok sliki, in končno od nevarnosti, da te začasne zveze ne razpadejo« (Chion). Zato se tudi tako redko primeri enaka razdalja med gledališčem in »stojiščem poslušanja« (ali *point d'écoute*, »slušna točka«, kot se glasi Chionov izraz, skovan po analogiji s *point de vue*, gledališče): enaka razdalja, po kateri bi npr. splošnemu planu, kjer je zvočni vir viden bolj daleč, ustrezal bolj oddaljen, šibkejši zvok. Če naj bi ta enaka razdalja predstavljala nekakšno pravilo, potem je to pravilo iz filma v film kršeno, največkrat npr. tako, da je glas oseb zelo blizu, medtem ko so one vidne neke daleč v sliki (ali v avtu, sredi množice, v letalu ipd.). Prednost tega razhajanja gledališča in »stojišča poslušanja« je ta, da osvobaja kamerop služenja razumljivosti dialoga, da lahko osebe zasedejo poljubno mesto v prostoru, pri čemer prav bližina glasu ohranja intimnost z njimi. In v določenem smislu je to povečanje glasu, ta glas v »velikem planu«, tudi bolj realistično kot njegovo oddaljevanje, ki naj bi ustrezalo daljnemu ali splošnemu planu (tu gre za t.i. efekt »cocktail party«, kot ga poznamo tudi v vsakdanjem življenju, kjer sredi hrupa vseh mogočih zvočnih signalov izoliramo tistega, ki pritegne našo pozornost). Predvsem pa je ta kršitev enake razdalje med gledališčem in »stojiščem poslušanja« v ospredju problema identifikacije oziroma – kot pravi Chion – tega »utripanja filma« med subjektom identifikacije in objektom percepcije: to utripanje prevaja prav zvok prek spora s sliko, ki nam objektivira neko osebo, medtem ko nas glas vabi, da si z njo delimo njeno »slušno točko«.

In za prav tak spor oziroma kršitev enake razdalje med gledališčem in slušno točko gre tudi v tem posnetku, ki kaže Tannerjevega prijatelja z inkriminirano osebo (domnevni vohunom) v splošnem planu, medtem ko je njegov glas slišati od blizu, pri če-

mer so edini vidni dokaz, da je prijatelj tisti, ki tukaj govori, njegove kretnje, ne pa njegova usta (pokazan je namreč napol s hrbta). Toda problem ni toliko v tem, kot zadeva sam status tega dokumentarnega prispevka: stvar je pač taka, da tukaj kršitev enake razdalje ne more biti tako nedolžna in »običajna« kot v igranem filmu. Enostavno zato ne, ker izdaja prevaro. Onim prvim vohunskim posnetkom, ki jim Tanner ni hotel verjeti, je manjkal zvok, ker snemalci – kot je pojasnil agent CIA – niso mogli priti dovolj blizu: toda tudi v tem zadnjem posnetku kamera ni ravno blizu, medtem ko je posneti glas čisto bližnji. Snemanje zvoka (pogovora) je torej moralo potekati ločeno od snemanja slike in z metodami (podtaknjen mikrofoni? ponarejen glas?), ki bi lahko izzvale samo dvom v verodostojnost tega vohunskega posnetka. To pa pomeni, da je bližina glasu, ki je avtenticirala posnetek, ravno tisto, kar je v tej neenaki razdalji z glediščem kamere vir in učinek prevare in preslepitve. Glas, ki je prav s svojo bližino izzval identifikacijski učinek (Tanner je svojega prijatelja identificiral kot vohunovega sodelavca), kot je hkrati s svojim neujemanjem z gledališčem kamere (objektiviranjem osebe) impliciral goljufijo – ta glas je torej v polni meri odigral vlogo glavnega aduta, ki je zapečatil igro: igro, v kateri je šlo za to, da se subjekt ujame v kardinalno past – past dokumentarca, ki se zapre, ko »vera v sliko« postane »vera v realnost«.

Seveda je možen očitak, da v teh primerih »dokumentarnih vložkov« v igranem filmu ne gre za »prave« dokumentarce, marveč le za reprezentacijo njihovih metod. Toda mar je »pravi« dokumentarec sploh kaj drugega kot neka metoda, neka forma reprezentacije? In mar ni njegov največji dosežek ne kakšen »dobitek realnosti« – ta je že predpostavljena – marveč »morala zgodbe« (vsaka reportaža se konča z njo), predvsem pa integracija njegovih tehnik in metod v fiksijski film. Bazinovska »sinteza« je navsezadnje prav v tem, da tehnike dokumentarnega filma čisto dobro služijo tudi fikciji, kar seveda ne more ostati (in tudi ni) brez posledic tako za dokumentarni kot za fiksijski film. In te tehnike ali t.i. distinktivne poteze dokumentarnega filma, ki jih je mogoče najti tudi v fiksijskem, so v glavnem tele: direktno snemanje (omogočeno in razširjeno z novim dosežkom kinematografske tehnike – prenosno kamero), zapostavljanje vsakršnega vnaprejšnjega razreza na kadre (snemalne knjige in celo scenarija) ter filmanje s »tavajočo« kamero, posredujočo aleatoriko dogajanja, snemanje z nepoklicnimi igralci, z »navadnimi ljudmi«, filmanje delovnih procesov, vojnih akcij, spolnih aktov in organov, naravnih ujm, divjih zveri, blata, umazanije, dreka ... Toda vse te stvari so prav »zaigrale« šele v fikciji, kjer so označile celo določen modernizem, modernistični odgovor na problem telesa, telesnosti v filmu. Ta problem izhaja iz same strukture filmske naprave, ki zmore predstaviti le imaterialno telo, svetlobno telo, ki lahko vsak hip ugasne in izgine brez sledu; in da bi to telo brez teže, gostote in vonja prejelo neko realnost, so mu obesili vizualne znake »telesnosti«, ki so bili v »klasičnem« filmu pozlačeni in *soft* (mehka svetloba, ki je »glamourizirala« igralske zvezde), moderni film pa se ravno ne zadovolji več z znaki, videzi telesnosti, ni mu več do zlata, ampak mu gre za drek, za *hard* oziroma za določeno moralo, ki bi jo nemara lahko interpretirali s parafrazo Lacanove sentence: ⁷⁴ tam, kjer film ne more dati tistega, kar bi moral dati (telo), ima vselej možnost, da da kaj drugega. Zato se v njem vpisuje telo na analno raven. Od tod znoj, drek, kri; izločki, iztrebki, odpadki telesa, s katerimi v film prikaplja nekaj realnega.

V modernem filmu je meja med dokumentarnim in fiktivnim postala nerazločljiva oziroma nedoločljiva, čeprav ni izbrisana: ohranja se tako, da dovoljuje nenehna prestopanja, izmenjave, poigravanja pa tudi napetosti. Tako npr. za film Renéja Allioja *Jaz, Pierre Riviére, ki sem ubil svojo mater, sestro in brata* (Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère ..., 1976) ni mogoče reči, da je dokumentaren ali igran, ker je tako eno kot drugo ali niti eno niti drugo.

Predloga tega filma je dokument iz leta 1836, ki ga je odkril Michel Foucault ob zbiranju gradiva za knjigo *Nadzorovanje in kaznovanje*, to je pričevanje Pierra Riviéra o trojnem zločinu, ki ga je storil. Ta dokument se povezuje še z vrsto drugih (izjave prič, policijski zapisnik, sodni proces), ki so razporejeni v serije konfrontacij med tem, kar pove Pierre, in tem, kar izjavljajo priče, pri čemer pa ne gre za spodnašanje enih priče-

vanj z drugimi, marveč prej za premeščanje gledišča, za zmeraj drugačen pogled na zločin in njegovega storilca. Tako iz tega izide »zgodba«, ki jo »igrajo« v glavnem normadijski kmetje s svojimi raskavimi glasovi in okornimi kretnjami, in katere »dramatični« višek nastopi z nekim Pierrovim spodrslijajem.

V njegovem pričevanju ni težko prepoznati »ideološkega« scenarija, po katerem naj bi se zločin pripetil kot maščevanje resnice nad silami lažnivega, ki so ženskega spola in imajo materin obraz. V Pierrovih očeh je mati lažniva, ona se pretvarja, vara, igra, medtem ko je oče resničen, ker pove to, kar občuti in ker začuti svoj propad. Pierre si bo torej zločin zamislil kot dejanje, ki naj maščuje resnico in moško (očetovo) poštenost: srp bo orodje te resnice in Pierre njen glasnik (na tribuni sodišča) in obenem mučenik.

Toda ta scenarij se ponesreči – že pred samim zločinom je Pierre v dvomu in se prične vesti teatralično (skrbi ga, ker nima svečane obleke, primerne za nastop na sodišču), medtem ko dobi »program« dejanja iznenada slepilno vlogo, in sicer z ubojem majhnega brata, s čimer je Pierre potvoril svojo maščevalno gesto, naperjeno proti ženski strani. Da bi osvobodil resnico, je torej izbral masko in dvoumnost, in namesto da bi bila njegova gesta jasna, je postala protislovna in povzročajo zmedo upravičevanja. In komaj stori zločin, že se Pierre ne prepozna in ne znajde več: realno (mrlič) mu v hipu sesuje ves imaginarni scenarij. Smisel je zgubljen in Pierre ne bo sedel na zatožno klop kot junak pravice, kar je hotel biti, marveč kot slučajen in smešen storilec krutega in nesmiselnega dejanja.

Pierrovo dejanje je poseg v vojno med očetom in materjo, do katere pride zaradi imetja. Mati je že s poročno pogodbo, ki jo z vsem njenim imetjem izroči tistemu, ki ima do nje zakonsko pravico, v obrambni poziciji, vendar ji uspe razviti taktiko (zvižčajnost, pretvarjanje, nagajanje, nesramnost), s katero spravi moža na rob pameti in ob denar. Tako se situacija preobrne in je oče tisti, ki se mora braniti: daleč od tega, da bi lahko mislil na povečanje imetja, si mora prizadevati, da bi ga sploh ohranil. Zato je tudi zmeraj prikazan pri delu, medtem ko mati nikoli ne dela, ampak se v skladu s svojo »gverilsko« taktiko samo nenehno premešča, da bi izzivala očeta bodisi na njegovem bodisi na svojem domu. Odnosi med očetom in materjo so tudi prostorsko zaznamovani z dvema tipoma gibanja, ki spominjata na gledališke »vstope« in »odhode«: mati se po vsakem sporu z očetom zmeraj iznenada pojavi v polju (kadru), kot da bi stopila izza kulis ali vskočila kot kakšen vrag iz škatle, in vdre v neko že nameščeno sceno (kosilo, bde-nje ob bolniški postelji, košnja), da bi jo zmotila in zamajala. In pri teh svojih »vstopih« zmeraj nosi določen kostim, ki karakterizira njeno »sceno« (pride kot »beračica«, »objokana mati«). Očetovi »vstopi« pa so, nasprotno, komaj opazni, ker pomenijo večno ponavljanje iste teme (denar, imetje) in so v tej enoličnosti podobni vsakemu drugemu delu, ki ga oče običajno opravlja na polju aliv hlevu. Podobno je z »odhodi«, ki pomenijo zaključek prizora in obenem začetek novega ter imajo tukaj – vsaj kar zadeva materine – vlogo suspenza: kadar namreč mati zapusti prostor, je očetu jasno, da se mora samo še bolj bati tega prostora zunaj polja (kadra), od koder lahko mati vsak hip ponovno intervenira in mu pripravi presenečenje. Če je torej vsak materin »vstop« za očeta v udarec, je vsak njen »odhod« nova grožnja, ki povečuje njegovo muko.

Tej igri dajejo posebno težo telesa, ki se gibljejo z neko okorno zanesljivostjo, kot kmečki delovni konji, in celo njihovi glasovi zvenijo kot udarci kopit. Edino v vlogah predstavnikov zakona in institucij nastopajo poklicni igralci, ki »teatralizirajo«, kot je teatralna – kolikor je zavezana nekemu občinstvu – socialna praksa oseb, ki jih predstavljajo (župnikov, učiteljev, sodnikov). Vendar to ne pomeni, da je taka igra enih in drugih samo nekakšen »pečat avtentičnosti«: telesna navzočnost enih in teatralika drugih sta prej prenosnika uprizoritve, »režije« nekega dokumenta oziroma zapisa realnega dogodka, zločina.

Gilles Deleuze je za moderni film iznašel pojem »podoba-čas«,⁸ ki jo opredeljuje prav nerazločljivost med realnim in imaginarnim, fizičnim in mentalnim, kjer pa ne gre za pomešanje enega in drugega, marveč za odsevanje enega v drugem. »Podoba-čas« je

predvsem drugo od »podobe–gibanje« (tej je namenjena Deleuzova prva knjiga o filmu), katere privilegirana in najmočnejša forma je bila »podoba–akcija«, to pa je določal zlasti montažni princip povezovanja oziroma artikuliranja filmskega prostora in časa po zakonih vzročnosti, sosedstva, podobnosti, kontrasta, logičnih in metaforičnih asociacij; v »podobi–akciji« je bilo zmerom jasno, kdaj gre npr. za sanje in kdaj za realnost, njen prostor je bil koherentna in homogena celota »akcij in reakcij«, nasprotij in napetosti med silnicami ter razrešitve te napetosti prek raznih ovinkov in ovir, skratka, to je bil prostor preizkušene »narativne ekonomije«, ki je dopuščala »odstopanja« le kot momente svojega funkcioniranja. »Podoba–čas« pa je ravno razpočenje tega prostora z »iracionalnimi rezi« in »čistimi optičnimi in zvočnimi situacijami«: če so bile namreč v »podobi–gibanje« (in njeni veliki formi »podobi–akciji«) relacije, akcije, emocije in afekcije med osebami ter njihovi odnosi z okoljem zmerom podaljšek drug drugega, pa gre v »čistih optičnih« in »čistih zvočnih situacijah« za blodna gibanja, za razpuščene in izpraznjene prostore in osebe, ki se ne morejo odločiti o svojem delovanju; »podoba–gibanje« pozna le empirični potek časa kot zaporedja trenutkov, »podoba–čas« in njena najčistejša forma »podoba–kristal« pa prinaša direktno reprezentacijo časa kot v vsakem trenutku razcepljenega na sedanost in preteklost: »podoba–kristal« tako nenehno izmenjuje dvojje različnih slik, ki jo sestavljata – aktualno (objektivno) sliko sedanjosti, ki mineva, in virtualno (subjektivno) sliko preteklosti, ki se ohranja. In končno v »podobi–čas« naracija ne pretendira več na resnico, marveč se odpira »silam lažnega«, ki jim veliko pomaga montaža: vendar ne več montaža, ki vzpostavlja kronološki čas in homogen prostor, marveč montaža, ki maje in podira opornike in silnice enotnega in povezanega filmskega prostora–časa, uvaža »odklonska gibanja« (ali gibanja, ki ne težijo k nobenemu središču, gibanja brez smeri), »iracionalne reze« (konec neke serije slik ne zaznamuje več začetka nove serije, marveč je med eno in drugo ravno rez, prelom, z izključno disjunktivno vrednostjo) in z njimi zunanost »nemišljenega«, »nemogočega«, »neizmerne«, »neodločljivega«, »nepojasnljivega«, »nespravljlivega« (sami Deleuzovi izrazi). Trpi pa tudi razlika med »resničnim« in »lažnim«, dokumentarnim in fiktivnim: dokumentarni postopki sami še niso (ali niso več) nobeno jamstvo za resničnost predstavljanega dogodka ali kosa realnosti, pač pa jimta »trenutek resnice« pri-skrbi šele fabulacija, fikcija; po drugi strani pa sam fikijski film včasih postane neke vrste dokumentarec o realizaciji neke spektakelske forme, denimo, gledališke in še pogostejše prav kinematografske.

V *Nori ljubezni* (L'Amour fou, 1968) Jacquesa Rivetta, filmu o gledaliških igralcih, so gledališke vaje kot momenti »produkcije« spektakla posnete z dokumentarno tehniko, zaznamovano z grobim zrnem 16-milimeterskega filmskega traku. To jim prinese nek »učinek realnega«, ki doseže, da se fabrikacija gledališkega spektakla po eni strani označi »kot taka«, tj. kot predstava, igra, po drugi strani in hkrati pa ji direktni način filmanja ukinja ta značaj igre, podeljujoč ji vrednost »grobega« dokumenta, realnega dogodka. In kaj potem še preostane fikciji, ki govori o življenju gledaliških igralcev? Seveda prav samo to življenje v svoji »zasebnosti«, »intimnosti«, v svoji realnosti zunaj gledališča. In če je videti, da je ta realnost zunaj gledališča tista, ki zdaj postaja fiktivna, tedaj ne toliko zategadelj, ker bi podlegla stereotipnim pripovednim figuram in režijskim (montažnim, igralskim) konvencijam (prej nasprotno, ti prizori se odlikujejo z vsemi »nekonvencionalnimi« znaki t.i. improvizirane igre, »aleatoričnega« dogajanja, »mučne praznine« vsakdanjosti, torej z znaki, ki evocirajo celo dokumentarne prijeme), kot zato, ker je ta »koeficient fikcije«, če si sposodimo ta Comollijev izraz,⁹ učinek razlike med filmanjem gledaliških vaj in filmanjem negledališkega življenja igralcev: ta razlika je po svoje paradokсна, saj je na tisti ravni, na kateri je najbolj opazna – tj. v grobem zrnu filmske slike – slepilna, kolikor zavaja k temu, da gledalec to grobo zrno vzame za »zrno realnega« oziroma ga identificira kot edino distinktivno potezo dokumentarnega postopka, medtem ko je takih potez več tam, kjer filmanje očitno nima namena, da bi se označilo kot dokumentarno. Kaj tedaj te prizore negledališkega življenja potegne v naročje fikcije? Zgolj nekaj, kar ni vidno, toda kar bolj kot grobo zrno priča, da gre v sne-

manju gledaliških vaj za »direktni« princip, v negledaliških prizorih pa ne: to so medklici, naslovljeni snemalni ekipi. Ti medklici dajo slišati, da je posneti dogodek *res* objekt snemanja, da se res dogaja, ker ga kamera snema. Vendar to še ne pomeni, da so negledališki prizori fiktivni zgolj zato, ker v njih ni slišati takih medklicev. Zadeva je bolj paradokсна, kajti ti prizori so že fiktivni, prav kolikor se dajejo *kot* realni: medklici, naslovljeni kameri, bi dosegli samo to, da bi jih razkrinkali kot lažne oziroma kot nekaj, kar se dejansko »producira« pred kamero. Tu so torej morali biti tihi, če so hoteli tam, kjer se »producira gledališki spektakel, vreči »zrno, realnega«. Očitno je tako, da se mora v filmu nekaj označiti kot ne-fikcija, da bi lahko film naprej živel kot fikcija: to je stvar drobne razlike, ki jo da slišati označevalec, tisti medklic in njegov molk.

Tudi Wendersovo Stanje stvari (The State of Things, 1982) je neke vrste dokumentarec o kinematografskem spektaklu, dokumentarec, ki govori o neki nemožnosti filma, o tem, da film ni več mogoč drugače kot na refleksiven način oziroma kot sklicujoč se na svojo zgodovino in vračajoč se vanjo, ter hkrati o nemožnosti te vrnitve, kolikor se poskuša kot *remake*. In ta dvojna nemožnost, po eni strani figurirana s prekinitvijo snemanja remakea Dwanovega filma *The Most Dangerous Man Alive* (pod naslovom *Preživeli*) in po drugi z režiserjevim priklicevanjem hollywoodskih duhov (pokrivanje s fordovskim klobukom, prebiranje knjige *Iskalca*, po kateri je John Ford posnel film, evociranje Sirkove *Veličastne obsesije*), ta dvojna nemožnost filma je tudi »dokumentirana«, in sicer s fotografijami, ki jih snema deklica, režiserjeva hči. To so fotografije, ki ujamejo posamezne člane filmske ekipe ravno v »trenutku praznine«, v izkustvu zgube objekta želje, filma (ko jih režiser in njegova žena sestavljata v niz, opazita, kako so dobro kadrirane), po drugi strani in hkrati pa dekličino fotografsko početje vnese neko distanco do te moreče scene, jo preobrne v humor in predstavlja majhen gag na račun stiske filmske ekipe. Ta stiska zato seveda še ni nič manjša, izkustvo nemožnosti vztraja s fantazmo o črnobelem filmu, le da se temu nekaj doda, neko zrno humorja, ki bi prav lahko bilo tudi: »zrno realnega«, kolikor zasije kot preblisk, da gre vendarle samo za film. Zato ima ta droben gag celo vrednost *mise en abyme*, saj bo na koncu udarilo na dan prav to dejstvo, toliko bolj banalno in vulgarno, kolikor bolj režiserjeva fantazma zanj ni hotela vedeti in ga njegova »slepa ljubezen« do filma ni mogla videti. Nemara tako kot mora sam film, če hoče biti gibanje in emocija (*motion* in *emotion*, rad pravi Wenders), skriti to, kar je pogoj njegove možnosti, njegovo »notranje bistvo« – negibne sličice, fotografe, ki jih zdaj prav v trenutku njegove nemožnosti reprezentirajo fotografije. In otroci, ki so predpostavljeni kot tisti, ki vedo: saj tudi vedo, kaj pomeni stokanje staršev v spalnici.

Filmska ekipa je morala prekiniti snemanje, ker je zmanjkalo filmskega traku. Izkustvo tega »manka« na režiserja in njegovo ekipo deluje naravnost travmatično, udari kot smrt in zguba ljubezenskega objekta (najbrž ni naključje, da direktor fotografije odpotije hkrati zaradi pomanjkanja traku in zaradi smrti svoje žene) ter nazadnje kot nekaj nedoumljivega prejme »mistično« in »grozljivo« razsežnost, figurirano v tistem čudnem objektu, temnem kosu lesa, ki – kot od nikoder – prileti v režiserjevo sobo. Filmskega traku namreč ni zmanjkalo kar tako, marveč zato, ker j bil črnobel. »Življenje je res v barvah,« reče direktor fotografije, »toda črnobelo je bolj realno.« A prav to realno je nemogoče: lahko je sicer realno sanj ali cineastove želje, vendar ne more več biti realna podlaga filma. Taka je na videz nesmiselna zahteva sodobnih hollywoodskih gospodarjev, ki so pripravljeni investirati le v barvni film, da bi z jim »pobelili« denar, pridobljen s korupcijami, v igralnicah, bordelih itn. Toda, »barvni film«, saj to vendar ne pomeni nobenih vsebinskih omejitev, to je videti kot goli formalni oziroma tehnični pogoj: vse je mogoče snemati, če je le v barvah, vse, se pravi tudi *remakes* starih žanrov, ki lahko v novih verzijah ostanejo tudi vsebinsko isti, zato pa morajo ustrezati novemu tehničnemu standardu, ki pa dejansko predstavlja tudi vso pomensko razliko. Ta tehnični standard namreč prevaja nek presežek spektakularnosti oziroma možnosti »pokazati več«, »bolj realno«, in se v resnici ne omejuje toliko na barvni film (tak barvni »presežek« je premogel že »klasični« film) kot meri predvsem na specialne efekte, to-

rej filmsko tehniko par excellence. In prav v *remakes* imajo specialni efekti takorekoč glavno vlogo, ki je v tem, da pokažejo tisto, kar je »klasični« film skrival: vse tisto, kar je tam ždelo v mračnih kotih, na robovih ali zunaj slike, kar se je kazalo le v sumljivih podobnostih in asociacijah, kar torej ni bilo konkretno prisotno, a je bilo prav zategadelj toliko bolj navzoče v gledalčeve imaginariju – vse to je zdaj razkošno pokazano, konkretizirano in »realizirano«, včasih tudi z anatomsko natančnostjo, če gre npr. za pošasti ali strel v glavo. Sodobni *remakes* na ta način dejansko preobrnejo perspektivo: Kar je bilo v »klasičnem« filmu le prikrito, neke v ozadju, zgolj nakazano, je zdaj razkrito, pokazano in postavljeno v ospredje; in kar je prej vznemirjalo gledalčovo imaginarno, zdaj oblega njegove oči – kar je torej prej izzivalo gledalčovo željo pogleda, mu je zdaj dano v videnje. In tudi to je neke vrste preobrazba »vere v sliko« v »vero v realnost«.

André Bazin bi verjetno tako preobrazbo preziral, saj je bil prepričan, da so prej kot vsak tehnični perfekcionizem ravno razne »nepopolnosti« (nestalna kamera, nejasna slika, težave s kadriranjem ipd.) tiste, ki – vsaj v primeru dokumentarca – »pričajo o avtentičnosti« filmanja, so jamstvo, da »se filmska realizacija popolnoma identificira z dejanjem, ki ga tako nepopolno prenaša... Te nejasne in tresoče se slike so kot objektivni spomin akterjev drame.«¹⁰ Te pomanjkljivosti so sicer res lahko posledica objektivnih pogojev snemanja in jamstvo realnosti filmanega dogodka, vendar so hkrati »pričevanje« same dokumentarne forme ali, bolje, performativne razsežnosti dokumentarca. S tem, da napotujejo k pogojem »izjavljanja«, filmanja, te »nepopolnosti« predstavljajo moment reflektivnosti, v katerem se dokumentarec verificira kot forma, ki »proizvaja« dogodek, o katerem govori, stori, da se zgodi tisto, kar kamera snema. Pomanjkljivosti filmske realizacije in podobni napotki k pogojem »izjavljanja«, filmanja (denimo, direktno obračanje figurantov h kameri) torej prav nič ne jamčijo za realnost dogodka, marveč pričajo le o realnosti filmanja, ki s samim svojim dejanjem stori, da se dogodek zgodi. To pa pomeni, da je sam profilmski dogodek lahko tako resničen kot lažen oziroma dejanski ali potvorjen, ker mu podeljuje status realnosti zgolj performativna razsežnost dokumentarnega filma, tj. tista, v kateri so reflektirani pogoji »izjavljanja«. In prav zato se lahko posreči kot dokumentarec tudi nekaj, kar je čista fikcija: če je v filmski realizaciji dovolj napotkov k pogojem »izjavljanja« (»nejasne in tresoče se slike«, obračanje h kameri ipd.), bo tudi dogodek, porojen v imaginaciji, prejel vrednost realnosti (na to igra npr. Allenov *Zelig*).

Dokumentarni film pa zadene ob fikcijo tudi tedaj, ko jo najbolj silovito zanikuje. Denimo, Vertov: »Mi razglashamo, da je prihodnost filmske umetnosti v negaciji njene sedanjosti,« ta pa je »okužena z romansiranimi in teatraliziranimi filmi.«¹¹ Vertovova koncepcija in praksa »filma-resnice« (*kino-pravda*) – sicer vpeta v kontekst ruske umetniške avantgarde (zlasti futurizma), ki je opevala industrijsko produkcijo in gojila »proizvodno umetnost« ter »literaturo dejstva« – je dosegla svojo kulminacijo ravno v preobratu te formule v »resnico filma«, namreč v filmu – *Mož s kamero* (1929) – ki govori o samem sebi in je ena sama refleksija svojih pogojev izjavljanja.

Mož s kamero se prične s prazno kinodvorano in praznim platnom ter nato pripelje snemalca, ki bo priskrbel slike za to platno. To so slike odlomkov realnosti, toda slike, ki z raznimi »tehničnimi« postopki dokazujejo, da je ta realnost docela v območju iluzije: tako npr. po zaslugi dvojnega in hkratnega gibanja v globino polja in proti ospredju moskovski tramvaji ne vozijo toliko po ulicah kot po površini ekrana; enostavno izmenjavanje upočasnjene in normalnega gibanja znotraj iste sekvence pokaže, kako nek prizor (npr. športni spektakel), ki mu prisostvujejo gledalci v realnosti, ni več isti, čim je ponujen gledalcu v kinu – temu je v *slow motion* podarjeno »uživajoče« gledanje, ki uživa nek presežek – to je ravno omrtvičenje – dogodka, presežek, ki je zijalom v realnosti nedosegljiv in ki je še v tem, da filmski gledalec lahko to vidi, ko vidi nemočna zijala. Tu je še vrsta drugih postopkov (t.i. *split screen*, razcepljen ekran, razstavljanje gibanje na fotograme, podvajanje prizora iz realnosti z njegovim predvajanjem na ekranu itn. itn.), ki manifestirajo hkrati slikovno naravo posnete realnosti in značaj filmske reprezentacije kot videza, iluzije, vmes pa v figuri snemalca, hitečega za svojimi posne-

tki, utripa moment, ki predstavlja nemogoče srečanje filma z realnim. Realno niso tisti koščki realnosti, ki jih snemalec ujame v objektiv kamere, marveč je to samo jedro, okoli katerega se film organizira, je prav tisto, kar skuša film razkriti kot proces svojega nastajanja, »rojevanja« (rojstvo je tudi ena izmed tem filma). Ta proces oziroma to gibanje snemalca je primerljivo figuri *hysteron proteron*, ki zamenja vrstni red in postavi kot prvo tisto, kar je drugo ali kasnejše in celo pogoj prvega: snemalec namreč vselej prihaja za »svojim« posnetkom, da bi zaznamoval točko, s katere ga je »izjavil«, toda pri tem seveda nikoli ne more pokazati točke, s katere je on sam posnetek. Filman filmski snemalec zato ne more biti nič drugega kot »nadomestovalec manka« oziroma odsotne, nevidne kamere, ki snema »moža s kamero« in ostaja nepreklicno zunaj in druga, nujno kamera več (če bi hoteli pokazati to kamero, bi potrebovali drugo itn. *ad infinitum*), toda brez katere ta igra razkrivanja kinematografskega procesa ni mogoča ali, bolje, ki jamči, da se to razkrivanje dogaja prav kot »igra«, fikcija, kjer se filmska reprezentacija daje »kot taka«.

Pomen tega filma Dzige Vertova bo močno reaktualiziran v začetku 70. let, po eni strani s delom Jeana-Luca Godarda, ki bo na svoj način prevzel vertovovsko »mašinsko metaforo« (z uporabo video naprav, računalnikov, magnetofonov ipd. v filmih *Številka dve*, *Tukaj in tam*, *Nad in pod komunikacijo*), po drugi strani pa s polemično teoretsko debato, ki je zajela zlasti revije Cinéthique, Cahiers du cinéma, Tel Quel in La Nouvelle critique. Polemika se je zastavila prav ob vprašanju kamere, ki sta ga razvili dve antagonistični tezi: po eni, ki jo je postavil Jean-Patrick Lebel (v člankih za La Nouvelle critique, potem objavljenih v knjigi *Film in ideologija*), je kamera ideološko nevtralna naprava, ki mehansko reproducira naravno vidno zaznavo in je do realnosti v objektivnem razmerju. Nasprotna teza, ki so jo zagovarjali v reviji Cinéthique (zlasti Marcelin Pleyne in Jean-Louis Baudry), pa je trdila, da je kamera čisto ideološka naprava, ki reproducira renesančni kod perspektive in da zato do realnosti ne more biti v objektivnem razmerju.

Ta polemika se je sicer sklicevala tudi na Vertova, vendar je bila prav v odnosu do vertovovskega »kino-očesa« in zlasti *Moža s kamero* že zastarela in slepa. Za Vertova je kamera po eni strani filmski zapis dejstev in orodje »znanstveno-raziskovalnega proučevanja sveta«,¹² kar bi lahko ustrezalo prvi tezi o kameri kot napravi, zgrajeni na »znanstveni podlagi, ne pa na osnovi neke ideologije reprezentacije«;¹³ pa vendar zato še ni zgolj mehanska reprodukcija vidne zaznave, niti ni nujno z realnostjo v objektivnem razmerju. Prav nasprotno, kamera omogoča videnje »brez meja in razdalj«,¹⁴ neko drugo videnje, za katerega nismo vedeli; kamera je »nečloveško oko«,¹⁵ ki je – kot bi dejal Deleuze – postavljeno v stvari. Kljub temu pa se to »brezmejno« videnje niti ne odpira toliko temu »nečloveškemu očesu«, kar je kamera, kot je že določeno in posredovano z montažo, ki zajema »ves proces fabrikacije filma«, se pravi »od trenutka izbire sižeja« do končnega rezultata – »vizualne forme«. ¹⁶ Vertovovska koncepcija in praksa montaže se definira s teorijo »intervalov«, ki pomenijo »vizualne korelacije med slikami« (tj. korelacije različnih velikosti planov, različnih hitrosti gibanja, svetlobnih tonalit et itn., ki so podlaga montažnega določanja menjavanja posnetkov in dolžine trajanja vsake slike). Filmanje realnosti, »življenja takšnega kot je«, ki mu je treba pustiti, da »prodre v objektiv kamere«, ¹⁷ se torej zastavlja kot simbolna operacija, kjer je realnost že – z Vertovovim izrazom – »relativnost ekrana«, še preden je nanj projicirana. »Brezmejno« in »nečloveško« videnje omogoči šele ekran, kjer »interval« ni toliko razlika med dvema zaporednima slikama kot je »korelacija« dveh oddaljenih slik, neprimerljivih z vidika človeške percepcije: »interval« je označevalec, prav v kolikor se v njem izniči realnost med dvema slikama (in v njih), kolikor dva koščka, posnetka realnosti nastopata ravko kot dve sliki in ena v odnosu do druge. Ekran, ta zamejen pravokotnik – in ne kamera – je torej tisti, ki dovoli to »brezmejno« in »nečloveško« videnje, videnje, ki ravno ni reprodukcija naravne vidne zaznave, kot nakazujejo njegova atributa; in Vertovova »relativnost ekrana« pomeni tako to, da so vsi objekti snemanja samo taki kot so videti na ekranu, kot to, da se nanaša na ekran tudi sama snemalna naprava, kamera,

ki (npr. že s pospešenim tekom traku ali s »čudnimi« koti) prej potvori kot pa reproducira naravno zaznavo.

S trditvijo, da kamera reproducira renesančni kod perspektive, je druga teza (o kameri kot ideološki napravi) merila pač na »figurativni« značaj filmske slike, ki zaradi te zgodovinske posredovanosti ali »naddoločenosti« s posebnim slikarskim načinom reprezentacije prostora ne bi mogla imeti z realnostjo nobenega objektivnega odnosa. Pri Vertovu je ta »figurativni« značaj slike več kot ekspliciten, vendar ne kot reproduciranje, marveč kot rušenje renesančnega koda perspektive. Če je namreč *Možu s kamero* mogoče pripisati navezovanje na slikarske smeri, potem le na tiste (zlasti konstruktivizem), ki so skušale »prestrukturirati tradicionalno slikovno polje« in »perspektivno organizacijo slike«. ¹⁸ Toda ta prelom s slikarsko tradicijo oziroma s klasičnim perspektivnim kodom nemara ni toliko zasluga tega ali onega filma kot je – na bolj splošen način – povezan s samim pojavom filma, vsaj v tistem smislu, v katerem o njem govori Walter Benjamin:

»Družbenega pomena filma si tudi v njegovem najbolj pozitivnem aspektu – in prav v njem – ne moremo zamisliti brez te njegove destruktivne, katarzične strani, ki je v likvidiranju vrednosti tradicije v kulturni dediščini.« ¹⁹

Film je za Benjamina dezavratična umetnost par excellence, to je tista, ki ukinja neponovljivost in enkratnost umetniškega dela, njegovo razdaljo, ki pomeni ravno njegovo »umestitev v kontekst tradicije«, kjer uživa »kultno vrednost«; film kot način tehnične reprodukcije, ki

»prvič v zgodovini emancipira umetniško delo od njegovega parazitskega obstoja v ritualu,« ²⁰

je sila profanacije, indiferentnosti – umetniško delo reproducira kot vsak drug predmet, kajti filmska podoba je lahko podoba česarkoli, tudi vsega enkratnega, same smrti, ki postane ponovljivo (v tem je videl Bazin vrhovno obscenost filma), vsakega trajanja, ki v menjavanju slik postane minljivo, vse realnosti, ki postane dozdevek, množica dozdevkov, slik za množično potrošnjo. V filmu ni nič »ovekovečeno«, kot v slikarstvu, marveč je vse – če je mogoče tako reči – »fantomizirano«: pojavi se in izgine s svetlobo, ki prereže temo. Od tod ta vtis, ki ga opisuje Jean-Louis Schefer, da

»to bitje, ki ga oživlja svetloba, zapusti pri tistem, ki ga gleda, nostalgijo za njegovim minulim bitjem. Ne zapusti svoje podobe, ampak pusti v nas kliti to medlo točko, kjer spominjamo na nemega, negibnega človeka.« ²¹

Film je en sam obtok, promet s podobami, ki se – kot denar – izmenjujejo za vse ostalo (in za denar). Vendar ta obtok, promet, na neki drugi ravni napotuje tudi k afiniteti filma s prometnimi sredstvi (od Lumièrovega vlaka, ki pripelje na postajo, pa – denimo – do potujočega kina v Wendersovem filmu *V teku časa*). Ta afiniteta najbrž izhaja iz tega, da se film oziroma njegova »osnovna naprava«, kamera, dotika reda mehanskih naprav, ki proizvajajo gibanje (film, to so vendar »giblјive slike«, in gibanje je – kot so odkrili doslej edini filmski znanstveniki, filmologi – v filmu celo edino, kar je realno, ali vsaj bolj kot to, kar se giblje), po drugi strani pa je v tem nemara tudi nekaj fascinacije s hitrostjo: ta je namreč postala ne le privilegirana »objekt« filma (divjanje v burleskah, drdranje poštnih kočij v westernih itn.), marveč sam njegov »princip«, po katerem kinematografski spektakel temelji na stiskanju prostora in časa ter menjavanju gledališča; hitrost torej ni nič drugega kot ta »četrta dimenzija«, čas, »podoba-čas«, pravi Deleuze, čas kot negibna in nespremenljiva forma vsega, kar se giblje in spreminja. Hitrost pa je odkrilo tudi moderno slikarstvo. Toda medtem ko je vpeljava gibanja, spreminjanja, za film pomenila

»parcialno videnje, množitev gledišč, spremembe razdalje, spektakel s preobrazbami,« ²²

je za slikarstvo pomenila

»razkrojitev form in konec spektakla. Pikturalni objekt se sicer zares ne razkroji, marveč se lomi v svetlobnih žarkih, molekularizira v barvni mnogoternosti, žarčenju, vibracijah, svobodnih linijah, ki nadomestijo organske sisteme klasičnega slikarstva.« ²³

Med filmom in slikarstvom pa obstaja še neka prelomna točka, tista, na kateri je film in pred njim že fotografija »osvobodila slikarstvo kompleksa podobnosti«;²⁴ torej podobnost, ki je na fotografski in filmski podobi takšna, kakršne slikarstvo, ki je k njej težilo, ni moglo nikoli doseči. To je namreč »gola« in – nemara bolj kot čista – »umazana« podobnost (umazana že zato, ker ji ravno ne uide nobena umazana podrobnost), ki je v svoji objektivnosti (objektivnosti, ki se zvaža na objektiv optične naprave, fotoaparata, kamere) že obscena in sadistična (kar se kaže tudi v nelagodju, nezadovoljstvu – ali malce perverznem zadovoljstvu – ki ga občutijo nekateri, ko vidijo svojo ali pa tudi podobo bližnjikov na fotografiji ali filmu). To je tudi podobnost, kakršno lahko odkrije le bližina leče, povečava – mikroskopska podobnost, ki je najpogostejše gnusna, grozljiva: to so npr. črvi v mesu (v Eisensteinovi *Križarki Potemkin*), črna krpa, ki jo zdravnik v *Harlanskem revirju* Barbare Kopple predstavlja kot rudarjeva pljuča, sluzasta sperma na ustnicah Sade v *Carstvu čutov* Nagise Oshime itn.

Razmerje filma s slikarstvom in še posebej »naddoločenost« filma z nekim klasičnim slikarskim kodom je torej dokaj vprašljivo, in to ne le v primeru, kadar je rušenje takega koda evidentno, kot je v *Možu s kamero*. V tej zvezi bi tudi Vertovovo priklicevanje »nečloveškega« videnja, ki ga ta film tako silovito manifestira, lahko bilo uperjeno zoper perspektivno videnje, vsaj kolikor je renesančna znanost in umetnost perspektive pomenila ravno – kot trdi Baltrušaitis – »racionalizacijo človeškega videnja.«²⁵ Perspektiva je v zgodovini umetnosti splošno sprejeta kot dejavnik realizma, ki vzpostavlja tretjo razsežnost – globino, zato seveda ni nič nenavadnega, če je Bazin v globini polja videl izpolnitev »realistične vokacije filma«, pač pa se zdi tem bolj paradokсно, da je bilo za nekatere moderne teoretike to filmsko »baziranje« na slikarskem kodu perspektive dokaz ideološke sprevrženosti odnosa filma (kamere) do realnosti: kot da ta odnos ne more biti »objektiven« oziroma kot da je filmska slika reprezentacija edino in zgolj zato, ker temelji na renesančnem figurativnem modelu. Kar je v tej domnevi prezrto, je prav dejstvo, da je filmska slika reprezentacija že kot posnetek realnosti in da lahko že kot tak posnetek prejme figurativne vrednosti, kot je po drugi strani lahko popolnoma objektivna, ne da bi reproducirala realnost, kakor jo zaznava človeško oko, ali če npr. reproducira nekaj tako nefigurativnega kot je elektrokardiogram. Omejen domet tega sklicevanja na kod perspektive pa se kaže tudi – če ne predvsem – v tem, da je perspektiva upoštevana zgolj kot racionalizacija pogojev videnja, ne pa tudi po svoji drugi, temni strani, kjer pomeni – kot razvija Baltrušaitis v *Anamorfozah* – »lažno mero in prevarano realnost« oziroma princip, v katerem se srečujeta anamorfoza in trompe-l'oeil kot umetnosti iluzije, slepila, prevare. Taka umetnost je tudi film, zato bi lahko bil prej kot perspektiva prav trompe-l'oeil »skupni imenovalac filma in slikarstva.«²⁶ Trompe-l'oeil je npr. muha, ki jo je Hans Holbein narisal na nek portret in ki jo je lastnik portreta skušal odstraniti, misleč, da je prilepljena na sliko. Oko je bilo torej s tem madežem prevarano, za kupček, drobec realnega na sliki je imelo nekaj, kar je le videz. Toda ta videz pravzaprav ne vara, saj nas ujame in vzradosti prav s tem, da nas odlepi od dozdevka realnega. Trompe-l'oeil je hkrati videz in ničnost realnosti ter prav zato znotraj reprezentacije predstavlja moment, ko se ta raztrga in razkrije kot taka, ko reprezentacija razgali lažni videz realnosti, ki jo hlina (v filmu lahko včasih zadostuje že premik kamere, ki razkrije, da je npr. ozadje v prizoru le umetna kulisa, slikarija ali *back projection*, projicirano ozadje; zato se tudi v primerih, ko se film manifestira kot realnost videza, tako radi poslužujejo prav projiciranih ozadij, npr. Syberberg).

Podoben učinek pa doseže tudi anamorfoza, tj. figuracija nekega objekta na sliki, ki je (ta objekt) na prvi pogled oziroma iz »normalne« perspektive (tiste, v kateri je postavljen prizor na sliki) videti kot nesmiseln madež: objekt se razkrije šele drugemu, poševnemu pogledu, pogledu s strani, ki ga hkrati uzre v razsežnosti, ki povsem sprevrže in izvotli pomen prizora v »normalni« perspektivi.

Prvi lastnik Holbeinove slike »Ambasadorja« in eden od obeh portretirancev, Jean de Dinteville, jo je v dvorani svojega gradu postavil tako, da je stala nasproti vratom in razven drugih vrat, pri čemer je vsak vhod ustrezal enemu obeh pogledov na sliko. Bal-

trušaitis je ta dispozitiv takole opisal:

»Prvo dejanje se odigra, ko gledalec vstopi skozi glavna vrata in se v določeni razdalji znajde pred obema gospodoma, ki se pojavita na ozadju kot na odru. Prevzet je od njune drže, od razkošja blišča in intenzivne realnosti upodobitve. Le ena točka je moteča: čudno telo pred nogami obeh oseb. Obiskovalec pristopi, da bi videl stvari od blizu. Fizični in materialni značaj videnja je še povečan, ko se približa, toda nenavadni objekt je še bolj nerazpoznaven. Zbegan obiskovalec se umakne proti vratom na desni, in to je drugo dejanje. Stopajoč v sosednji prostor, obrne glavo, da bi vrgel še zadnji pogled na sliko, in prav tedaj vse uvidi: iz zoženega gledišča prizor popolnoma izgine in pojavi se skrita figura. Namesto človeškega veličastja zagleda lobanjo. Osebi in vsa njuna znanstvena navlaka zbledijo in na njihovem mestu se pojavi znak konca. Igra je končana.«²⁷

No, pri filmu pa se »igra« v tem trenutku šele prične: filmska fikcija se zastavi prav na tej točki sprevrnitve perspektive, posega drugega, poševnega pogleda, ki lahko sam deluje kot anamorfotičen objekt ali »dotik zla«. Kolikor slikarska podoba z anamorfozo predpostavlja vsaj dva gledišča, bi lahko dejali, da so anamorfotične možnosti filma zajete že v tem, kar pomeni njegovo konstitucijo kot fikcijski film – to je ravno razgibanje, menjavanje gledišča z montažo kadrov in planov različnih velikosti ali pa z vožnjo kamere. Ta za film ustanovna oblikovna invencija kot taka seveda še ne proizvede anamorfotičnega učinka, vendar je ta v njej že impliciran, in sicer prav v toliko, kolikor dopušča in omogoča reprezentacijo realističnih prizorov ali prizorov, podobnih onemu na Holbeinovi sliki, toda brez tistega čudnega objekta pred nogami ambasadorjev. Tu gre torej za podobno dvojnost kot je tista, ki jo ugotavlja Baltrušaitis v zvezi s slikarsko perspektivo: ta je kot racionalizacija »naravnega« videnja obveljala kot dejavnik umetniškega realizma, po drugi strani pa se je razvijala kot umetnost iluzije, optične zvijače, kjer »navidezno zamrači realno« (Baltrušaitis). S hegllovskimi izrazi bi nemara lahko dejali, da imamo tu tezo (perspektiva kot dejavnik realizma), antitezo (perspektiva kot optična prevara) in sintezo (perspektiva kot eno in drugo). Toda prav anamorfoza pokaže, da je to razmerje lahko tudi radikalno drugačno – da je »teza sama na sebi že antiteza« in »antiteza sama na sebi že ... sinteza.«²⁸ Ta anamorfotični objekt, ki je iz »normalne« perspektive videti kot zmazek, moteč, slepilni videz, pa uzrt iz druge, poševne perspektive, prejme vrednost resnice, ki nam v primeru Holbeinove slike pove, da je ves tisti blišč, ki smo ga videli iz »normalne« perspektive, le ničnost, *vanitas*; anamorfotični objekt, ta videz, ki »zamrači realno«, je torej kot »antiteza« že »sinteza« prav s tem, da nas osvobodi prvotne perspektive in nam pokaže resnico tam, kjer smo videli le moteč in prazen dozdevek. Hkrati pa se spremeni tudi status »teze«, te »normalne« perspektive, v kateri vidimo nek prizor: anamorfotični objekt ni negacija, antiteza predstavljanega prizora, marveč nam s tem, ko nalaga drugo, poševno perspektivo, v kateri ga uzremo, prepoznamo ob tem, ko hkrati izgine prizor iz prve perspektive – prav s tem nam tudi pokaže, da je »teza«, prizor v »normalni« perspektivi, že sama svoja »antiteza«, in sicer ravno kot perspektiva, tj. kot tisti način reprezentacije, ki hlina, da kaže realnost. Ta »normalna« perspektiva je torej prav tako le oziroma že iluzija, videz, kot je to ona druga, ki »zamrači realno« in je čista zvijača, toda ki nas presentizir resnico.

Zdenko Vrdlovec

¹ Bazin, »Évolution du langage cinématographique«.

² Bazin, »École italienne«, op. cit.

³ Balazs, »Zvočni film« v *Filmska kultura*, CZ, 1966, Ljubljana.

⁴ Balazs, ibid.

⁵ Claude Bailblé, »Programmation de l'écoute«, v *Cahiers du cinéma*, št. 297, 1979.

⁶ *Le son au cinéma*, 1985, Pariz.

⁷ To sentenco je najti na 139. strani *Štirih temeljnih konceptov psihoanalize*, CZ, Ljubljana, 1980.

- ⁸ Tak je tudi naslov njegove knjige: *Image-temps*, Minuit, 1985, Pariz.
- ⁹ Jean-Louis Comolli, »Le détour par le direct«, v *Cahiers du cinéma*, št. 209 in 211, 1969.
- ¹⁰ V »Le cinéma et l'exploration«, op. cit.
- ¹¹ Dziga Vertov, »Mi«, 1922; citirano po prevodu Vertovovih člankov v *Cahiers du cinéma*, tematska številka *Russie années vingt* 220–221 (1970).
- ¹² Vertov, »ABC kinokov«, 1929.
- ¹³ J.-P. Lebel, *Le Cinéma et l'idéologie*, Ed. sociales, 1971.
- ¹⁴ Vertov, »Rojstvo kino-očesa«, 1924.
- ¹⁵ Vertov, *ibid.*
- ¹⁶ Vertov, »ABC kinokov«, 1929.
- ¹⁷ Vertov, »Kino-pravda«, 1928.
- ¹⁸ Tomaž Brejc, »Slikovno polje in podoba v filmu«, *Ekran*, št. 9–10, 1979.
- ¹⁹ W. Benjamin, »Umetniško delo v dobi svoje tehnične reprodukcije«, *Eseji*, Nolit, 1974, Beograd.
- ²⁰ Benjamin *ibid.*
- ²¹ J.-L. Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, 1980.
- ²² Pascal Bonitzer, »L'Objectif déconcerté«, *Décadrages*, 1985.
- ²³ Bonitzer, *ibid.*
- ²⁴ A. Bazin, »Ontologie de l'image photographique«, op. cit.
- ²⁵ Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses*, Flammarion, 1984 Pariz.
- ²⁶ Bonitzer, »Le Plan-tableau«, op. cit.
- ²⁷ J. Baltrušaitis, op. cit.
- ²⁸ »Lacan skozi Hegla«, v: Mladen Dolar, Slavoj Žižek, *Hegel in objekt*, Analecta, 1985, Ljubljana.

– Et comment appellerons-nous ce poisson-là?

– Nous l'appellerons le *Georgeophage*, de *George* qui est mon nom, *George Bidince*, et *phage* qui veut dire poisson. Tous les poissons et poissonnes s'appellent comme ça.

(Paul Claudel, *Le soulier de satin*, 4. V.)

Pošast, ki ji profesor Bidince v »vetru Balearskih otokov« tako suvereno pripiše svoje ime, ni riba. Četudi je dogajanje postavljeno v zadnja leta šestnajstega stoletja (»Prizorišče te drame je svet, natančneje Španija, ob koncu 16., če ne celo v začetku 17. stoletja.« str. 11),¹ delo pa je bilo napisano med leti 1919 in 1924, je opis tako presenetljivo natančen, da v njem prepoznamo nič manj kot – filmsko kamero. Kar je najlepše je, da je Bidince sploh ne vidi, temveč povzema njen opis po podobi, ki jo je videl v neki nemški knjigi: okrogla, bleščeča, z enim samim očesom, ki tvori objektiv in nekakšnim žarometom, ki se prižiga in ugaša nad njim, z dvojnimi obroči v želočcu, na kate-rega se v obliki osmice navija neskončen trak, nanj pa se odtiskujejo podobe, ki jih lovi objektiv – vse to so atributi, ki jih pripiše pošasti. A kot da ga sama naprava še ne zado-volji, mora pojasniti še nadaljnjo usodo tako vtisnjenih podob – in pred nami je komple-ten kinematografski proces: drugi obroč jih namreč potegne skozi nekakšne, primerno ovlažene, čeljusti, ki razločijo podobe in jih izročijo »prebavnemu aparatu«. Tudi glede njenega obstoja ni profesor Bidince prav nič v dvomih – ne le da obstaja, celo mora ob-stajati! (»Il existe! il a le devoir d'exister!«, str. 423) In prav zares mora obstajati, če naj bo peti prizor četrtega dne *Satenastega čevljarja* sploh mogoč – kajti prav ta kinemato-grafska pošast pomeni temeljni zastavek tega prizora, četudi se v samem njegovem toku, paradoksalno, sprevrne v nekakšen presežek, zgolj posredujoči člen med dvema stranema v vlečenju vrvi (»une espèce de tug-of-war«, zapiše Claudel). Za kaj pravza-prav gre? Sredi morja sta dve posadki (eno vodi profesor Bidince, drugo profesor Hin-nulus), ki vsaka s svoje strani vlečeta iz vode skrivnostni objekt. Paralelnost obeh stra-ni je ponazorjena z istovetnostjo izgovorjenih besed, ki se prav vztrajno ponavlja vse do trenutka, ko je treba objekt poimenovati: prvi so prepričani, da gre za ogromno stekleni-co, drugi »vidijo« v njej ribo. Tudi sprevid je obojestranski: »To ni steklenica, riba je!« zavpije Bidince: »To ni riba, steklenica je!«, so besede Hinnulusa. Nato sledi Bidinceo-va lekcija iz nemške knjige in prav kolikor nam le-ta razkrije »pravo naravo« pošasti se v skrajni konsekvenci sklada s Hinnulusovo verzijo »steklenice«. Če je prvi razkril nje-ne tehnične karakteristike, potem je uspel drugi določiti dve njeni temeljni dimenziji: časovno (prepričan je namreč, da gre za Apolonijevo steklenico in ko ga povprašajo, kdo da je bil ta Apolonij, jim odgovori: »Apolonij je bil nekoč veliki vedec, ki je odkril na-čin, kako spraviti čas v steklenico.« str. 424) in zvočno (saj mu na vprašanje, kaj vidijo v njej, odgovorijo, da gre bolj za slišanje – in sicer oslovskega riganja, ploskanja tjulnov in konjskega galopa – v katerem on takoj prepozna antično ozadje Silena, Proteja in Kentavrov). Oba skupaj sta torej na osnovi lastne vednosti (nemške knjige, antični mi-ti) proizvedla nekaj, ne da bi to sama vedela – in prav ta »nekaj« mora ostati neprepo-znan, če naj bo vrv med obema skupinama napeta. Sicer pa – kako naj bo filmska ka-mera prepoznana konec šestnajstega stoletja, cela tri stoletja pred svojo »pravo« hi-storično uveljavitvijo?

Če je torej temeljni problem pričujočega prizora odnos neke dobe do tistega, kar šele bo (bilo), moramo za potrebe tega prispevka natanko obrniti vprašanje: kako se ti-sto, kar je prišlo (torej kinematografska pošast) obnaša do neke pretekle dobe (torej –

do zadnjih let šestnajstega stoletja)? Vprašanje je lahko produktivno, kolikor skozi tovrstno razpravljanje problematizira razmerje filma in njemu predhodnih umetnostnih zvrsti ne le v preprostem historičnem sledenju, temveč tudi v nekem časovnem fragmentu sedanosti. Izbrana filma – *Caravaggio* Dereka Jarmana in *Satenasti čeveljci* Manoela de Oliveire – sta programska natanko v tisti meri, kolikor napotujeta k dvema umetnostima, nujnima za soočenje s koncem šestnajstega stoletja: k slikarstvu in gledališču.

Z Jarmanom bomo hitro opravili, saj nam bo le per negationem služil kot izhodišče za ovrednotenje Oliveire. Če namreč slednji vztraja pri Claudelovem spoznanju, da v tisti dobi še ni bilo mogoče prepoznati kamere, pa zato prvi v svoj film vplete vrsto »potujitvenih« momentov (računalnik, električna napeljava, tovornjak, revija FMR itd.), katerih funkcija je očitno v potegnitvi nekakšnih vzporednic med dvema dobama, v odvzemu aure, ki jo okoli neke dobe zariše historična distanca. Toda tovrstno poigravanje ne more ostati brez povratnega učinka (ali kot izvrstno pravi Bidinceova ekipa v že nekajkrat omenjenem petem prizoru: »Quand quelque chose va au fond de l'eau, il y a autre chose qui va remonter.« str. 417). Tisto, kar se tokrat povzpne na površino, na filmski ekran, je natanko slikarstvo dobe, ki smo ji hoteli odvzeti auro. Če so momenti sedanosti hoteli potlačiti neko preteklo dobo, je ta udarila na površino v samem centru uprizarjanja te potlačitve – v filmskem kadru. Ta preprosto ni več filmsko, temveč slikarsko strukturiran – nenazadnje je to opazila tudi kritika, ki je prav v Jarmanovih »caravagiovskih« posnetkih videla vrhunec filma. Toda skupaj s Sergeom Daneyom moramo zapisati: »Film, tisti pravi, se dogaja med dvema slikama.«² Če torej Jarmana zanimajo same slike, Godarda pa tistih nekaj sekund pred poziranjem (cf. *Passion*, ob katerem je Bonitzer navedel najpreciznejšo oznako pojma plan-tableau: »Zdi se, da se v tem filmu prerekata, spopadata, film in slikarstvo. Ta vpisana razlika, ta poudarjena razločenost med gibanjem platna in negibnostjo slike ima svoje ime: dialogizem. Funkcija planslike je dialoška. Ambivalentnost, diskurz dveh glasov, negotova zmes visokega (slikarstvo) in nizkega (film), gibanja (plan) in negibnosti (slika).«³), ostaja samo še tretja možnost – pustiti slikam, da oživijo, dovoliti figuram, da odidejo. Odidejo pa lahko samo iz ene slike v drugo – tako kot se to zgodi v Ruizovi *Hipotezi o ukradeni sliki* in kot se to vztrajno dogaja v Oliveirinem *Satenastem čeveljcu*. Ti prehodi, ki so že pri Ruizu prese-gali raven preprostega fikcionalnega zastavka (»Ruiz jemlje film kot prostor varljivih vide-zov, kot prostor vsakovrstnih slepil. Zaslepitev publike s tajnimi gibali postane pre-tveza igre, toda ne le igre s perspektivo tako kot v slikarstvu, temveč s celotnim filmskim prostorom, vključno z zvočnim prostorom, z off prostorom, z zunanostjo polja, v kateri koreninijo vse dvoumnosti, ves nemir, vse želje, ki jih oživlja film.«⁴), v *Satenastem čeveljcu* dokončno zadobijo status formalnega elementa, natanko kolikor vsakič znova evocirajo neko zunanost polja, nek tisti »vmes« med dvema slikama. Lahko bi celo rekli, da ti prehodi utelešajo reze filmske montaže, saj imajo – podobno kot t. i. »pillow-shoti« pri Ozuju ali črnine med sekvencami pri Jarmuscu – paradokсно vlogo hkratnega povezovalca in razločevalca dveh prizorov. Tisto, kar temeljno deŕinira rez, je potemtakem predvsem njegovo mesto, element, ki naj to mesto zaseda pa je pogojen s strukturiranostjo njemu zunanjih podob – če so le-te gibljive, je sam negiben (Ozujeve medkadre nekateri imenujejo tudi tihoŕitja, *natures mortes*); če pa so že samo podobe slike, je prav rez tisti edini gib (in zato gib, s katerim Prouh ze v *Satenastem čeveljcu* prestopi iz ene slike v drugo, funkcionira kot rez).

Doslej nam je šlo predvsem za rez v njegovem tehničnem, montaŕnem pomenu. Za nadaljevanje pa moramo pritegniti še njegov metaforični pomen, rez kot zarezo, in se vprašati: kje Oliveira najbolj radikalno zareŕe v Claudelov tekst? To se zgodi prav na nekem mestu – in to tistem mestu, ki je umanjkal v začetni podobi Georgeofaga, da bi bila primerjava s kompletnim kinematografskim procesom zares upravičena. Če sta namreč v tisi pošasti zdruŕena kamera in projektor, manjka še vedno neko mesto, na katerega bodo podobe projecirane – manjka ekran. Oglejmo si zdaj Oliveirino zarezo, saj nas bo pripeljala prav do tega manjkajočega mesta.

Film se začne s serijo dvojnih anamorfov, če naj tako poimenujemo postopek, v katerem je za razkritje podobe potrebno dvojno gibanje: objekta gledanja in gledalca samega. Smo v gledališki avli, ki pa je že posneta kot oder in ko se za napovedovalcem (»Prizorišče te drame . . .«) odpro vrata, smo prepričani, da bomo vstopili v samo dogajanje. Narobe. Skozi vrata prično vstopati gledalci, mi pa – kolikor je pogled kamere naš pogled – se s počasnim travellingom pomikamo *nazaj* v gledališko dvorano. Če smo prej na mestu pričakovanih igralcev zagledali gledalce, nas zdaj na njihovem privilegiranem mestu – na balkonu – čakajo igralci. Enega od njih kamera spremlja na njegovi poti do odra in z začetnimi besedami prvega prizora prvega dne Claudelovega teksta (»Uprite, vas prosim, bratje moji, oči na to točko Atlantskega oceana, ki je le za nekaj stopinj nad Črto enake razdalje med Starim in Novim kontinentom.« str. 13) se zdi končno že vse pripravljeno za dvig zavese. Še enkrat narobe. Na odru, v samem centru gledališkega uprizarjanja nas v temi pričaka belo filmsko platno in kamera se mu počasi približuje, vse dokler se oba ekrana ne zlijeta drug v drugega. Razločita se šele tik pred koncem filma, ko se kamera – podobno kot v prizoru s petjem Susan Alexander v operi (*Državljan Kane*) – dvigne proti vrvišču, kjer zbor izgovarja zadnje Claudelove besede: »Odrešitev ujetim dušam!«

Izraz »v samem centru uprizarjanja« smo enkrat že zapisali – ob Jarmanovem *Caravaggiu*. Tam se je film lotil slikarstva z njegovimi lastnimi metodami in izgubil samega sebe; nasprotno pa je Oliveira vstopil v gledališče brez pretveze, s specifično filmskimi izraznimi sredstvi (travelling, zasuk . . .) in zato na odru naletel na ekran, filmsko mesto uprizarjanja par excellence. To njegovo režijsko specifičnost ugotavlja tudi Serge Daney, ko mu pripiše (ob Rohmerju) neko idejo o razliki med filmom in drugimi umetnostmi: »Ta razlika je preprosta: film ni obstajal, ko so vse druge že obstajale. Preteklost je imela svoje podobe (bile so slikane) in le-te so edini indic, s katerim razpolagamo, ko hočemo 'rekonstruirati' to preteklost. Film je lahko le pogled na te podobe.«⁵ Vse bogastvo filmskega sveta je prav v tem »le« pogledu, z njim se odpira tista dvoumnost zunanosti polja, tisti prostor »vmes«.

In kaj lahko na osnovi doslej zapisanega rečemo o tistem segmentu kinematografske produkcije, ki se vse jasneje oblikuje pod skupno oznako *filmano gledališče*? Najmanj dvojje: prvič, da – s tem, ko zadeva distinktivna črta med gledališčem in njegovim ufilmanjem natanko funkcijo pogleda – opozarja na ta filmski zastavek, ki je za kompletno kinematografsko pošast temeljnega pomena in to v nekem času, ki je lepoto podobe predpostavil pogledu⁷; in drugič, da nas drugi člen te dvojice – filmani film – prav s svojo navidezno tautološkostjo napotuje k neki drugi dvojici, kjer bomo nasproti tautološkosti logiške logike odkrili *logiko označevalca*.⁸ Ne le, da je razmerje filmanega gledališča in filmanega filma identično razmerju obeh logik (»da prva govori o tem, kako druga nastane in da moramo v njej videti logiko izvira logike – to se pravi, da se ne ravna po zakonih te druge logike in da predpisuje področje veljavnosti teh zakonov, sama pa tej veljavnosti uhaja«, str. 261), temveč je prav logika označevalca nujna za tematizacijo filmanega gledališča samega. Le tako se lahko približamo paradoksnim hkratnostim povezovanja in razločevanja, časovni dimenziji filmskega principa nizanja podob (tudi tu je Claudel dovolj zgovoren: »Il est essentiel que les tableaux se suivent sans la moindre interruption.« str. 9) in ne nazadnje tudi vpisu lastnega imena v ime kinematografske pošasti, Georgeofaga.

Stojan Pelko

¹ Strani izvirnika navajam po Gallimarjevi izdaji integralne verzije *Le soulier de satin*, v *Le Livre de Poche*, 1295/96, Paris, 1967.

² Serge Daney, *Le Soulier de satin touche au but*, Libération, 8. jan. 1986, str. 27–28.

³ Pascal Bonitzer, *Décadrages*, Cahiers du cinéma/Ed. de l'Etoile, Paris, 1985, str. 30.

⁴ Pascal Bonitzer, *Slepo polje*, Studia humanitatis, Ljubljana, 1985, str. 71.

⁵ Serge Daney, op. cit.

⁶ Prevod francoskega »théâtre filmé«, od tod tudi navidezna tавтолошkost njegovega protipola – filmanega filma – saj je v tem jeziku vzpostavljena distinkcija med »cinéma« in »film« (»cinéma filmé«).

⁷ cf. Marc Chevré, *L'Innocence entre guillemets*, Cahiers du cinéma, str. 31:
»Kajti če ni drugega kot podoba, potem tudi pogleda ni več. In če ni pogleda, ni več subjekta pogleda (*subject*). To je preprosto kriza sižeja (*topic*) in njegovega statusa, čas sižejev-plakatov oziroma filmov brez sižeja, skratka, prednost podobe pred tem sižejem. Toda, da bi bil *subject*, mora biti tudi *topic*.«

⁸ cf. J. A. Miller, *Šiv*, v zborniku Psihoanaliza in kultura, &, DZS, Ljubljana, 1981, str. 261

O MANKU V DOJEMANJU: ZGODOVINA NEKEGA PROCESA

Od oktobra do decembra 1856 je *Madame Bovary* izhajala v prednatisu v šestih številkah *Revue de Paris*. V tem času je eden od urednikov revije izrezal prizor, ki ga je ogorčil oziroma za katerega se je bal, da utegne povzročiti slab vtis. Pogodba o izdaji *Madame Bovary* je podpisana decembra, toda že januarja so Flaubert, izdajatelj in tiskar obdolženi »napada na javno in versko moralo ter npravnost«. Sodna seja procesa se je izvršila ob koncu januarja, razsodba – oprostitev obtoženih – pa je bila razglašena v začetku februarja. *Madame Bovary* je v aprilu prišla v knjigarne.

Zakaj ta proces? Zaradi precejšnjega števila vzrokov, verjetno močno različnih. Flaubertov advokat posebej razvija enega od njih: tek cenzorjev je bila vzbudila, misli, cenzura, izvršena v času prednatisa in opozorjena z neko opombo, ki jo je narekovalo Flaubertovo samoljubje. Precej nespretna cenzura sicer, pravi, saj prizor, ocenjen kot nespodoben, ni bil izrezan pred svojim začetkom, temveč tik zatem, kar je dopuščalo vse fantazije imaginacije bralcev – in cenzorjev – in jim dovoljevalo bati se »najhujšega« tega prizora.

Tedaj so se torej v pisarnah spravili na natančno česanje naslednjih poglavij in, kot vedno, kadar nekaj iščemo, so to tudi našli: *Madame Bovary* je bila lascivno slikanje, zakrinkano povečevanje prešuštva, razžalitev religije in nevarnost za družino in družbo; obtožnica cesarskega advokata je bila že izgotovljena: moral je le citirati odlomke, ki so mu jih pripravili, jim dodati nekaj komentarjev in jih inkriminirati.

Razlaga je prepričljiva in morala bi nas zadovoljiti: parcialna, celo minimalna cenzura – dve strani od štiristotih – potegne zaradi cele vrste učinkov – tekmovalne, mimetično rivalstvo, bojazen ali sklepanje tipa »ni dima brez ognja«, ta hip je vseeno¹ – za sabo totalno cenzuro ali najmanj obtožbo dela, ki – če se izkaže za utemeljeno – nato potegne za sabo cenzuro; na srečo, s ponovno vzpostavitev dejstev in resnice, obtožba kar sama pade in »vse je spet v redu«.

V resnici se zdi, da Flaubertjevemu advokatu za dokaz nedolžnosti svoje stranke ni bilo treba drugega, kot da še enkrat, tokrat v kontekstu, citira inkriminirane odlomke, izživajoč sodnike, naj jim poskusijo kaj očitati. To zadostuje, argumentira advokat, za dokaz in ponovno vzpostavitev resnice: ničesar šokantnega ni v tem; skoraj odveč je, če se kljub vsemu, zaradi forme, sklicuje še na lastno pričevanje o visoki moralnosti svoje stranke (je sin enega njegovih starih prijateljev!) in na pričevanje Lamartinea, podprto s citati močno moralnih tekstov, ki so inspirirali Flauberta.

Morda se je prav tu treba ustaviti. Zdi se, da advokat v svojem zagovoru ni prav ničesar tvegaj, natanko kolikor je moral le izzvati sodnike, naj inkriminiranim odlomkom poskusijo kaj očitati.

Treba je, predno gremo naprej, precizirati tisti v prednatisu cenzurirani prizor.²

Gospa Bovary ima v rouenski katedrali zmenek z mladim možem Leonom, ki ga je, neizkušenega in malo zmedenega, spoznala v Yonvilleu in ki ga je slučajno ponovno

našla, dozorelega med stažiranjem v Parizu. Čaka jo; ko Ema prispe s sporočilom, v katerem ga prosi, naj bi se več ne videla, da on poklicati kočijo in ji pomaga vstopiti, zavračajoč njene ugovore z enim samim »v Parizu tako delajo«. Zavese kočije se spustijo in ukaz vozniku je dan – naj odpelje, ni važno kam.³

Kar sledi, je zaporedje ulic, ki jih kočija naključno pušča za seboj; dvorišč, ki jih prečka, poskakujoč po tlaku; trgov, na katerih voznik namerava ustaviti, a ga takoj doseže ukaz, naj nadaljuje; nabrežij, po katerih pohajkujejo s konji, ki se trudijo v soncu; poti, ki jih osvaja kočijaž, »ves zbehan in malodane jokajoč od žeje, upehanosti in žalosti.«

Niti besede o tem, kar se dogaja v notranjosti; enkrat samkrat se gola roka pojavi izza zavese in vrže drobce papirja, ki padejo na polje rdeče detelje. Ob šestih (krenili so okoli poldne) se voz ustavi in Emma izstopi. To je konec prizora in poglavja.

Za advokata je v tem prizoru izvor procesa; za druge pa je, na kratko, to odtlej prizor »izvorov«: »kajti tisto, kar se dogaja v tej črni škati (..) je natanko prepovedani prizor par excellence, čeprav sta grotesknost in pretiravanje zakrila njegovo grozljivost«. ⁴ Ne poskušajmo preveč razpravljati o utemeljenosti te trditve, kakršna že je njena pertinentnost, saj je tu zastavljen cel problem aplikacije psihoanalize in interpretacije, še posebej literarnih tekstov, z vsemi učinki redukcije, ki jih le-ta vsebuje in z metodološko slepo ulico, v katero vodi.

Ne da bi torej vstopali v to diskusijo in se ukvarjali s pravilnostjo ali smotnostjo interpretacije, obdržimo raje eno stvar tega prizora: da je sposoben šokirati in da šokira.

Tu se kondenzira vsa Flaubertova umetnost; vse je stvar namiga, torej sugestije: natančnost opisa poti je kot gigantski odmev na odsotnost preciznosti glede tistega, kar se dogaja v notranjosti; brezoseben in brezbrizen kočijažev postopek ter njegovo nerazumevanje in muka so pravo nasprotje pogledov osuplih očividcev, voyeurjev, le-ti pa ponujajo odsev pogleda bralcev; voz, zaprt in črn, ki »zgleda kot grob«, se zdi paradigma tiste druge mračnosti, ki je skrivnost spočetja; in kočno še diskretni simbolizem belih papirčkov, raztresenih po detelji, ki naznanja padeč.

Natanko zaradi tega – zaradi pritiska-na-imaginarno – je prizor šokanten: besede niso več tu, da bi prikrivale, krasile, gradile distanco do brutalnega – ali bolje, imaginarnega – dejstva in ga s tem naredile znosnejšega, temveč prav nasprotno, da bi ga postavile v igro, s pomočjo tega spretnega ovinka deskripcije s strani; ta razsrediščeni prizor je ena sama dolga metafora; banalen ljubezenski prizor, zamenjan z vožnjo, katere absurdnost tvori pomen v smeri neizrekljivega, prepovedanega.

Kakšna je razlika, razen v nivoju, med to in zgoraj citirano interpretacijo? Jo je treba razglasiti? Interpretacija je hotela povedati *zakaj* (je bil prizor šokanten), sklicujoč se na teorijo, medtem ko gre tu bolj za izpostavitve določenih mehanizmov teksta, »odgovornih« za tisti šokantni učinek.

Prav to slednje nas bo v nadaljevanju vodilo. Spomnimo se: prizor je najprej zadel enega od urednikov *Revue de Paris*; moral je že biti posebej pomenljiv, da je črtal prav njega in ne katerega drugega.⁵ Še več, zdi se, da ga je ta prizor takó fascinal, da je – s tem, ko ga je izrezal prepozno – poskušal njegov učinek reproducirati, celo povečati; iz ponovitve ne pridemo, ali pa ...

Dejansko je učinek reproduciran in prizor zadene v nadaljevanju še sodišče. Toda problem postane drugačen, saj posel ljudi zakona ni preprosto obtožiti učinek, kot je mogoče obtožiti udarec, temveč opisati, analizirati – reči *zakaj* in *kako* – *interpretirati*, predno razsodijo, ali bolje, da bi lahko razsodili brez pretirane zadrege.

In tu se vse zaplete, tu stvar postane zabavna.

»Neki norec išče svoj kovanec na pločniku, ponoči, pod svetilko. Približa se policaj in mu ponudi pomoč. Čez nekaj časa, presenečen nad tem, da ni ničesar našel, ga policaj vpraša, če je denar zagotovo izgubil tukaj.

'Ne,' odgovori norec, 'tam nasproti sem ga, toda bolje je iskati ga tukaj, bolje se vidi.'«

Je bil predstavnik v službi javnosti zares šokiran, se je resnično zavedel nečesa nedostojnega, kar privzema formo le sugeriranega dejstva, ali pa je preprosto le opravljal svoje delo? Prav veliko ne vemo. Tisto, kar je gotovo, je, da je nekaj začutil, najsi tega ni znal ali ni mogel razumeti oziroma poiskati, kot tudi ne, kaj storiti, da bi to sporočil, najsi se je le-to razblinilo med pripravo njegove obtožnice. Hotel je govoriti o prizoru s kočijo, a ni vedel, kaj reči; izvlekel se je s pirueto, katere edina kvaliteta je konfuzija; zato se je spravil na druge prizore, pričakujoč, da mu bo uspelo razkrinkati njihovo nesposobnost, lascivnost – to je njegova beseda – na prizore, ki bi v resnici, toda zaradi česa?, še vedno lahko bili ovira. Včasih vseeno pride malo bliže, govori o »dvournosti« in »magičnosti«, za trenutek odstrani nekaj te zmešnjave, a se njegova pozornost hitro spet odvrne in prenese nazaj na same besede. Pričakuje, da bo skozi besede, v besedah, s pomočjo besed izpeljal proces in pokazal na napako. Flaubertov advokat je to dobro razumel – on, ki se je zadovoljno smehljaj, razmišljajoč o usodi slehernega slovarja, ki pride v roke cesarskega advokata.

Tu je jedro zadeve: javni uslužbenec išče tam, kjer ima vtis, da se jasno vidi, se pravi tam, kjer ni najti iskanega. In ne brez razloga! Kar tako lovi, je označenec, in pretvarja se (kajti zdaj že lahko upravičeno podvomimo v to, da tako sploh upa priti do cilja), kako verjame, da označevalec nujno inducira to označeno, da se bo torej z invociranjem prvega neizbežno pojavil drugi. Zato Flaubertovemu advokatu ni treba biti v skrbah zaradi svojega zagovora: povzame prizor (s kočijo), pove to z besedami in kliče, kot na kakšni spiritistični seansi, označenec; le-ta pa se, najsi še tako klican, več ne pojavi. In advokatu ni treba drugega, kot da iz svojega klobuka izvleče pomen, ki mu ustreza, in ga »pripiše« tekstu. Celotno to razkošje si lahko privoščijo, da se posmehne navzočim, rekoč: »ni slučajno, da se lahko nek avtor loti takšne snovi!«

Besedilo razsodbe bo konstatacija te situacije – nekaj je, kar ne gre, kar je popolnoma šokantno, toda ker nam ne uspe natančno izreči zakaj, pač toliko slabše, preostane nam le oprostitev.

Zgodovina tega procesa se zdi tako ponovno začrtana: ne gre torej za zadevo nespretno in bolj malo razsodne cenzure, katere neutemeljenost bi bilo treba razkrinkati, temveč nasprotno za zgodbo o nekem sproženem problemu, ki bi se ga radi lotili po vseh predpisih, ne da bi se zavedali, da odtlej sploh ne vemo več, kje ga prijeti; za zgodovino nekega teksta in nekega prizora, ki tu in tam tvori pomen, in za brezploden poskus, dojeti ta pomen.

Je to vse, ali pa je govorjenje o poskusu še zadnja prevara? Ali ni v organizaciji tega velikega igranja za pomenom nekakšen opoj zarote, nekakšna vračunana nerodnost, ki naj prestraši divjad, da bi se lahko vrnili očitno praznih rok? Po drugi strani pa, ali nam ta igra skrivalnice, kjer poraženec zmaga, ne da misliti na ono iz *Ukradenega pisma*, na tisto pismo, ki ga ni mogoče najti, ker – obrnjeno-razstavljeno – manjka na svojem mestu, tam, kjer je iskano.⁶ Vprašanje se morda zdi vrinjeno, a nam bo služilo za naslednji povzetek:

– Najprej, da natančno doumemo razliko obeh situacij: v prvem primeru zasledovanje pisma, v drugem pomena; v prvem primeru skoraj konstantna prisotnost in le kratka odsotnost – obrnitev pravzaprav – tega pisma, v drugem skoraj konstantna odsotnost in le bežna prisotnost – pojavitev pravzaprav – pomena;

– nato, da pokažemo, kako prva situacija omogoča osvetliti drugo: ta prisotnost/odsotnost pisma omogoča določitev njegove karakteristike, vědnost, da ni nič drugega kot »simbol neke odsotnosti«, da zaseda »mesto manka«, da »manjka na svojem mestu«.⁷

Če zdaj upoštevamo, da je tisto, kar v tem procesu manjka, pomen, potem lažje razumemo, zakaj cesarski advokat išče tam, kjer išče, zakaj je njegova pozornost usmerjena na besede teksta, na določene besede, ki jih obtožuje nemoralnosti: zato ker v resnici nima izbire, ker nima drugega mesta, kamor bi usmeril svoje iskanje; in ker je, čisto preprosto, označevalec tisti, ki zasede mesto manka, bo naletel nanj in se prav močno spotaknil.

Norec naše zgodbe končno niti ni bil tako nor, in naš proces bo nekega dne morda osvetljen v svoji pravi funkciji. Vsi ti ljudje, ki nekaj iščejo tam, kjer tega ni najti, nimajo v resnici nobene želje (razen morda, v določenih primerih, privatne in perversne) po najdenju. Še več, če se že pretvarjajo, da iščejo, je to bolj zato, da prevarajo, da odvrnejo pozornost, da zapeljejo na krivo sled, medtem ko s tem dosežejo, da se stvari res ne da več najti, kar še dokažejo s primeri. In v tej igri je seveda najmočnejši prav advokat obrambe.

Proces torej noče toliko soditi, kaznovati, prepovedati, kot pa se predvsem prepričati, da je bil prekršek le bežen, slučajen, k svojim težavam pa še prispeva s tem, da ga maskira in prekriva s svojim diskurzom – s čimer konstituira kvintesenco simbolnega reda, govorico.

Znotraj tega okvira je opravil svojo funkcijo in prispel do svojih ciljev; sicer pa, ali ni skoraj vedno tako?

»Cilj (v juridičnih zadevah) je, da bi se priznal užitek, in to prav kolikor se ga ne da priznati.«

Lacan, *Seminar, knjiga XX – Še*

¹ Kar pa vseeno dovoljuje na hitro osvetliti željo tistega, ki cenzurira, kot tudi tisto, kar tako željo lahko aktivira – cf. Pierre Legendre, *L'amour du censeur*, Seuil, 1974.

² Prim. dodatek k temu tekstu.

³ Na tem mestu je bil tekst izrezan.

⁴ Marthe Robert, *Roman des origines et origine du roman*, str. 310, konec opombe.

⁵ Čeprav so tudi drugi kratki odlomki bili prav tako črtani v naslednji (zadnji) številki, kot da bi hoteli biti za dobro mero.

⁶ cf. Edgar Poe, seveda, toda zlasti Lacan, uvodno poglavje v *Écrits*: »Le séminaire sur La lettre volée«.

⁷ Lacan, *Écrits*, str. 24–25.

Prevedel – po rokopisu – Stojan Pelko

»Kam greva?« je Ema vprašala.

Ne da bi odgovoril, je naglo korakal dalje; in že je gospa Bovaryjeva pomočila prst v kropilnik, ko sta začula za hrbtom glasno sopihanje, ki ga je prekinjalo umerjeno odskakovanje palice po tlaku. Léon se je ozrl.

»Gospod!«

»Kaj je?«

Spoznal je vratarja, ki je nesel pod pazduho kakih dvajset debelih nevezanih knjig in jih pritiskal ob trebuh, da bi ne zgubile ravnotežja. Bili so spisi o stolnici.

»Tepec!« je Léon zagodrnjal in planil iz cerkve.

Okrog vrat se je potikal paglavec.

»Stopi mi po izvoščka!«

Otrok je ko bomba zletel po Quatreventske ulici; več minut sta ostala sama in nekaj v zadregi gledala drug drugega.

»Oh, Léon! ... Zares ... ne vem ... ali naj ...!« se je pačila. Nato je z resnim obrazom rekla: »Ali veste, da je zelo nespodobno?«

»Zakaj le?« je praktikant odvrnil. »V Parizu tako delajo!«

Ta nepobitni razlog je obveljal.

Toda izvoščka ni bilo. Léona je že skrbelo, da bi se Ema ne vrnila v cerkev. Naposled se je voznik pokazal.

»Pojdite vsaj skozi severni vhod,« jima je zaklical vratar, ki je bil ostal na pragu, »da vidite *Vstajenje, Poslednjo sodbo, Raj, Kralja Davida in Zavržene v peklenskem ognju!*«

»Kam izvolijo gospod?« je vprašal kočijaž.

»Kamor hočete!« je rekel Léon in porinil Emo v voz, ki je okorno zdrdral po mestu.

Voznik je krenil po Grandpontski ulici, preko Umetniškega trga, po Napoleonovem nabrežju in čez Novi most ter mahoma obstal pred kipom Pierra Corneilla.

»Dalje!« se je začul glas iz notranjščine kočije.

Voz se je odpeljal, se spustil pri Lafayettovem križišču navzdol in v naglem poskoku pridrdral na postajo.

»Ne, naravnost!« je kriknil isti glas.

Izvošček je zavil; kmalu je zložno peketal med velikimi bresti na korzu. Voznik si je obrisal čelo, stisnil svoj usnjeni klobuk med kolena in pognal kočijo iz stranskih drevo-redov proti reki, do travnikov.

Drdrala je ob vodi, po obrežni poti s trdim kremenastim tlakom in še precej daleč proti Oysselu, na oni strani otokov.

Mahoma pa se je v skok pognala skozi Quatremares-Sotteville, po Veliki cesti in Elbeufski ulici, ter si izbrala tretjo postajo pred Rastlinskim vrtom.

»Ták vozite vendar!« je glas še bolj srdito zavpil.

Neutegoma se je spustila v tek, drdrala skozi Saint-Sever, po Belilskem in Kamenarskem nabrežju, še enkrat čez most, po Martovem trgu in za bólniški vrtovi, kjer se starci v črnih jopičih sončijo ob terasi, ki je prek in prek poraščena z zelenim bršljanom. Krenila je nazaj po Bouvreuilskem bulvarju, predrdrala Cauški bulvar in nato ves Riboudetski grič tja do Devillskega hriba.

Vrnila se je; potem je jela bloditi na slepo, brez izbire in smeri, kakor je slučaj nanesel. Videli so jo v Saint-Polu, v Lescuru, na Garganskem vrhu, v Rougemarcu in na Gailardboiškem trgu, v Gobaviški in Medičarski ulici, pred Sv. Romanom, Sv. Vivianom, Sv. Nikazijem in Carinskim uradom, pri Spodnjem starem stolpu, Treh pipah in Velikem pokopališču. Voznik na kozlu je zdaj pa zdaj obupno streljal z očmi po krčmah, čudeč se,

kakšna besna strast premikanja neki podi ta dva, da se nočeta ustaviti. Včasih je poskusil, a tisti mah je izbruhnilo za njegovim hrbtom togotno vpitje; in spet je švrknil po kljusah, le tresenja se ni več varoval; nebrižno se je zadeval na desno in levo, ves zbeigan in malodane jokajoč od žeje, upehanosti in žalosti.

Ob pristanu pa, sredi tovornih voz in sodcev, in po ulicah, ob vogelnih kamnih, so zijali meščani in debelo gledali to redko prikazen na deželi: kočijo s spuščeniimi zavesami, ki se je znova in znova prikazovala, bolj zaprta od rakve in zibajoča se kakor ladja.

Nekoč, sredi polja, ko se je poldansko sonce najbolj vroče upiralo v stare posrebrene svetilke, je spod rumenih platnenih zastorcev pogledala gola roka in vrgla pest raztrganih koščkov papirja, ki so se v vetru razpršili in dalje tam kakor beli metulji popadali na njivo cvetoče rdeče detelje.

Malo pred šesto uro je kočija obstala v neki uličici Beauvoisinove četrti; iz nje je stopila ženska, ki je s spuščeno kopreno odšla, ne da bi okrenila glavo.

(Ponatisnjeno iz: Gustave Flaubert, *Gospa Bovaryjeva*, prevedel Vladimir Levstik, CZ 1964, str. 253–255.)

Vse preveč je dobrih in slabih razlogov, zaradi katerih je naslov tega, o čemer naj bi vam danes predel, dvoumen, če ne že kar neumen. In vendar se zdi najprej potrebno razpihati tisto upanje, ki se je ob tem naslovu kljub vsemu vsiljevalo, da bom govoril o nekakšnem vohunskem romanu v Jugoslaviji. Upanje je bilo historično sicer povsem utemeljeno, saj ne obstaja v Jugoslaviji nič takega, kar bi lahko povzeli v izrazu »vohunski roman«, pa vendar vam zagotavljam, da se o tem nisem namenil govoriti. Rodos je namreč drugje in tja se odpravljamo. Našo smer je skušal izraziti naslov: mar sploh obstajajo vohunski romani, ki se dogajajo v Jugoslaviji? Mar torej obstajajo vohunski romani, v katerih je diegetsko prizorišče Jugoslavija? Vprašanje je sicer za tole govorjenje temeljno toda spet dvoumno in varljivo, saj nam že samo po sebi ponuja navidez nedvoumni »pozitivni« odgovor: Da! Obstajajo vohunski romani, v katerih funkcionira Jugoslavija kot diegetsko prizorišče. Kljub tej »samoumevnosti« pa bi vas rad takoj opozoril, da to, da lahko govorimo o Jugoslaviji kot o diegetskem prizorišču vohunskega romana, nima nobene zveze s tem, da je Jugoslavija objekt, celo privilegirani objekt vohunskega romana. Reči hočem predvsem to, da Jugoslavija v vohunskih romanih uprizarja nekaj povsem drugega, nekaj, zaradi česar bi nemara lahko celo vprašali: je mar Jugoslavija žanrski izvir vohunskega romana? To vprašanje pa se lahko izkaže tudi pravilno, kolikor nas ne zanima, kaj rojstvu tega ali onega žanra časovno predhaja, temveč, kaj v vsakem trenutku vodi rojstvo žanra!

Vsekakor: Jugoslavijo je treba nekako vpeljati... in vendar ne s kakšno naivno »prvo« pojasnitvijo Jugoslavije v tem ali onem vohunskem romanu, marveč z nekim popolnoma historičnim dogodkom, ki se je zgodil v Jugoslaviji leta 1914 in ki je marsikaterega pisca vohunskih in vojnih thrillerjev prepričal v marsikaj. Merim kajpada na Sarajevo, na Gavrila Principa, na prestreljenega prestolonaslednika Ferdinanda in na začetek prve svetovne vojne, ki je bojda z vsem tem neposredno povezan. Ob tem nas pač ne more zanimati, kaj je o tem pisala uradna in poluradna zgodovina, ampak, kaj so iz tega naredili pisci thrillerjev.

Eden izmed takih piscev je Ken Follett, avtor, ki je vzšel kot sonce ob koncu sedemdesetih let in ki se mu ni bilo treba izmišljati novih žanrov, da bi bil njegov podpis nepotreben, saj se je znal vedno dovolj učinkovito podrediti standardom tega ali onega že kanoniziranega žanra, bodisi vojnega thrillerja (»The Eye Of the Needle«, »The Key to Rebecca«), bodisi političnega thrillerja (»Triple«, »On Wings of Eagles« »Lie Down with Lions«). Za nas je odločilen Follettov morda najboljši roman, »The Man From St. Petersburg«, ki resda ni ravno vohunski, toda temu navkljub lahko iz njega potegnemo kak koristen nauk v zvezi z »Jugoslavijo v vohunskih romanih«. Tako kot v vseh svojih drugih, tudi v tem romanu goji kult nekakšnega »fatalnega moškega«, »hiper-negativca«, tokrat utelešenega v ruskem anarhistu, ki je nadpovprečno inteligenčen, super-genijalen, vsestransko iznajdljiv, hladnokrven, neustavljiv in nepremagljiv, poleg tega pa je zanj bistveno to, da skuša vsakič – tokrat nič manj – z nekim posebnim dejanjem (predajo zaupne informacije, atentatom ipd.) spremeniti tok zgodovine. Smo torej leta 1914, tik pred izbruhom prve svetovne vojne. V London prispe ruski princ Orlov, ki ga skušajo Angleži prepričati, da naj Rusija ob morebitnem izbruhu vojne na svoji strani odpre fronto, ker bi s tem nemške sile razpolovili in jih potem lažje porazili. Ruski super-inteligenčni anarhist Feliks se zaveda, da bi na fronti umiral nedolžni ruski delavski razred, zato se odloči, da bo v Londonu Orlova likvidiral in s tem spremenil tok zgodovi-

ne. Toda genialnemu in nadpovprečno inteligentnemu »mastermindu« likvidacija nekajkrat zaporedoma prav smešno spodleti, čeravno je vse skupaj nekaj takega kot malce težja domača naloga. In medtem ko se tale briljantni anarhist neuspešno zaganja v princa Orlova, v Bosni anonimnemu Gavrilu Principu in tovarišem uspe – likvidirajo tarčo in spremenijo tok zgodovine, pa čeprav – kot pravi Follettov anarhist – »pomotoma«. Kaj pa to pravzaprav pomeni? Tole: če bi lahko rekli, da skuša Follettov genialnež tok zgodovine spremeniti, potem moramo vsekakor reči, da Jugoslavija poskrbi za to, da gre zgodovina svojo pravo pot, se pravi, za to, da se tok zgodovine ne spremeni, da je pač tak kot tudi je. Jugoslavija ima poslej hočeš nočeš nekakšno organizirajočo, če ne že kar centralizirajočo funkcijo.

Vidimo torej, da se Jugoslavija kot prizorišče zgodovine postavi v posebno razmerje do »konspiracije«, do londonskega komplota, se pravi, do tega, kar leži nekako »skrito« za svetom predmetnih pojavnosti, onstran realne in objektivirane zgodovine. Ta podton je zanesljivo »kantovski«.

In sploh se vohunskega romana drži nekakšna »kantovska moralnost«. Vohunski roman je najbolj »kantovski« takrat, ko istočasno dopušča obstoj »narave« kot radikalno »nediskurzivne« realnosti in (obstoj) »moralnega zakona« v slogu: Ravnaj tako, da bo lahko tvoja partikularna poteza veljala kot univerzalna! Tudi Kant je z veseljem dopuščal sovpadanje »carstva narave« in »carstva morale«, ob čemer tista znamenita in – smeli bi reči – konspirativna »stvar-na-sebi« uteleša utopično točko, ki nima lastne diskurzivne ekstenzije, pa je kljub temu ni mogoče izničiti, saj samo diskurzivno ekstenzijo prekinja. In vohunski roman še ostaja v okviru »kantovske moralnosti«, dokler nas prepričuje, da je mogoče tok zgodovine spremeniti z neko »prostorsko operacijo«, z neko prekoračitvijo »naravne«/»geografske« meje, z vdorom iz zunanosti v notranjost, iz Zahodnega bloka v Vzhodnega, pri čemer »naravno mejo« uteleša finsko-ruska meja, berlinski zid in podobno. Vohunski roman pa, po drugi strani, »kantovsko moralnost« krši v trenutku, ko nas skuša prepričati, da moraš zato, če hočeš spremeniti tok zgodovine, prekoračiti to »naravno mejo« na skrivaj, tajno, konspirativno, strogo zaupno, ilegalno, se pravi, »nezgodovinsko«, z drugimi besedami, tako, da ob tem ne transformiraš temeljnih norm funkcioniranja zgodovinske globine in verjetnosti, kar pomeni, tako, da tej »naravni potezi«, tej kršitvi »naravne meje« podeliš »zunaj-zgodovinsko« funkcijo, ki je organizirajoča le za diferenciranje »naravne meje«, ne pa tudi za diferenciranje družbenega in historičnega prostora, ki je onstran ali pa tostran te meje. Zgodovina je očitno v vohunskem romanu povsem orientirana in centralizirana, saj se lahko v vsakem trenutku pokaže na »izvor zgodovine«, v vsakem trenutku se lahko locira »tajno informacijo« in »naravno mejo«, (ruski anarhist), ki se ponuja kot jamstvo za »konspirativno« diferenciranje zgodovine, obenem pa je treba to »naravno mejo« (Gavrilo Princip) prekoračiti prav zato, da do tega diferenciranja ne bi prišlo. S pomočjo tega dvojnega manevra pa se v vohunskem romanu sploh vzpostavlja iluzija »enotnega« zgodovinskega časa: na eni strani obstaja neka realna zgodovina, na drugi pa kantovske kršitve »naravne meje«, ki so brez lastne »diskurzivne ekstenzije«, obenem pa samo »diskurzivno ekstenzijo« prekinjajo, s tem da skušajo zlomiti časovnost objektivnega toka zgodovine, čeravno v samem toku zgodovine niso »vidne«, »spoznavne«, saj jih je mogoče odčitati, paradoksalno, zgolj v dejstvu, da je zgodovina takšna kot ravno je. »Stvar-na-sebi«, sama globalna »konspiracija« ni prevedljiva v »neposrednost« sveta predmetnih pojavnosti, prav narobe pa so družbeni odnosi v svetu predmetnih pojavnosti medsebojno prevedljivi celo »brez ostanka« (npr. odnosi med dvema državama). Zakaj? Kot sem že rekel, mora biti »naravna meja« kršena »konspirativno«, »nezgodovinsko«, če naj postane zgodovinska. Vohunski roman ima smisel le, če tudi druga stran ve, da je bila meja kršena, s tem da mora to kršitev ohraniti kot »konspirativno«. Načelo kršitve mora biti – kantovsko rečeno – tako, da ga lahko sprejme tudi druga stran. To je nekakšen splošni tloris tako rekoč vsakega vohunskega romana. Da bi pa vsaj v grobem skicirali posebnost odnosa Jugoslavije do »konspiracije«, moramo pojasniti odnos Jugoslavije do »naravne meje«, za katero zdaj že vemo, da

postane »zgodovinska« le, kolikor ostane »nediskurzivna«, se pravi, kolikor ostane sama kršitev »konspirativna« in s tem »nezgodovinska«. Takšna je torej struktura »meje« v vohunskem romanu. Preden pa pokažemo posebnost odnosa Jugoslavije do te »meje«, ki je za vohunski roman temeljnega značaja, moramo vsaj minimalno razčleniti prostor, v katerega pade vohun po prekoračitvi te iste »meje«.

Vohunovo odkritje prostora, ki leži za »naravno mejo« (za »Železno zaveso«, ali pa v Flemingovem »Dr. No« – skrit za »naravnostjo« otoka, da se ne bomo držali le »državnih« meja!), je v pravem smislu »naravno«, to je »naravno odkritje«. Vohun se mora bolj ali manj držati le turističnega vodiča in ne more zgrešiti, saj praviloma vedno pride tja, kamor ga pošljejo, pa naj si bo navidez še tako zapleteno in daleč. »Naravnosti« in »neposrednosti« iskanega objekta ne more zgrešiti: v Flemingovem »Dr. No« pošlje šef M. Jamesa Bonda na pravo turistično potovanje v »naravni paradiž«, na Jamajko, češ naj si malo odpočije, mimogrede pa naj še malce pogleda, kam skrivnostno izginjajo angleški obveščevalci. Bond seveda za tem fascinantnim in hipnotičnim »naravnim« čudežom odkrije mega-»konspiracijo« (pač »tajno bazo« Dr. Noa), ki usmerja tok zgodovine, kajpada, ne da bi kdo to sploh opazil, lahko bi celo rekli, da sama »narava« (pač ta otok!) to »konspiracijo« vsebuje (»tajna baza« je namreč dobesedno zakopana v otok, v »naravo«, z njo združena!). Bond v ta labirint vstopi, ga potolče in izstopi. Nobenih »diskurzivnih« motenj, zmot, nesporazumov ipd.: objekt ga čaka in to čakanje je čakanje »narave«, saj bi to »naravnost« objekta lahko ponazorili z njegovo statičnostjo in nepremakljivostjo (v Flemingovih romanih nasprotnik Bonda že vselej pričakuje; Dr. No. vzklikne: »Ah, Bond, kje ste pa hodili do zdaj. Pričakoval sem vas že prej!«; ne premakne se, čeravno ve, da prihaja likvidator Bond).

Nekaj povsem drugega je »zgodovinsko odkritje«. Vzemimo, npr. znamenito raziskovalno ekspedicijo Admirala Pearyja, ki je hotel odkriti severni tečaj, se pravi, neki povsem »naravni topos«. To zelo lepo opisuje Doctorow v svojem ne-vohunskem romanu »Ragtime«. Admiral Peary se že počasi približa »naravnemu« prostoru, ki naj bi imel nekakšno centralizirajočo funkcijo, se pravi, severnemu tečaju, ki ga pa do tedaj ni še nihče historično dokazal. Toda ko pride tja, ne more in ne more locirati pravega kraja, nikakor se ne more odločiti, na katerem kraju bi izrekel že pripravljene in legendarne besede: »Tukaj je severni tečaj.« Doctorow pravi takole: »Admiral Peary ni mogel najti točnega mesta, da bi lahko izrekel znamenite besede, tukaj je severni tečaj. Vendar ni nobenega dvoma, da je tam bil.«

Beseda, diskurzivna realnost je bila pripravljena in oblikovana, le pravi kraj so zgrešili, čeravno so – kot vse kaže – samo »naravno mejo« večkrat prečkali. Severni tečaj se je potemtakem vpisal v »zgodovino«, kakor hitro je bila zgrešena njegova »naravnost«, s tem pa severni tečaj kot objekt, ki obstaja v neki »notranjosti« (če naj pač potegnemo analogijo z vohunskim romanom), ni več pomnožen brez koristi, saj posledje ponovljivost tega objekta (pač severnega tečaja) izhaja iz neponovljivosti tega, kar je admiral Peary zgrešil. . . zgrešil pa je prav »naravnost« objekta. Da ne bi zgrešil zgodovine, je moral nujno zgrešiti »naravo« objekta. Pogoji »zgodovinskemu odkritju« admiral Pearyja je bil »pravi stavek«, ne pa – tako kot v vohunskem romanu – »kovček s triki«, z »gadgeti«, z instrumenti: če bi admiral Peary razpolagal s tem, potem bi lahko vso stvar opravil in dokazal v laboratoriju . . . ne bi mu bilo treba »zgrešiti«. Tako se mu pa tudi prehod iz »zunanosti« v »notranjost« ne bi zastavil kot praktični problem in povsem vseeno bi mu bilo, kako iz te »notranjosti« priti spet nazaj v »zunanost«, še toliko bolj, ker so bile številne polarne ekspedicije vedno naslavljane (tudi neki davni, sijajni dokumentarci!): »Poti nazaj ni!« V vohunskem romanu je nazaj vedno mogoče, prav narobe pa bi imel admiral Peary tedaj z vrnitvijo velike težave, če bi seveda prišel na »pravi kraj«: tedaj so vsi tam pričakovali nekaj fascinantnega, hipnotičnega, nekaj, kar jim ne bo dalo nazaj, nekaj, kar bo učinkovalo kot pesem siren v Odiseji, pesem, ki jo je Kubrickovi »Odisejadi« nadomestil hipnotični, zapeljivi, a varljivi »glas« računalnika, prav tako pa so bili piloti – spomnimo se filma »Right Stuff« – prepričani, da za »zvočnim zidom« prebiva »demon«, nekaj hipnotičnega, nekaj, čemur se ni moč upreti.

Vse to je bilo treba pojasniti, vse te mejne točke vohunskega romana, pa četudi per negationem s pomočjo Doctorowa, je bilo treba nekako razčleniti, če hočemo pokazati, kako svojo vlogo v vohunskem romanu odigra Jugoslavija. Najprej se bomo pomudili pri skoraj – vohunski noveli Dashiella Hammetta »This King Business«, ki se dogaja tam nekje v tridesetih letih tega stoletja. Za prizorišče si Hammett izmisli neko novo državico Muravijo (glavno mesto: Stefania), ki naj bi bila nekje na Balkanu. Vprašanje se nam zastavi takoj: kje ta fiktivna država lahko leži? Kakšna je pravzaprav lahko geografska lega te fiktivne balkanske države? Hammett nam pusti nekaj »ključev«, ki jih lahko razvrstimo v pet točk:

1. Je najmanjša balkanska država, saj meri le kakih »devet ali deset tisoč kvadratnih milj«, kar pomeni, da je manjša od Albanije.

2. Nima izhoda na morje: niti v eni točki se ne dotika morja.

3. Meji na štiri države.

5. Druga izmed mej pa – kot vse kaže – grška.

Vendar je v tej definiciji, kakor hitro jo soočimo z geografsko karto tistega časa, marsikaj paradoksalnega. Kakorkoli in kamorkoli se že oziramo po Balkanu, zelo kmalu dojamemo temeljni paradoks te Hammettove fiktivne državice: kmalu postane namreč popolnoma evidentno, da ta državica prav zaradi svoje fizične geografske majhnosti nikakor ne more mejiti na štiri sosednje države. Na Balkanu ni niti enega prostora, na katerega bi lahko to fiktivno državico namestili tako, da bi pri tem mejila na štiri države. V najidealnejši varianti, če bi jo postavili na kakšno tromejo, lahko mejili le na tri države. In vendar se nam že takoj vsiljuje nekakšna rešitev tega paradoksa: ta država lahko – zaradi svoje fizične majhnosti – mejili le na tri države, kar pomeni, da je tista četrta država, na katero mejijo, prav ona sama. Meji potemtakem na tri države in na samo sebe. Ta Hammettov maneuver z mejo pa niti ne bi bil nič posebnega, če ne bi bolj ali manj neposredno zadeval jugoslovanske meje kot materialnega pogoja te fikcije, saj je namreč očitno, da je ena izmed štirih mej jugoslovanska. To dejstvo nam lahko prvotno rešitev v mnogočem dopolni. In res, če dopuščamo – in Hammett to dopušča –, da ta fiktivna »najmanjša« balkanska državica mejijo, po eni strani, na Jugoslavijo, po drugi strani pa na Grčijo, potem je le še korak, do tega, da dopuščamo, da leži nekje med Jugoslavijo in Grčijo, natančneje, nekje v naši južni Makedoniji, vendar tako razpotegnjeno, da se na levi strani dotika Albanije, na desni pa Bolgarije. S tem res dobimo nekakšno teoretično pozicijo te države na zemljevidu Balkana. Toda to še ni njena praktična pozicija, ki pa jo je prav tako mogoče konstruirati. Še vedno namreč ne vemo, kje praktično leži oz. kateri del dejanskega prostora obsega. Če je njena teoretična pozicija taka, da mejijo na štiri države, pomeni, da praktično ne vsebuje same sebe, ampak da je integralni, morda pa celo integrirajoči del Jugoslavije ali pa Grčije. Da ne more biti del Albanije in Bolgarije se razume samo ob sebi: če naj se Muravija postavi na mejo med Jugoslavijo in Grčijo tako, da se bo ob tem dotikala še Albanije in Bolgarije, potem si jo moramo predstavljati prav kot nekakšen »mejni pas«, ki se razteza med Grčijo in Jugoslavijo, kot »mejo«, ki ne vsebuje same sebe in ki je – kot vse kaže – kljub vsemu nameščena v Jugoslaviji. Tukaj nam bo priskočil na pomoč Eric Ambler, ki je velik del svojega opusa posvetil prav Balkanu. Zaenkrat bomo skušali rešitev Hammettovega paradoksa dopolniti z njegovim povojnim »The Schirmer Inheritance«: vse se vrti okrog vojnega zločinca in milijonarja Franza Schirmerja, okrog jugoslovanske prevajalke Marije Kolin, okrog nekdanje teroristične organizacije VMRO (Vnatrešna Makedono-Odrinska Revolucionarna Organizacija) in okrog dveh severno-grških mest, Vodene in Florine, kjer se skriva Franz Schirmer in kjer je bila nekdanja tudi baza VMRO. Vodena in Florina sta bili res tudi takrat v Grčiji, pa vendar ju na jezikovni karti »Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev« najdemo na področju, ki je podvrženo oznaki »Slovinci, Srbi, Hrvati«. Obstaja torej nekakšen interval med geografsko in jezikovno karto, interval, v katerega moremo vnesti ta »mejni pas«, Muravijo, ki ga je treba dojeti pač kot del Jugoslavije, natančneje, kot »notranjost« Jugoslavije. Po vsem tem bi se rešitev paradoksa slejkoprej glasila takole: ta Hammettova fiktivna država mejijo na tri države (Albanijo, Bolgarijo in Grčijo) in na »mejo« samo, ki jo uteleša Jugoslavija.

Zdaj smo naposled videli, da se Jugoslavija postavi v neko posebno razmerje do tega, kar povzemamo v izrazu »naravna meja«. Hammett je s tem, ko je skušal konstruirati neko fiktivno državo Muravijo, neko fikcijo, dejansko konstruiral jugoslovansko »mejo«. In to dejstvo ni bilo brez učinkov. Z Jugoslavijo je poslej v vohunskih romanih nekaj narobe. Eric Ambler je v številnih delih obdeloval Balkan in s tem tako ali drugače tudi Jugoslavijo, čeravno v njih sama Jugoslavija kot diegetsko prizorišče funkcionira skrajno eluzivno. Tako se, npr., »Judgement on Deltchev« dogaja v neki Jugoslaviji sosednji, neimenovani, vendar ne fiktivni državi, ki pa ustreza opisu Bolgarije, »Uncommon Danger« se dogaja v srednji Evropi vse tja do Jugoslaviji sosednje Avstrije. Obakrat je Jugoslavija le evocirana v obliki nečesa, na kar se meji. Jugoslavija je nekaj, na kar se meji: tudi v »The Schirmer Inheritance«. Tukaj se v Jugoslaviji znajdejo kar nenadoma, ne da bi to sploh vedeli, skratka, pomotoma. V »The Care of Time« bežijo čez Avstrijo proti jugoslovanski meji, ko pa tja dospejo, se le preprosto obrnejo. Tako v »The Schirmer Inheritance« kot v »The Care of Time« ni v Jugoslaviji niti enega »vohunskega objekta«, ki bi se ga splačalo prevesti v neko diegetsko »neposrednost«. Jugoslavija ima le »mejo«. V »The Mask of Dimitrios« je samo navidez drugače. Angleški pisec kriminalik Latimer išče velikega negativca Dimitriosa, ki naj bi bil uradno mrtev, v resnici pa je še vedno živ. Naletimo na seznam Dimitriosovih »zločinov«:

- 1922 Izmir – Šolem (likvidacija)
- 1923 Sofija – Stambulsky (atentat)
- 1924 Adrianople – Kemal (zarota, izsiljevanje)
- 1926 Beograd – vohunil za Francijo
- 1926 Švica – ponarejeni potni list
- 1929–31 Paris – trgovanje z mamili
- 1932 Zagreb – sodelovanje pri umoru
- 1937 Lyon – lažna osebna izkaznica
- 1938 Istanbul – naj bi bil umorjen, v resnici pa podtakne neko drugo truplo

Takoj je mogoče opaziti, da je vohunstvo vpisano le v Jugoslaviji, pa vendar je tisti del romana, ki se dogaja v Jugoslaviji (v Beogradu) do konca eluziven, saj Jugoslavija ni »neposredno« diegetsko prizorišče, temveč je ta del romana, ki se dogaja v Beogradu, posredovan v obliki pisma, ki ga Latimer iz Švice piše nekemu Bolgaru. In da bi to zvedel, Latimerju povrh sploh niti ni bilo treba v Jugoslavijo: vse to mu je povedal nekdo kar v Švici. Sama jugoslovanska »konspiracija«, njena »notranjost« potemtakem sploh ni prevedljiva v »neposrednost« sveta predmetnih pojavnosti in realnega zgodovinskega toka. V »Cause for Alarm« mlademu angleškemu inženirju, ki v Milanu po naključju pade v veliko vohunsko spletko, jugoslovanski general Vagas obljubi pet tisoč lir za neke zaupne informacije. Toda mladega inženirja začne kmalu preganjati italijanska policija, zato skuša v družbi dveh vohunov zbežati iz Italije. Ampak kam naj zbeži? Proti kateri meji? Proti Švici. Ne, je odgovor. Tam nas pričakujejo... Proti Franciji ali pa Nemčiji. Ne, tudi tam nas pričakujejo. Ostane le še Jugoslavija in tja jo tudi mahnejo, čeravno ni niti enega racionalnega razloga za upanje, da jih tam ne bo nihče pričakoval, še toliko bolj, ker če že hočeš iz Italije, moraš nujno ne le čez jugoslovansko, temveč tudi čez italijansko mejo in Angleža najbolj preganjajo prav Italijani. Ko na koncu Anglež le zahteva pojasnilo od svojih sopotnikov, dobi približno takle odgovor: v Jugoslavijo smo prišli zato, da boš od Vagasa pobral svojih pet tisoč lir. V Jugoslaviji ni nobenega objekta, ki bi ga bilo smiselno prevajati v »neposrednost« toka zgodovine. Da bi bila mera polna, se celo izkaže, da je general Vagas pravzaprav »lažni Jugoslovian«. Tudi to je pravilo: v »The Mask of Dimitrios« naj bi jugoslovanski vojaki streljali na neko skupino Bolgarov, toda izkaže se, da so bili to v resnici »lažni Jugoslavnian«, prav tako pa se v »The Schirmer Inheritance« na koncu jugoslovanska prevajalka Marija Kolin izkaže za »lažno Jugoslovanko«. Jugoslavija postane s tem definitivno eluzivna, njeno »notranjost« se zdi nesmiselno prevajati v »neposredni« tok zgodovine in predmetnih pojavnosti, še več, lahko bi celo rekli, da je Jugoslavija pravzaprav »brez notranjosti«, da potemtakem dejansko uteleša samo »mejo«.

Jugoslavijo moramo v vohunskih romanih dojeti prav kot čisti žanrski zakon, fascinum, kot abstrakcijo, katere edina vsebinska določitev je »meja«. Zlahka jo priključimo kantovski implikaciji: kršitev Jugoslavije kot »meje« moramo upoštevati v ločenosti od kakršnegakoli empiričnega objekta, se pravi – kantovsko vzeto –, v ločenosti od kakršnekoli utilitaristične, hedonistične, skratka, vsebinske »etike«, saj je načelo »kršitve« tako – to smo videli predvsem v »Cause for Alarm« –, da ga lahko sprejme tudi druga stran, se pravi, jugoslovanska stran. Kršitev ni objektivna: objektivna je le ločenost kršitve od svojega lastnega objekta.

To pa nas je že pripeljalo do Flemingovega romana »From Russia With Love«, ki ni brez zveze z Amblerjem, saj ima James Bond v svojem »kovčku s triki« spravljen tudi Amblerjev roman »The Mask of Dimitrios«. Nič čudnega: poslovno se znajde na Balkanu, natančneje, v Istanbulu, od koder naj bi »na varno«, na Zahod spravil lepo rusko vohunko. Gre torej za klasično vrnitev iz »notranjosti« (v tem primeru Vzhoda) v »zunanost« (na Zahod) in mi vemo, da je treba ob tem prečkati neko »mejo«. Toda, pozor! Ko pogledamo na zemljevid poti (Bond gre z Orient Expressom) od Istanbula do Francije, ugotovimo, da se Bond tal »notranjosti« sploh ne dotakne, saj na celi poti ne stopi niti enkrat na Vzhodno/sovražno področje: ne pelje se v tisti kompoziciji Orient Expressa, ki vozi čez Bolgarijo. Na svoji poti prečka Grčijo, Jugoslavijo, Italijo in Švico: začne v Turčiji, konča pa v Franciji. Vendar, še enkrat, pozor! Tudi Jugoslavija ne funkcionira kot dežela Vzhodnega bloka oz. kot diskurzivna »notranjost«: poglavje, v katerem Orient Express – in z njim James Bond – dospe v Jugoslavijo, ima naslov: »Out of Danger«, »Izven nevarnosti«! Se pravi: do Jugoslavije je obstajala neka nevarnost, neka thriller cona, pa čeprav sta Turčija in Grčija tako rekoč »zahodni« državi, del »zunanjosti«, iz katere se v to ali ono »notranjost« šele prodira. In vendar je povsem evidentno, da Turčija in Grčija ustrezata opisu »notranjosti«. V čem je finta? Odgovor: thriller dialektika »zunanjosti« in »notranjosti« je vzpostavljena takoj, kakor hitro namestimo Jugoslavijo kot »brezvsebinsko« in »nediskurzivno« mejo, se pravi, kakor hitro dopuščamo, da Jugoslavija uteleša samo »mejo«, brez katere vohunski roman načelno ne bi imel nobenega smisla. Potrditev naše teze dobimo tudi na koncu romana, ko hoče Krasno »Red« Granicki likvidirati Jamesa Bonda. Bond se čudi: pa kje, hudiča, ste vstopili na vlak, saj so ga naši agenti ves čas nadzorovali. Granicki mu odgovori takole: »Vidiš, stari, čakali smo te v Beogradu. Vedeli smo, da boš poklical svojega šefa, ambasado ali pa koga drugega. Že nekaj tednov smo prisluškovali temu telefonu.« Lahko bi torej rekli, da ga počakajo točno na »meji«, kolikor pač to mejo uteleša Jugoslavija.

Obstaja pa tudi nekakšen »re-make« Flemingovega »From Russia With Love«, ki je naslovljen »Butcher of Belgrade«, avtor pa je »kolektivni anonymus«, Nick Carter. Tudi tukaj glavni junak Nick Carter potuje z Orient Expressom, vendar je smer nasprotna: začne v Franciji, pa skozi Švico, Italijo, Jugoslavijo in tako dalje. Opraviti imamo z nekakšno privatno vohunsko mrežo, ki tihotapi »tajne objekte« iz svobodnega sveta v svet za železno zaveso. Vodja te mreže je neki »ex-nacist« (vojni zločinec), ki skuša zdaj sam prenesti »tajni objekt« (gadget) in ga prodati Rusom. Nick Carter ga zasleduje vse do Jugoslavije, kajti šele v Jugoslaviji nastopi tista meja, ki »nosilca« lahko loči od »empiričnega objekta«, šele tukaj postane »nosilec« ločljiv od svojega »objekta«. Tukaj mu je namreč mogoče odvzeti »objekt«, njega pa potem – kajpada brez »empiričnega objekta« – prepustiti Jugoslaviji, saj je zanjo zanimiv, celo »objektiven« prav v ločenosti od »objekta«, se pravi, kot vojni zločinec. V Italiji je bilo prezgodaj, v Bolgariji bo že prepozno.

Že prej smo lahko videli, da je kar nekaj avtorjev posvetilo svoja dela jugoslovanski meji, Jugoslaviji kot meji. Zdaj lahko temu seznamu dodamo tudi, npr., Francoza Gerarda De Villiersa, avtorja serije že kakih sto romanov o agentu SAS (»Son Altesse Sérénissime« princ Malko, ki je sicer dedni vojvoda naše Vojvodine). Vsak njegov roman se dogaja v drugi državi, celo do te mere, da *vzeti v seriji* diegetsko obkrožijo Jugoslavijo: dogajajo se v vseh naših sosednih državah: v Grčiji, Romuniji, Bolgariji, Italiji, Avstriji,

Albaniji, na Madžarskem, le v Jugoslaviji ne! Jugoslavija v vsakem slovi le po tem, da ima mejo! Tudi Helen MacInnes je precejšen del svojega vohunskega opusa posvetila, smeli bi reči, jugoslovanski meji. Njeni romani se redno dogajajo v Italiji (npr. »North From Rome«), Avstriji (»The Salzburg Connection«), v Grčiji (»Decision At Delphi«) ipd. Jugoslavija ima spet le mejo. V »The Double Image« potuje John Craig iz Francije v Grčijo: dospe celo do Italije, a se tukaj raje namesti v letalo in odleti do Grčije, ne da bi se dotaknil jugoslovanskih tal. Do jugoslovanske meje pride v »The Snare of the Hunter« tudi skupina, ki beži iz Češkoslovaške, a se zadnji hip premisli in jo mahne proti Švici. V »The Unconquerable« pa neka skupina beži iz Poljske proti Turčiji, vendar jo ne mahnejo skozi Jugoslavijo, temveč skozi Romunijo. Torej spet: Jugoslavija v vohunskih romanih ne funkcionira kot diegetsko prizorišče, prav narobe, Jugoslavija je v vohunskih romanih uprizorjena kot »žanrski fascinum«, kot zakon, prek katerega vstopa sam vohunski roman v razmerje »verjetnosti«: uprizorjena je torej kot »meja«, kot meja brez lastne »diskurzivne ekstenzije«, pa vendar je ni mogoče izničiti, saj samo »diskurzivno ekstenzijo« prekinja. To pa je – če naj priključimo v spomin začetek našega predavanja – bistveno kantovska poteza, natančneje, to je natanko ena izmed definicij kantovske »stvari-na-sebi«, ki jo – kot smo že rekli – v vohunskem romanu nadomesti neka globalna »konspiracija«. Rekli smo pa tudi, da se Jugoslavija postavi v neko posebno razmerje do »konspiracije«. Kakšno zvezo ima potemtaka Jugoslavija do te globalne »konspiracije«?

Odgovor je zelo preprost, saj je prišel pred nekaj leti v dveh knjigah generala Johna Hacketta, najprej v »The Third World War: August 85« in malo kasneje v »The Third World War: The Untold Story«. Če naj še enkrat vprašamo: kakšen je odnos Jugoslavije do globalne »konspiracije«? Hackett nam odgovarja: Tretja svetovna vojna se bo začela v Jugoslaviji. Jugoslavija, ki je bila najprej identificirana z »mejo«, je zdaj identificirana tudi z »globalno konspiracijo«, z začetkom tretje svetovne vojne. V tem trenutku spoznamo, da ima Jugoslavija v vohunskih romanih neko definitivno centralizirajočo funkcijo. Sicer smo pa to ugotovili že na začetku, ko smo govorili o Follettu.

Marcel Štefančič, jr.

* Tekst v grobem povzema predavanje »Jugoslavija v vohunskih romanih«, ki ga je imel avtor v okviru cikla »Umetnost ob koncu tisočletja« (organizator: MC CKS) v KDIC dne 3. 11. 1986.

Slavoj Žižek

PSIHOANALITIČNO-FILOZOFSKI ROKOPISI 1985

Tu objavljamo prepis rokopisa, vsebovanega v dveh zvezkih formata A5, »rjavem« in »plavem«. V besedilo ni vnesenih nikakršnih sprememb, le nedokončane oz. okrajšane besede so dopolnjene. Naslovi odlomkov brez oklepajev so avtorjevi, tiste v oklepajih pa je dodala redakcija. Besede v kurzivi je podčrtal sam avtor. Zaporedje odlomkov je isto kot v rokopisu, ker je redakcija menila, da bi vsako prerazvrščanje, čeprav bi nemara pojasnilo miselni tok, že pomenilo nedopusten poseg v rokopis – tu je dovolj indikativna usoda Engelsove Dialektike narave. Odlomki pod črto so v rokopisu vstavljeni na mestu, označenem v glavnem tekstu z zvezdico, vendar jih je avtor prečrtal; kljub temu, da jih je avtor zavrgel, se je uredništvo odločilo, da jih ponatisne, ker prinašajo dragoceni vpogled v avtorjev miselni proces. Da bi Rokopise bralcu omogočila umestiti v njihov kontekst, je redakcija na koncu dodala kratek imenski register.

Psihoanalitično-filozofski rokopisi 1985 so prispevek k nadaljnjemu razvoju teorije označevalca pri nas, v naši družbi, v naši družbeni stvarnosti; teorijo označevalca dvigajo na novo raven, ustrezno sedanji etapi razvoja. Vendar pa je treba opozoriti na neko nepreciznost, ki se je prikradla avtorju ob koncu fragmenta »Bogastvo je Sebstvo«, kjer postavi na isto raven označevalno produkcijo in inertni objekt kot dve plati simbolnega procesa. Ta teza je očitno zmotna, ker inertnega objekta ni mogoče postaviti v isto vrsto z označevalno produkcijo kot določujoči vzrok simbolnega procesa. Določujoči vzrok procesa simbolizacije, vseh plati simbolnega življenja, med njimi tudi oblik objektnih razmerij, je način označevalne produkcije. Žižek sam v Psihoanalitično-filozofskih rokopisih 1985 navaja velik faktični material v potrdilo te misli.

Komisija za tisk pri
Društvu za teoretsko psihoanalizo

RJAVI ZVEZEK

»Bogastvo je Sebstvo«

Ob najbolj slavni »podobah zavesti« v Heglovi *Fenomenologiji duha* je treba vedno zastaviti vprašanje: kje se ta podoba kasneje *ponovi* v drugi, konkretnější mreži? Tako se n.pr. ob dialektiki gospodarja in hlapca praviloma spregleda, da se ponovi v razdelku o nesrečni zavesti, s tem da tu delo ni delo za živega Gospodarja, marveč za samega Boga, ki mu gradimo templje itd. In isto je s frenologijo oziroma s prehodom fiziognomije v frenologijo: ponovi se v poglavju o duhu, ob prehodu »govorice laskanja« v Bogastvo.

»Govorica laskanja« je srednji člen triade *Plemenita zavest – Govorica laskanja – Bogastvo*. Plemenita zavest je skrajno odtujena pozicija: zavest, ki vidi vso vsebino v občem Dobru, utelešenem v Državi, ki ji služi. Plemenita zavest služi Dobru, Državi, z iskrenim prepričanjem oz. vdanostjo, ki se kaže v dejanjih, in sploh ne govori oz. kolikor govori, daje le »nasvete« za obče Dobro. Dobro je tu povsem substancialno, medtem ko se z naslednjo stopnjo samo to Dobro subjektivira: namesto substancialne države stopi subjektivnost Monarha, ki lahko reče »L'Etat, c'est Moi«. S tem pa se spremeni tudi način služenja Državi: »heroizem tihega služenja postane heroizem laskanja«, laskanja osebi monarha, ki uteleša Državo. Medij delovanja zavesti zato ni več dejanje, marveč govorica.

Historično ozadje tega prehoda je seveda jasno: prehod srednjeveškega fevdalizma z njegovim pojmom časti v absolutno monarhijo: praviloma se poudarek da na to, kako se nemo služenje Dobru izrodi v hinavsko laskanje Monarhu. Toda paradoksalno sintagmo »heroizem laskanja« je treba vzeti besedno in ne ironično, to je sintagma, kjer sta oba člena uporabljena strogo pojmovno in ki jo je treba interpretirati na isti ravni kot sintagmo o »servitude volontaire«. V čem je torej ta »heroizem laskanja«? Hegel nam daje ključ, ko poudari ob tej »podobi zavesti« odločilno vlogo govorice kot take, v njeni *formi*: seveda igra govorica na številnih stopnjah *Fenomenologije duha* odločilno vlogo (že sam začetek, *Čutno gotovost*, požene najprej dejstvo, da rečemo nekaj drugega kot to, kar menimo), toda »govorica laskanja« je izjemna po tem, da je vsebina tega, čemur naj bi kot medij služila govorica, sama njena forma: pri laskanju govorica »prejme za vsebino svojo lastno formo in ima torej veljavo kot govorica. Tisto, kar je treba udejanjiti, udejanji moč govora kot takšna.«

Laskanja torej ni dojeti v subjektivno-psihološkem pomenu neiskrenosti, hinavsko-koristoljubnega prilizovanja itd., marveč se tu nakazuje *neka dimenzija odtujitve*, *lastna govorici kot taki*: plemenita zavest izda notranjost svojega prepričanja *čim spregovori*, sama *forma* govorice vnese neko odtujitev. Čim spregovorimo, je resnica na strani Univerzalnega, izrečenega v govorici, in je vsa iskrenost naših intimnih čustev nekaj »patološkega« v kantovskem pomenu, nekaj radikalno ne-etičnega, nekaj, kar spada v domeno načela ugodja. Da »proti svojemu prepričanju« laskamo Monarhu, je etično dejanje par excellence: s tem se podredimo neki prisili, ki vrže iz tira našo narcisoidno homeostazo, radikalno se povnanjimo. Pravi etični heroj tu ni tisti, ki »iskreno hvali Monarha«, marveč prav tisti, ki je v sebi prepričan, da »v resnici ni tako«, pa hero-

ično zataji to prepričanje in se podredi zunanjemu ritualu laskanja. Samo dejstvo govornice razcepi, subvertira iskreno notranjost subjekta, in sicer ne le v enostavnem pomenu, da lahko lažemo, marveč veliko bolj radikalno – tako, da naredi »lažna« sama naša notranje – iskrena čustva.

Aktualnost prehoda Plemenite zavesti v Govorico laskanja ne nazadnje izpričuje dejstvo, da imamo s povsem homolognim prehodom opraviti pri razvoju leninistično-revolucionarne zavesti v post-revolucionarno »stalinistično« zavest. Predano služenje revolucionarni Stvari kot vrhovnemu Dobru se po revoluciji sprevrne v »heroizem laskanja« Vodji, ki kot subjekt uteleša revolucionarno oblast. »Heroizem« laskanja, njegova pervertirana »etična« razsežnost je prav v tem, da smo se v imenu predanosti Stvari pripravljeni ponižati in izdati sama svoja »iskrena čustva«, žrtvovati samo svojo »poštenost«, samo svojo »pokončno etično držo«. Tu vidimo upravičenost pripombe Laclaua, da »stalinizem« ni le eminentno jezikovni pojav, marveč je v nekem nezaslišanem pomenu sam jezik »stalinističen pojav«: v »pervertiranem« hvalisanju Vodje, ki drži skupaj stalinsko občestvo, se nemara v najčistejši obliki izrazi neka možnost, lastna govornici. Če hočemo »prodreti k izvirom govornice«, nam ni treba prav nič prodirati k predsokratskim temeljem – saj imamo *Zgodovino VKP(b)*, ki več kot zadošča.

Tako pridemo torej do »laskanja« kot popolne povnanjenosti subjekta v univerzalnem mediju govornice, kjer se zgubi vsaka sled njegove »avtentičnosti« ali »iskrenosti« – kje naj subjekt, ki se s tem radikalnim povnanjenjem povsem »izprazni«, ki zgubi vsako polnost »avtentičnosti«, najde svoj objektivni korelat? Heglov odgovor: v *bogastvu*, denarju, ki ga dobi v zameno za laskanje. Sodba »bogastvo je sebstvo (*das Selbst*)« ponovi na tej stopnji sodbo »duh je kost«: v obeh primerih imamo opraviti z na prvi pogled absurdno propozicijo, z enačbo, katere člena sta neprimerljiva; v obeh primerih imamo opraviti z isto logiko prehoda: subjekt, ki ga jezikovni medij (govornica gest, govornica laskanja) izda, najde svoj objektivni korelat v neki inertni predmetni danosti (lobanja, denar). Absurd, naj bi denar (ta inertna, zunanja predmetnost, ki jo lahko držim v roki in z njo poljubno manipuliram) neposredno utelešal vse bogastvo subjekta, ni nič manjši od absurda, naj bi duh neposredno bil lobanjska kost. Razlika je le v izhodišču: če izhajamo iz govornice kot govornice samega telesa (geste itd.), se nam na tej ravni kot objektivni korelat ponudi lobanjska kost, če pa izhajamo iz govornice kot medija družbenih razmerij, se nam kot objektivni korelat ponudi denar, objektivno utelešenje družbene moči.

V sodobnejših terminih povedano: subjekt sicer lahko vzame svoje laskanje zgolj za zunanjo prilagoditev, za prevaro, ki v ničemer ne zadeva našega pravega prepričanja, toda problem je v tem, da smo, čim skušamo tako varati, zmerom že žrtve lastne prevare. Resnični domet naših izjav namreč ni odvisen od notranjosti našega prepričanja, marveč od načina, kako te izjave tvorijo družbeno vez, od njihove »performativne« učinkovitosti: naše resnično mesto je tam zunaj, v zunanosti ritualiziranega laskanja, četudi se mu v sebi še tako posmehujemo. Ni laskanje maska, ki skriva naše pravo prepričanje, marveč je ironija, s katero se v sebi distanciramo od »vloge, ki jo igramo«, maska, s katero si prikrivamo, da je naša resnica v tej zunanji »vlogi«. »Heroizem laskanja« pripelje ta paradoks do kraja – sporočilo laskanja bi bilo nekako v tem: »četudi se to, kar pravim, povsem upira mojim notranjim prepričanjem, pa vem, da je ta zunanja forma, izpraznjena sleherne iskrenosti, bolj resnična od mojih prepričanj, in v tem smislu sem iskren v sami svoji volji, da se odpovem svojim prepričanjem«.

Toda je to – ta razcep med notranjostjo »patološkega« prepričanja in zunanjostjo družbene vezi, ki jo tvori naša izjava, ta radikalna *odtujitev* subjekta v rečenem – zadnja beseda Lacana? Kaj pa *ločitev* kot operacija, ki pri Lacanu sledi odtujitvi? Da bi izpostavili razliko med odtujitvijo v govornici in ločitvijo (separacijo), ki nam omogoči, da zavzamemo distanco do te odtujitve, velja skonstruirati – nekako po vzoru na štiri ravni pomena, ki jih pozna klasična teološka hermenevtika – štiri ravni odnosa do »dobesed-

no izrečenega«:

– elementarna in prav zato mitična, nikjer »realno obstoječa« raven bi bila neposredna identifikacija z izrečenim: to, kar hočem reči, tudi rečem, »ves sem v izrečenem«, nikakršne distance ni, nič se ne skriva »za« izrečenim.

– prvi modus distance je kajpada, da se odpre neskončno brezno med izrečenim in tem, kar smo »hoteli reči«, kar »v resnici mislimo«: do izrečenega imamo lahko ironično-cinično distanco, izrečeno lahko tako ali drugače »izda« našo pravo intenco »zadaj« se zmeraj skriva »nekaj drugega«. Na tej ravni se govorica prikaže kot zunanja forma, za katero se skriva obilje psihološke »notranje vsebine«, ki je ta forma nikoli ne more ustrezno izraziti: izza izrečenega oz. skozenj je treba prodreti do »resnične namer« govorca – je to, kar je dobesedno pohvala ali obžalovanje, mišljeno ironično? se za okornim pretiravanjem skriva iskreno čustvo? mar pretirano poudarjanje odpora nakazuje skrito naklonjenost? itd.

– tretja raven bi bila že nakazani heglovski obrat: dobesedno rečeno ima prednost pred tem, kar smo »hoteli reči«, pred našo notranjo intenco, t.j. v razkolu med rečenim in pomensko intenco je resnica na strani rečenega. Ni zunanja forma rečenega tista, ki skriva našo notranjo intenco, »to, kar smo v resnici hoteli reči«, marveč je naša notranja (n.pr. ironično-cinična) distanca tista, s katero *sami sebi* prikrivamo, da je naše pravo mesto tam zunaj, v dobesednosti izrečenega. Laskač si lahko misli, da se zgolj zunanje prilagaja, notranje se lahko posmehuje temu, kako zlahka Monarha prevara s svojim laskanjem, toda v resnici s tem vara predvsem samega sebe – njegova resnica je v »zunanjem« laskanju, resnica ni v globini njegove notranjosti, marveč v tem, kako njegova beseda tvori »družbeno vez«, kako performativno učinkuje.

– toda če bi bilo to vse, bi ostali na ravni Lacana petdesetih let, t.j. naloga psihoanalize bi bila, pripraviti subjekta do tega, da pristane na svoje mesto v simbolnem, na svojo radikalno odtujitev, na to, da je njegova resnica odločena »tam zunaj«, v od njega neodvisni simbolni artikulaciji, ne pa v notranjosti njegove intence, in da se na ta način čim bolj reši imaginarne zaslepljenosti, s katero si zakriva to pravo stanje stvari. Toda to, kar Lacan v *Seminarju XI* opredeli kot *ločitev*, je dojeti prav kot pokazatelj dejstva, da odtujitev v govorici ni »zadnja beseda«: subjekt lahko zavzame distance do performativne razsežnosti izrečenega, kolikor svojo subjektno pozicijo izkusi kot pozicijo »izmečka«, kot pozicijo, korelativno realnemu-nesimbolizabilnemu tujku v Drugem, v simbolni mreži. In bistvenega pomena je, da to četrto raven, to ločitev, ne poistovetimo z drugo ravni, z distanco med dobesedno-rečenim in tem, kar »hočemo reči«: dokler se zunanosti rečenega zoperstavljamo v imenu notranje-psihološkega bogastva pomen-ske intence, gre preprosto za imaginarno zaslepitev, je naša »resnica« še vedno zunaj, v performativni razsežnosti rečenega; performativni oklep Drugega, svojo odtujitev v Drugem prebijemo, do nje zavzamemo distanco šele ko se izkusimo kot ostanek, izmeček, ne kot polnost notranjega smisla, marveč kot tujek realnega.

»Ni nevljudne ideologije«

Znan je nedavni primer vojaškega obveznika, ki je odklonil podpis prisega z argumentom, da je prisega stvar svobodne odločitve in da zato ne da podpisa, če pa mu kdo *ukaže*, da mora podpisati prisego, je to nemudoma pripravljen storiti; navzoči starešine so mu pojasnili, da mu takšnega ukaza ne morejo dati, ker je prisega stvar svobodne odločitve, *toda* če ne da podpisa, bo obsojen in bo šel v zapor ... (kar se je dejansko tudi zgodilo, vendar se je dotičnemu obvezniku pred tem vseeno posrečilo, da je od Oblasti dobil »nemogoči« dokument: formalni ukaz, da *mora* podpisati prisego). – Ni naključje, da je ta paradoks izsiljene izbire izstopil prav ob vojaški prisegi, t.j. ob dejanju, s katerim mora subjekt potrditi svojo radikalno pripadnost občestvu, ki gre tja do žrtvovanja lastnega življenja: v situaciji izsiljene izbire gre v zadnji instanci zmerom za to, da subjekt svobodne *izbere* občestvo, katerega ud *zmerom že je*. Zato so zmedeni starešine v nekem pomenu upravičeno obravnavali dotičnega obveznika kot »norega«: na

omenjenem paradoksu izsiljene izbire ni nič »norega«, marveč je konstitutiven za samo človeško občestvo; »nor« je nasprotno tisti, ki se ob njem obnaša, kot da ima res opraviti s svobodno izbiro, t.j. kot da se – brez posledic za svoj status subjekta-podložnika – res lahko odloči tako ali drugače.

Temeljna zasluga Brechtovih *Lehrstücke* iz let 1927–1933 je, da so dali nemara prvič v eksplicitni obliki videti ta paradoks; njihov osnovni problem je problem *Einverständnis*, pristanka, soglasja individua z nujnostjo, ki mu jo naloži skupnost (praviloma seveda z nujnostjo žrtvovanja lastnega življenja). In kot lepo pojasni učitelj dečku v *Dajevcu*: navada je, da se bodočo žrtev vpraša, ali se strinja s tem, da jo vržejo v prepad, toda prav tako je navada, da žrtev po kratkem premisleku odgovori z »da«. Praviloma se poudarja, kako je ideološka »svoboda« iluzorna oz. paradokсна, kako naša »svoboda« zmerom temelji na vnaprejšnji podreditvi nekemu ideološkemu »ukazu«, na vnaprejšnjem sprejetju polja ideoloških »pravil igre«; tu pa je paradoks nasproten: samo polje ideoloških ukazov nikoli ni »celo«, sklenjeno, ideologija ne more »vsega ukazati«, marveč polje ukazov nujno vsebuje »vsaj eno« paradokšno točko »lepega obnašanja«, točko, na kateri se direktna zapoved sprevrže v zahtevo vljudnosti, spoštovanja etikete – točko, kjer ideologija ne reče več »moraš«, marveč »spodobi se, da...«

Bolj formalno povedano: v vsakem ideološkem polju naletimo prej ali slej na točko, kjer je subjekt postavljen pred neko nemogočo oz. izsiljeno izbiro, pred izbiro, pri kateri pride do nekega »kratkega stika« in se ravni pomešajo – lahko se »svobodno« odločimo za (pravilno) ali proti (napačno), toda če se odločimo proti, zgubimo samo svobodo. Polje izbir je zmerom strukturirano tako, da vsebuje neko izbiro, ki je meta-izbira: če v nji »napačno« izberemo, zgubimo samo možnost izbire. Pravzaprav gre tu za variacijo na temo »ni Drugega (od) Drugega«: ni izbire same izbire, v paktu med subjektom in občestvom pridemo zmerom do točke, ko mu občestvo reče »imaš svobodo izbire, a s pogojem, da pravilno izbereš...«

– Tu že lahko slišimo glasove »anti-totalitaristov«, ki zatrjujejo, da je ta paradoks tisti, ki definira totalitarni značaj nekega ideološkega polja; naš zastavek je nasprotno, da ni na orisanem paradoksu »izsiljene izbire« nič totalitarnega, marveč je nasprotno *pogoj svobode*: pogoj svobode je, da paradoks izsiljene izbire osamimo, izoliramo v eni sami izjemni točki, kar »sprosti« ostalo polje ne-izsiljene izbire. Ne le pogoj svobode, marveč hkrati pogoj samega subjekta, tako v pomenu »podložnika« kot v pomenu subjekta označevalca: mesto subjekta je prazno mesto nemogoče izbire (nemožnosti, da bi izbral »napačen« odgovor in hkrati ostal subjekt), v nekem radikalnem pomenu se subjekt sam ustvari s svojo »pravilno« izbiro, t.j. je naknadni učinek lastne izbire, »se izbire kot subjekt«; paradoks barona Münchhausna, ki se je za lase izvlekel iz močvirja, je vpisan v samo njegovo konstitucijo. »Totalitarizem« pa nikakor ni v tem, da bi paradoks izsiljene izbire končno vdrl na dan, marveč v tem, da se ta paradoks univerzalizira in hkrati izgine. Drugače povedano, »totalitarizem« bi lahko na tej ravni opredelili z dvema nasprotnima potezama: v njem *sleherna* izbira vsaj potencialno postane izsiljena, t.j. izsiljena izbira ni več izjema, ki garantira preostalo polje »pravih« izbir, marveč se zgubi razmik med množstvom partikularnih izbir in »temeljno« izsiljeno izbiro (vsaka posebna odločitev o nekem še tako pomembnem vprašanju je lahko brana tako, kot da »objektivno« pomeni zavrnitev celotnega danega ideološko-druženega polja, v slogu »vemo, kaj se skriva za zahtevami, spremeniti... (neki člen zakonika, način služenja vojske itd.), namreč poskus, zamajati same temelje našega sistema«); hkrati pa se totalitarizem obnaša, kot da smo ob soočenju z Zakonom občestva *zares* v poziciji svobodne izbire, t.j. kot da izbira ni izsiljena – to namreč pojasni status totalitarnega »sovražnika«: sovražnik (Jud v fašizmu, izdajalec v stalinizmu) je tisti, ki naj bi »svobodno« izbral napačni člen alternative in s tem ogrozil temeljni pakt, ki veže občestvo.

Od tod pa se nalaga tudi splošnejši sklep glede Zakona, ki ne temelji v Resnici, glede Zakona, ki je Zakon, »ker je Zakon«, t.j. ki se opira zgolj na brezno svoje tautološke danosti. Ta Zakon, čigar avtoriteta ne temelji v Resnici, Zakon, ki ga je treba ubogati zato, ker je Zakon, je druga, zastrta plat novoveškega racionalizma; njegovo for-

mulacijo najdemo na ključnih mestih novoveške misli, od Pascala in Descartesa prek Kanta in Kierkegaarda do Kafke. Kajpada se sama od sebe ponuja interpretacija, da je »totalitarizem« prav trenutek, ko ta druga, zastrta plat direktno vdre na dan, ko se – če se že hoče – to »potlačeno« vrne: mar se prav »totalitarizem« ne legitimira s fakticiteto nekega »iracionalnega« Zakona, ki se mu moramo podrediti iz čiste Ljubezni, ne pa zaradi njegove pravičnosti, modrosti itd.? Mar prav »totalitarizem« ne prinese na dan v čisti obliki paradoksa *servitude volontaire*, prostovoljne podreditve totalitarnemu Gospodarju? (To interpretacijo je najti tudi v poglavju »K logiki totalitarizma« *Zgodovine in nezavednega*.) Naš zastavek je temu natanko nasproten: nakazana linija Pascal-Kant-Kafka (fakticiteta Zakona kot njegova zadnja opora, poudarek na neki Podreditvi, ki je predhodna »svobodnemu razmisleku«) je res druga, »potlačena« stran liberalistično-racionalistične novoveške tradicije, toda totalitarizem nikakor ne pomeni vdora na dan, odprte prevlade te hrbtni strani, t.j. nikakor ni nekakšna »vrnitev potlačenega« liberalistično-racionalistične tradicije, marveč vnese v samo to »potlačeno« nek radikalen prelom.

V »totalitarizmu« se distanca Zakona do Resnice *zgubi*, t.j. »totalitarizem« je red, v katerem Zakon pretendira na to, da neposredno vlada v imenu Resnice. Če kje, potem je tu iskati korene tega, zakaj je demokracija možna le znotraj judovsko-krščanske tradicije: prostor svobode odpre slavno reklo »dajte cesarju, kar je cesarjevega, in Bogu, kar je božjega«. Priznanje socialnega Zakona v njegovi bebavi fakticiteti, pristanek na to, da je »Zakon Zakon«, sprijaznjenje s to danostjo v njeni brezdanjosti odpre prostor za Resnico. Kaj je konec koncev »svoboda« drugega kot ime za neko takšno izkustvo bebave danosti »navade«, izkustva nekega »tako je pač«, skozi katero lahko »zadihamo«, zavzamemo do fakticitete v njeni bebavosti distanco, se je osvobodimo, jo povnanjimo, dosežemo, da nas socialni Zakon »notranje« ne drži več? Adorno je v »Fantasia sopra Carmen« (v *Quasi una fantasia*) to lepo izpeljal ob »fatalnosti« Carmenine ljubezni: izkustvo fakticitete te fatalnosti nas s tem, ko nanj pristanemo, hkrati že osvobodi. Nemara bi v tej luči veljalo znova umestiti proslulo geslo o svobodi kot »dojeti nujnosti«: svoboda je v tem, da nujnost dojamemo v njeni brez-pomenski fakticiteti in se je tako v nekem pomenu osvobodimo.

Od Gospodarja do Vodje

Na motiv »sublimnega telesa« individua, ki uteleša oblast, t.j. na motiv »transsubstanciacije«, ki doleti telo Gospodarja, naletimo že pri klasičnem, predmeščanskem Gospodarju: že zanj velja, kot da ima »telo v telesu«, kot da poleg minljivega, pokvarljivega telesa, podvrženega krogu rojevanja in razkrajanja, poseduje še neko drugo telo, izvzeto temu krogotoku. Tako že la Boétie v svoji znameniti *Razpravi o prostovoljni sužnosti* (1548–1549) pravi:

»Tisti, ki vam tako gospodari, ima zgolj dve očesi, dve roki, eno telo in nič takega, česar ne bi imel tudi zadnji prebivalec velikega in brezmejnega števila vaših mest. Tisto, kar ima več, so sredstva, ki mu jih sami nudite, da bi vas z njimi uničil. Od kod mu toliko oči, da vas lahko povsod zasleduje, če mu jih sami ne dajete? Kako ima lahko toliko rok, da vas z njimi tolče, če jih ne jemlje od vas samih? Mar niso vaše lastne noge tiste, s katerimi tepta vaša mesta? Kako lahko nasploh ima neko moč nad vami, razen z vašo pomočjo?«

Boecijev odgovor je torej v osnovi Pascalov oziroma Marxov: tisto drugo, vsevidno–vsemogočno Telo gospodarja je sprevrnjeni–fetišizirani učinek ravnanja samih podložnikov – s tem ko se podložniki do Gospodarja obnašajo kot do Gospodarja, ga naredijo Gospodarja. Skrivnost Gospodarja, »to, kar je v Gospodarju več kot Gospodar«, tisti neujemljivi X, ki mu podeljuje karizmatično aureolo, je zgolj sprevrnjena podo-

ba »navade« (Pascal), simbolnega rituala podložnikov.* Od tod Boecijev sklep: nič ni lažjega kot znebiti se Gospodarja, zadošča da se do njega ne obnašamo več kot do Gospodarja in že ga ni več, že postane bedni posameznik, enak »zadnjemu prebivalcu velikega in brezmejnega števila vaših mest«. Zakaj torej podložniki-subjekti vztrajajo v sužnosti? La Boétie išče zadnji odgovor na to vprašanje, zakaj pa se potem podložniki sploh obnašajo do Gospodarja kot do Gospodarja, zakaj ga »delajo Gospodarja«, v neki *zagati želje*: »Svoboda je edina stvar, ki si je ljudje ne želijo, in to, kot se zdi, zaradi enega samega razloga: če bi si jo zaželeli, bi jo imeli«. Svoboda je torej nemogoča točka čistega performativa: če jo hočem imeti, zadošča, da si jo zaželim – takšna neposredna saturacija povsem blokira želje. »Hipoteza Gospodarja« je izmislek hlapca, ki se na ta način reši zagate svoje želje: njeno blokiranost, zagato, ki je lastna želenju, povnanji v »represivno« silo, ki se od zunaj zoperstavlja našemu hotenju. Ta paradoks najjasneje izstopi ob liku Despota, temu eksemplaričnemu liku »kaprice Drugega«: da bi se izognili neprijetnemu dejstvu, da je že sam Drugi luknjičav, blokiran, zaznamovan z neko temeljno nemožnostjo, si skonstruiramo lik nekega Drugega, ki *bi nas lahko zadovoljil*, nam dal »stvar samo«, pa tega *zaradi kaprice*, iz čiste samovolje ne stori. Ta fantazmatski lik Despota je povsem homologen zvijači dvorske ljubezni, kjer se delamo, kot da je spolno razmerje možno in kot da mu Dama iz čiste kaprice postavlja nepremagljive ovire – le kako ne bi v Dami dvorske ljubezni prepoznali lika samovoljnega Despota? »Kaj je ta ljubezen? Zelo pretanjen način, kako zapolniti odsotnost spolnega razmerja tako, da se delamo, kot da smo mi tisti, ki mu postavljamo ovire.« (Še, slov. prev., str. 57).

Če torej na sublimno telo Oblasti naletimo že pri klasičnem, pred-meščanskem Gospodarju, v čem se potemtakem od njega razlikuje totalitarni Vodja? Pri klasičnem Gospodarju, ki svojo oblast legitimira s sklicevanjem na neko zunaj-družbeno avtoriteto (dednost, Bog), lahko njegovo pozicijo spodnesemo s pascalovsko-boecijevsko-marksovsko argumentacijo, t.j. s tem, da pokažemo, kako je Gospodar zgolj zato, ker se do njega obnašamo kot do Gospodarja. Problem s totalitarnim Vodjo pa je v tem, da *svojo oblast legitimira natanko s to pascalovsko-marksovsko argumentacijo*: ljudstvu ne pravi »slediti mi morate, ker sem Vodja«, marveč nasprotno »sam zase nisem nič, vsa moja oblast izvira iz vas, sem, kar sem, le kot izraz, utelešenje, izvrševalec vaše Volje ...« – ob tem naj zadošča, če se spomnimo sklepnih stavkov Knjige, kjer Stalin izpostavi antejevski značaj Partije, ki vso svojo moč črpa le iz svoje zakoreninjenosti v Materi-Množici.

Tako je torej, kot da bi se totalitarni Vodja naslavljal na svoje podložnike, razkrivajoč jim skrivnost klasičnega Gospodarja, t.j. če naj parafraziramo Marxa, kot da bi jim govoril »Gospodar sem, ker se do mene obnašate kot do Gospodarja, vi me s svojim ravnanjem delate Gospodarja«. Če potemtakem tukaj pascalovsko-jarksovska subverzija pozicije Gospodarja ne deluje več, kako naj spodnesemo pozicijo totalitarnega Vodje? Njegova prevara je preprosto v tem, da Ljudstvo (Razred, Narod, Množica ...), na katero se sklicuje, da bi legitimiral svojo oblast, NE OBSTOJI oziroma, natančneje, obstoji zgolj v svojem fetiškem zastopniku, v Partiji in njenem Vodji. Tudi tukaj imamo opraviti s sprevidom performativne razsežnosti diskurza, vendar v nasprotni smeri kot pri diskurzu klasičnega Gospodarja: klasični Gospodar je Gospodar, ker in kolikor se podložniki do njega obnašajo kot do Gospodarja, tukaj pa je Ljudstvo Ljudstvo, ker in kolikor se Partija sklicuje nanj oziroma uteleša njegovo Voljo. Drugače povedano,

* Paradoks *heglowskega* monarha je seveda, da v nekem pomenu je točka norosti sistema: kralja definira njegovo kraljevsko poreklo, nekaj biološko-naravnega, kralj je torej edini med vsemi individi, ki je »že po naravi« to, kar je – vsi ostali se morajo to narediti s svojo dejavnostjo: »Pluralnost individuov, ljudstvo, je soočeno z enim individuom, monarhom. Vanj se je zateklo tisto naravno. Slehera druga individualnost velja le kot odtujena, kot to, kar se je naredila.« Saint-Just ima torej – kot zmerom – prav, ko v svoji slavni obtožnici zahteva usmritev kralja ne zato, ker bi ta tointo storil, marveč ker je kralj: če se postavimo na republikansko stališče, nam mora biti zločin že samo dejstvo, da nekdo je kralj.

obrazec totalitarnega sprevida performativne razsežnosti bi se glasil: Partija misli, da je Partija, ker se opira na Ljudstvo, ker izraža njegovo Voljo, itd., v resnici pa je Ljudstvo Ljudstvo zgolj zato, ker je utelešeno v Partiji. To paradokсно delovanje »Ljudstva« najjasneje izstopi v stavkih tipa »celotno Ljudstvo podpira Partijo«: za formo konstatacije se tukaj skriva krožna definicija »Ljudstva« t.j. »podpirati Partijo« je v stalinskem univerzumu v zadnji instanci edina poteza, ki definira »Ljudstvo«. Zato je resnični član Ljudstva zgolj tisti, ki podpira Partijo, izraz volje Ljudstva: kdor deluje proti Partiji, se s tem per definitionem izključi iz Ljudstva, postane »sovražnik Ljudstva«. Stavek »celotno Ljudstvo podpira Partijo« je torej nemogoče ovreči: opraviti imamo z nekoliko bolj krvavo različico znane šale »moja zaročenka nikoline zamudi zmenek z mano; čim ga namreč zamudi, ni več moja zaročenka« – Ljudstvo zmerom podpira Partijo, saj čim se kdo iz Ljudstva zoperstavi volji Partije, se s tem sam izključi iz Ljudstva.

/Psihoanaliza ni psihologija/

Ob Marxovi izpeljavi logike blagovnega fetišizma nas ne sme zapeljati »naivna«, »humanistična« opozicija »ljudi« in »stvari«, kar se mu je ponavadi na tem mestu očitalo – Marxova izpeljava prejme svojo subverzivno moč prav iz načina, kako uporabi to opozicijo »ljudi« in »stvari«: razmerja med »ljudmi« so povsem razvidna, »razsvetljena«, demitificirana, ljudje so emancipirani vsake naivne vere, obnašajo se kot racionalno-utilitarni subjekti, toda – če naj tako rečemo – v nekem smislu »stvari verujejo namesto njih«, njihova vera je utelešena v »razmerjih med stvarmi«, nekako tako kot pri budističnih molilnih mlinčkih: vrtim ga (ali, še bolje, če se grem »zvičajnost uma«, navežem ga na vetrnico, tako da se sam vrti) in tako stvar sama zame moli, natančneje: jaz sam molim preko stvari, medtem pa lahko mislim na karkoli, se predajam najbolj umazaniam sanjarjenjem... – ni važno kaj počnem, saj (stalinsko rečeno) »objektivno molim«.

Na podlagi tega paradoksa, da lahko tudi vero delegiramo na drugega, je treba reaktualizirati Lacanovo vodilo o psihoanalizi kot ne-psihologiji: ne gre le za to, da bi psihoanaliza pokazala, kako je naša čustvena intima določena z nekim zunanjim, ne-psihološkim mehanizmom, marveč predvsem za to, da so sama čustva podrejena neki logiki, da se jih da prenašati, kombinirati itd., pa niso zato nič manj »iskrena« ali »zaresna«. Na drugega lahko prenesemo ne le vero, marveč tudi takšna »spontana« čustva kot sta to jok in smeh. Lacan v svoji interpretaciji Antigone pripominja k vlogi Zbora v antični tragediji naslednje: »Rešeni ste torej vseh skrbi, tudi če nič ne čutite, bo Zbor čutil na vašem mestu.« Vloga Zbora je torej, da namesto nas, gledalcev, čustvuje, izraža strah, se posmehuje itd. – mi sami, gledalci, lahko zaspano opazujemo predstavo, kljub temu pa smo »objektivno« čustvovali. Homologen pojav je v navadi v tako imenovanih primitivnih družbah, ko se ob pogrebi najame ženske, da namesto nas jokajo: tako smo preko drugega opravili svojo dolžnost žalovanja, mi sami pa se medtem lahko posvečamo bolj pametnim rečem, n.pr. prepirom o tem, kako razdeliti dediščino umrlega. Da pa ne bi mislili, da gre tu za nekakšno znamenje primitivnih razvojnih stopenj, se spomnimo komičnih serij ameriške ali angleške televizije, ki so že opremljene s smehom ob prizorih, ki naj bi to zaslužili – tukaj imamo opraviti s funkcijo zbora v tragediji, kolikor je danes možna, tu je iskati »živo antiko«. Čemu namreč ta smeh? – običajni odgovor, da nas »spomni, kdaj se moramo zasmejati«, prinaša sicer zanimiv paradoks, da je smeh stvar dolžnosti, vendar ne zadošča; edini ustrezen odgovor je pač, da se drugi smeje namesto nas: na ta način smo se »objektivno« dobro zabavali, četudi smo v resnici nemo in utrujeno buljili v ekran.

Takšen radikalno ne-psihološki značaj samih »čustev« onstran vsakega dvoma dokazuje piščeva izkušnja z univerzitetnimi izpiti. Vsem nam je znan ritualizirani potek

izpita: učitelj postavi vprašanje, učenec začne stokati, obnaša se, kot da ga je prav to vprašanje neugodno presenetilo, t.j. kot da bi na vse ostalo znal gladko odgovoriti, prav to pa je njegova šibka točka . . . Pisec pa je v svojih izpitih vpeljal poseben red, ki je po formi »demokratičen«, njegova namera pa je kajpada dvojno pritisniti ob zid učenca: vnaprej je študentom povedal, da jim pušča, naj si sami postavijo poljubno vprašanje. Misli je, da jim bo tako odsekal običajno pot umika, t.j. da jim bo onemogočil stokanje, češ da jih je »prav to vprašanje« presenetilo: za *svojim* vprašanjem morajo pač stati in res znati nanj odgovoriti . . . Toda v praksi se je spet, kot že tolikokrat, potrdilo, kako modrost ljudstva presega knjižne konstrukte: pisec pač ni računal na omenjen zunanji, ne-psihološki značaj »čustev«. Pri veliki večini študentov se je namreč zgodilo naslednje: najprej so si zastavili vprašanje, nato pa – »psihološko vzeto« povsem »neprepričljivo«, a zato nič manj zaresno oz. »iskreno« – so se začeli obnašati natanko tako, kot da bi jih *nekdo drug* presenetil z zoprnim, nepričakovanim vprašanjem, t.j. začeli so zmedeno ponavljati fragmente vprašanja, obupano gledati okoli sebe, kot da bi si hoteli kupiti nekaj časa za odlog, da bi se kaj pametnega spomnili . . . Je treba reči, da so bili vsi, ki so prepričljivo odigrali to vlogo in tako dali piscu potrebno lekcijo na temo »psihološka analiza ni psihologija«, dobili lepo desetko?

Ideološke sanje

Ko Lacan pravi, da je zadnja opora realnosti fantazma, tega nikakor ni dojeti v smislu proslule ideologije univerzaliziranih sanj (»življenje je sen«, »celotna realnost je le iluzija« itd.). V večih znanstvenofantastičnih zgodbah naletimo na tovrsten motiv univerzaliziranega sna: zgodba je pripovedovana iz perspektive junaka, ki postopoma z grozo odkriva, da ljudje v njegovem okolju sploh niso ljudje, marveč avtomati, podobni ljudem; sklepni obrat takšnih zgodb je junakovo izkustvo, da tudi on sam ni nič drugega kot avtomat, le da tega dotlej ni vedel . . . Lacanova teorija dokazuje, da je takšen paradoks univerzaliziranega sna oz. iluzije lažen: zmerom vztraja neko »trdno jedro«, neki preostanek, ki uhaja univerzalizirani igro iluzoričnih zrcaljenj; njena razlika do »naivnega realizma«, ki verjame v »trdno realnost dejstev«, je zgolj v tem, da se omenjeno »trdno jedro« realnega najavlja natanko v *sanjah*. V sanjah se subjekt približa traumatični-realni Stvari, in zbudi se v realnost zato, da bi lahko še naprej sanjal, t.j. da se izogne srečanju realnega. Ko smo prebujeni v realnost, si rečemo »saj so to bile samo sanje«, s čimer se, kot pravi koncizno Lacan v *Seminarju XI*, zaslepimo za dejstvo, da prav kot zbujeni nismo nič drugega kot »zavest teh sanj«: v sanjah smo se približali okviru fantazmatske identitete, ki opredeljuje naše ravnanje v sami prebujeni »realnosti«. In isto je z znamenitimi »ideološkimi sanjami«, z opredelitvijo ideologije kot »sna«, sanjskega konstrukta, ki nam zamegljuje pogled na »pravo realnost«: zaman skušamo izstopiti iz teh sanj tako, da »odpremo oči v realnost«, ker prav kot subjekti nekega takšnega »dezideologiziranega«, »treznega«, »objektivnega«, »predsodkov prostega« pogleda, pogleda, ki »dejstva dojema takšna, kot so«, ostajamo vseskozi *zavest svojih ideoloških sanj*. Edini način, da zares izstopimo iz ideoloških sanj, je, da se soočimo z realnim naše želje, ki se najavlja v njih: n.pr. ob antisemitizmu nikakor ne zadošča, da se »osvobodimo predsodkov o Judih« in jih »gledamo takšne, kakršni so v resnici« – najbolj gotov način, da ostanemo nevede žrtve teh »predsodkov« – marveč se moramo soočiti z načinom, kako se v ta ideološki lik »Juda« investira naša želja, kako smo vanj zapleteni skozi neko zagato našega želenja.

Vzemimo n.pr., da nam »objektivni« pogled zares potrdi, da se Judje okoriščajo z denarnimi posli, da se res ne umivajo, da res zapeljujejo mlada dekleta – mar ni povsem jasno, da se s tem niti dotaknili nismo dejanskih korenin našega antisemitizma? V Nemčiji tridesetih let bi takšen »objektivni« pristop prišel do sklepa: »nacisti res morda preveč strastno in neargumentirano obsojajo Jude, namesto takšnih predsodkov je

treba mirno in trezno raziskati, koliko so Judje krivi, kaj je na obtožbah zoper njih ... » – odveč je pripomniti, da bi takšen pristop pripeljal zgolj do tega, da bi naše »predsodke« podkrepil z naknadnimi racionalizacijami. Drugače povedano, pravi odgovor antisemitizmu ni »Judje v resnici niso takšni«, marveč »naša predstava Juda nima nobene veze z Judi; konstrukt Juda je poskus, da bi zacelili razpoko naše lastne ideološke zgradbe.«*

* V tradicionalni marksistični perspektivi je ideološki postopek par excellence postopek eter- nizacije oziroma lažne univerzalizacije: neko stanje, neko razmerje, ki je pogojeno s specifičnimi zgodovinskimi okoliščinami, se postavi kot večni, univerzalni pogoj človekovega bivanja; neki partikularni interes je postavljen kot univerzalni, itd. Ideološkokritični postopek pa je natanko v tem, da razkrinkamo to lažno univerzalnost: da v Človeku nasploh prepoznamo meščana, v univerzalnih človekovih pravicah specifičen okvir, ki omogoča buržoazno gospostvo in izkoriščanje, v nuklearni patriarhalni družini zgodovinsko omejeno formo reprodukcije in nikakor ne-zgodovinsko konstanto, itd. V analitični perspektivi pa bi nemara veljalo zamenjati člene in opredeliti kot danes najbolj »zvit« postopek ideologizacije prav *prehitro historizacijo*: mar ni zadnji zastavek kritike in zgodovinske relativizacije tega, čemur pravimo »patriarhalna družina«, »ojdipizem«, »psihooanalitični familializem«, itd., prav v tem, da nam omogoči *izogniti se* trdemu, neznosnemu jedru, ki se nakazuje v »Ojdipovem kompleksu«, dejstvu simbolne kastracije kot pogoju konstitucije želečega subjekta? Drugače povedano, če prehitra univerzalizacija ponuja neko kvazi-univerzalno podobo (»Človek« itd.), katere vloga je, da nas zaslepi za svojo historično-simbolno posredovanost oz. opredeljenost, pa nas prehitra historizacija zaslepi za traumatično realno jedro, ki se vrača kot zmerom isto preko različnih historizacij-simbolizacij.

PLAVI ZVEZEK

/Resnica ni realno/

V čem je lacanovsko razlikovanje med *resnico* in *realnim*? Skušajmo ga naznačiti z nekaj zgledi:

– Lillian Hellman v svojih spominih na McCarthystično gonjo zgodnjih petdesetih let (*Scoundrel Time*) lepo pokaže, kako je dejansko, na ravni dejstev, protikomunistična histerija vsaj v grobem imela prav (stalinistični komunizem je dejansko bil grobi ekspanzionistični sistem, bolj krvava tiranija kot »normalna« meščanska demokracija itd.), toda kljub temu je bila v tedanjem konkretnem ameriškem sporu McCarthyjevcev in levičarjev intersubjektivna »resnica« na strani slednjih, na strani žrtev t.im. protikomunističnega »lova na čarovnice«. Drugače povedano, ne glede na dejstva o komunizmu je bila v tedanji konkretni intersubjektivni situaciji subjektivna pozicija McCarthyjevcev »lažna«, subjektivna pozicija žrtev pa »resnična«: čeprav so se slednji motili, pa so se, če naj tako rečemo, motili na »resničen«, »avtentičen« način, medtem ko so prvi govorili resnico na »lažen« način, ne iz neke »avtentične« subjektivne pozicije.

– isto bi lahko rekli n.pr. za Leninovo dejavnost leta 1917: njegova kritika revizionistov vsebuje moment resnice, v tedanji konstelaciji delavskega gibanja, razcepljenega na revizioniste, ortodokse in revolucionarje, je bila Leninova revolucionarna pozicija tista, ki je izrekala »resnico«, ostali dve poziciji, predvsem ortodoksna, pa sta bili v sebi »lažni«, »neavtentični«. («Avtentičnega» tu kajpada ne mislimo v smislu nekakšne notranje »pristnosti«, marveč nam pomeni tisto točko v nekem polju, ki izreče resnico o simbolnih razmerjih, o libidinalno-simbolni ekonomiji, ki obvladuje to polje.) Kljub temu, da je bil t.im. »stalinizem« bržkone neizogibna posledica leninizma, pa je leta 1917 »Lenin govoril resnico« v emfatičnem pomenu besede: kot nekje pripominja Gérard Miller, je lahko razvrednotiti Oktobrsko revolucijo iz kasnejše perspektive, ko se je razvila v »stalinizem«, mnogo težje pa je *hkrati misliti* njeno »resnico«, »avtentičnost« njenega projekta leta 1917, in njegovo sprevrnitev v »stalinizem«.

Resnica tu kajpada ni ujemanje s predhodnim dejstvenim stanjem, marveč zmerom že »subjektivno posredovana« resnica: resnica o lastni subjektivni poziciji, o poziciji, od koder govorimo. Ekstremen primer: če rečemo »Judje so finančno izkoriščali naše delavce«, je lahko ta izjava vsaj do neke mere dejstveno resnična, pa je kljub temu v emfatično-subjektivnem pomenu »neresnična«, t.j. z njo si prikrivamo resnico lastne želje.

In realno? Realno je tisti presežek, ki uhaja resnici, presežek, ki se vrača kot isto ne glede na raznotere »resnice« (moduse subjektivacije-simbolizacije). Pojasnimo to ob zgledu ekologije: ko je bila pred kakšnimi dvajsetimi leti ta še v povojih, je iz levičarskih krogov letela nanjo vrsta očitkov: da pomeni manever desnih krogov razvitih držav, ki hočejo z govoričenjem o »mejah rasti« zakriti strukturno krizo kapitalizma in hkrati preprečiti nerazvitim dohitevanje razvitih, itd. t.j. imeli smo opraviti z znano argumentacijo v slogu »objektivnega pomena« – ne glede na iskreno zaskrbljenost nad ekološkimi problemi dejavnost ekologov vseeno objektivno pomeni blokiranje upravičenih te-

ženj nerazvitih dežel ... Naša poanta pa je v naslednjem: nemara je to bilo res, nemara je družbena »resnica« prve etape ekologije dejansko bila v načinu, kako se je ekologija vpisovala v nasprotje razvitih z nerazvitimi, dela s kapitalom, itd., toda vseeno je nakazala neko nezaobidljivo Realno – tudi če je »objektivno pomenila« podporo razvitemu kapitalizmu, se realnega problema ekološke katastrofe, ki lahko ogrozi same pogoje življenja na zemlji, ne da zvesti na njihov »objektivni družbeni pomen«. – Danes, ko je jasno, da je ekologija dolgoročno vzeto temeljno vprašanje sodobnosti, pa imamo, opraviti s prav tako prehitro obrnjeno različico, namreč s poskusi, da bi dokazali nekakšno »naravno zaveznitvo« med socializmom in ekologijo, n.pr. v slogu, da je zadnji vir ekoloških težav kapitalsko-izkoriščevalsko razmerje do narave; takšna sprevrnitev znova zamegli ireduktibilni razmik med »družbenim pomenom« nekega pojava in »realnim« tega pojava.

Na prvi pogled bi mislili, da se ta problematika odpre šele z Lacanom sedemdesetih let, tistim, ki je vpeljal strogo razliko realnost/realno ter postavil poudarek na realno kot nemogoče. Toda kako spregledati, da najdemo, sicer v nekoliko drugačnih terminih, realno-nemogoče že v Lacanu petdesetih let, n.pr. v tem odlomku iz *Seminarja II* o Ojdipovem mitu:

»Ojdip je s samim svojim življenjem v celoti ta mit. On sam ni nič drugega kot prehod mita k eksistenci. Prav malo nam je pomembno, če je obstajal ali ne, saj v bolj ali manj reflektirani obliki obstoji v vsakem izmed nas, je povsod in obstoji v mnogo večji meri, kot pa če bi realno obstajal.

O nečem lahko rečemo, da *realno* eksistira ali ne eksistira. Nasprotno pa me je presenetilo, da je eden izmed naših kolegov, ko smo razpravljali o kuri-tipu, termin *psihična realnost* postavil v nasprotje s terminom *resnična realnost*. Kljub vsemu namreč mislim, da sem na vas vendar že toliko vplival, da vam ta termin, *resnična realnost*, nastopa kot protislovje *in adjecto*. Bolj malo je pomembno, če nekaj eksistira *realno* ali ne. Nekaj lahko eksistira v polnem smislu besede, četudi ne eksistira *realno*. Sleherne eksistence se po definiciji drži nekaj tako neverjetnega, da se moramo dejansko neprenehoma spraševati o njeni realnosti.« (*Problemi-Razprave* 177–180 (1–4 1978), str. 34).

V nekem pomenu je vse že tu: razlika realnosti (tistega, kar »realno eksistira«) in realnega (tistega, pri čemer je prav malo važno, če realno eksistira ali ne); disjunkcija med redom resnice in realnim (zaradi česar je izraz »resnična realnost« protislovje *in adjecto*); opredelitev realnega kot nemogočega (»neverjetni« značaj vsake eksistence) ... Traumatizem je neko takšno realno, pri katerem je »prav malo važno, če realno eksistira ali ne«, važno je le to, da izpričuje svojo učinkovitost in da pomeni zato točko, ki jo moramo konstruirati, če naj obrazložimo dano stanje. Freudu je neko takšno realno prvotni zločin (očetomor) – četudi ni nikjer sledov za njim v zgodovinski realnosti, pa ga moramo konstruirati, če naj obrazložimo možnost vznika kulture – Heglu je neko takšno realno »borba na življenje in smrt« med (prihodnjima) gospodarjem in hlapcem – zaman iščemo njene sledi v realnosti prazgodovine, toda je nujen pogoj, ki ga implicira dejstvo, da ljudje delajo.

Realno deluje torej nekako kot znana šala o Wellingtonu, ki jo navaja Freud: »Je to kraj, kjer je vojvoda Wellington izrekel svoje slavne besede? – Da, to je tisti kraj, le da ni Wellington nikoli izrekel teh besed.« Takšne primere neke neobstoječe entitete, ki ji kljub temu pripisujemo lastnosti, bi lahko navajali v neskončnost, t.j. do samega Boga: »Bog ima vse popolnosti razen ene, ne obstoji!«; »X ne le ni verjel v duhove, marveč se jih celo ni bal!« ... In konec koncev, mar ni neka takšna entiteta tudi temeljni stožer analitičnega procesa, slavni Lacanov »subjekt, ki se zanj predpostavlja, da ve«: v resnici ga ni, kljub temu pa na njem temelji celotno delovanje psihoanalitičnega procesa, ki ima še kako »realne« učinke na psihični ustroj analizanta. Isto kajpada velja tudi za

njegov protipol, »subjekt, ki se zanj predpostavlja, da verjame« (termin povzemamo po R. Močniku, ki ga je vpeljal v *Beseda besedo* . . ., Ljubljana 1985): naivneža, ki »neposredno verjame«, v resnici nikjer ni, kljub temu pa lahko sproži celo vrsto še kako realnih učinkov pri tistih, ki hipotetično predpostavljajo njegov obstoj, t.j. ki svoje delovanje utemeljujejo na hipotezi, da »je neke vsaj en, ki verjame . . .«. Nemara bi lahko nasprotje stroge Freudovske psihoanalize in analitičnega revizionizma opredelili prav z nasprotjem »subjekta, ki se zanj predpostavlja, da ve«, in »subjekta, ki se zanj predpostavlja, da verjame«: medtem ko je stožer strogega freudovskega zdravljenja »subjekt, ki se zanj predpostavlja, da ve«, pa bi lahko sklepanje pacienta v revizionističnem zdravljenju povzeli nekako takole: »Zaradi psihičnih težav rabim zdravljenje, vendar ne verjamem v materinski falos, kastracijo in podobne neumnosti; toda analitik v to verjame, in morda mi bo kljub vsemu s svojim verovanjem lahko pomagal« – tako je v revizionizmu analitik zreduciran na nivo šamana, plemenskega vrača, in nič nenavadnega ni, če se revizionisti vseh vrst obračajo k izkušnjam primitivnih ljudstev, da bi jih plodno uporabili na svojih pacientih . . .

Če torej realno lahko na ta način konstruiramo kot navezno točko, ki sicer »realno« ne eksistira, ki pa ima kljub temu celo vrsto lastnosti, potem je seveda jasno, da je takšno realno par excellence sam užitek: zadnji navedeni Lacanov stavek prejme retroaktivno polno težo, če v njem »eksistenco« zamenjamo z »užitkom« in rečemo »Sleher nega užitka se po definiciji drži nekaj tako neverjetnega, da se moramo dejansko neprenehoma spraševati o njegovi realnosti.« – izkustvo, ki, kot je znano, v temelju opredeljuje obsesivno pozicijo. In nemara nam prav to razlikovanje med eksistenco in lastnostmi, t.j. opredelitev realnega kot nečesa, kar ne eksistira, ima pa kljub temu lastnosti, daje ključ za paradokso prepoved, po kateri lahko zagotovo sklepamo, da imamo opraviti z realnim, namreč za prepoved nečesa nemogočega. Implicitno proizvede formulo te prepovedi Lacan v *Encore* ob užitku, ob tistem drugem užitku (glede na falični): »Če bi obstajal še kak drug užitek, bi bil ta drugi užitek tisti, ki ga ne bi bilo treba.« Ta drugi, presežni užitek torej ne obstoji (saj, kot poudari Lacan, »obstaja zgolj falični užitek«), kljub temu pa ima neko lastnost, namreč to, da »ga ni treba«, da je odvečen, prepovedan: »Napak je, da bi obstajal še nek drug užitek, kar pa ne predstavlja ovire, da nadaljevanje ne bi moglo biti resnično, da namreč tega drugega užitka ne bi bilo treba.« Lacan to naveže na znano logično pravilo, da je izpeljava resničnega iz napačnega veljavna: to je realno – neka »napačna«, neeksistentna entiteta, ki pa jo moramo predpostaviti, če naj izpeljemo resnično. Toda nam gre tukaj predvsem za nekaj drugega: mar v tej luči paradoksa prepovedi nečesa nemogočega ne bi mogli razrešiti tako, da se nemožnost nanaša na eksistenco, prepoved pa na lastnosti? – realno je tisto, kar je nemožno, kar *ne eksistira*, kljub temu pa je glede na svoje lastnosti *prepovedano*.*

* Lacan poudari, da se naš »občutek realnosti« opira na nek nadjazovski imperativ: torej nas ne sme začuditi, če lahko detektiramo nadjazovsko razsežnost tega, kar v stalinizmu nastopa kot »od volje neodvisne objektivne zakonitosti«, s katerimi Partija legitimira svojo dejavnost izvrševalca teh zakonitosti.

Osnovna nadjazovska razsežnost je razsežnost nekega nemogočega imperativa, neke nemogoče zahteve, ki subjekta kulpabilizira: nadjazovska zahteva ne pozna izgovora, da tega »ni bilo mogoče storiti«, če nismo storili, smo ne glede na naše zmožnosti krivi, oziroma, kot pravi koncizno Kant: »Moreš, ker moraš!« Znana je negativna varianta tega paradoksa, ki jo egzemplificira prepoved incesta: ne smeš, ker ne moreš, t.j. logično vzeto odvečna prepoved nečesa, kar je že itak postavljeno kot nemogoče. Stalinistično sklicevanje na »objektivne zakonitosti« prinese še novo varianto: Moraš, ker je to (že itak) objektivno nujno!, t.j. paradokso zapoved nečesa, kar je že itak postavljeno kot nujno, paradoks tega, da si moramo z vsemi silami prizadevati za izpolnjevanje objektivne nujnosti, neodvisne od naše volje. Stalinški nadjazovski imperativ je torej »Prizadevaj si z vsemi silami za to, da se bo realiziral proces, ki je (že itak) objektivno nujen in poteka ne glede na voljo subjektov!« Paradoks se še zaplete z definicijo svobode kot spoznane nujnosti: vzhodnonemški leksikon marksizma ga direktno izreče, ko postavi, da je svoboda v tem, da svobodno hočemo to, kar spoznamo kot objektivno nujno – paradoks je ta spoj skrajno aktivističnega voluntarizma z objektivnim determinizmom.

In od tod postane tudi jasno, kje imamo v heglovskem procesu opravi z realnim: zgolj ob realnem je možen paradoks, da zgubimo nekaj, česar nismo nikoli imeli, paradoks, ki definira točko »negacije negacije«, točko »zgube zgube«. Od tod bi lahko podali še eno definicijo »negacije negacije«: točka, kjer subjekt izkusi, da je tisto, kar mu je prepovedano, že itak samo v sebi nemogoče.

Strukturna homologija zgube tega, česar nismo nikoli imeli, s prepovedjo nečesa nemogočega bije v oči: v obeh primerih negacija (zguba, prepoved) zadene element, ki je že sam v sebi postavljen kot zgubljen oziroma nemogoč. Izkustvo, da tega, kar smo zgubili, nikoli nismo imeli: nemara bi to bila dovolj koncizna opredelitev sklepa analize, izstopa iz transferja, kolikor je namreč transferju lastna ljubezen (ljubezen do tistega, ki se zanj predpostavlja, da ve), lacanovska definicija ljubezni pa je »dati tisto, česar nimamo« – v izstopu iz transferja se dajanje tistega, česar nimamo, zasuče v izkustvo, da tistega, kar smo zgubili, nikoli nismo imeli.

Titanic kot simptom

Simptom je v psihoanalizi kajpada najprej neko vozlišče pomenov: pojav, ki mu je treba razbrati simbolno naddoločeno. Toda to ni vse: je neki presežek, ki vztraja še potem, ko smo izza simptoma razbrali njegovo simbolno naddoločeno, presežek, ki ga ne more odpraviti označevalna interpretacija, ta presežek pa je *realno užitek*. To je Lacanov odgovor na pdvsem »praktičen« problem, ki se je zastavil že Freudu: kako to, da simptom potem, ko ga analizantu interpretiramo in ko slednji interpretacijo sprejme, torej potem ko je »povsem jasno, kaj pomeni«, še naprej vztraja, se ne razpusti? Simptom ne izgine, ker je označevalec le eno njegovih dveh pobočij: simptom ni le označevalna tvorba, marveč je hkrati način, kako si subjekt organizira svoj užitek – to je tisto »realno« simptoma, njegov objektni moment, ki se upira interpretaciji, zato subjekt, kot pripominja J.–A. Miller, »ljubi svoj simptom kot samega sebe«.

Da bi pojasnili ta sklop, se lotimo pojava, ki v zadnjem času znova vzburja javnost: brodolom *Titanica*. Seveda je *Titanic* brati predvsem kot simptom v smislu »vozlišča pomenov«: njegova potopitev je delovala kot trauma, kot šok, »zgodilo se je nemogoče«, toda prav kot šok je ta potopitev prišla ob svojem času, t.j. že preden se je dogodila, je bilo v fantazmatskem prostoru odprto mesto zanj, »čas jo je čakal« – tako močno je odmevala prav zato, ker je bila pričakovana. Napovedana je bila celo do podrobnosti: leta 1898 je neznani romanopisec Morgan Robertson izdal knjigo z naslovom *Futility* o veliki angleški potniški ladji, čudesu tehnike in udobnosti, ki se na prvi vožnji čez ocean v mesecu aprilu potopi, ko trči ob ledeno goro; fiktivna Robertsonova ladja je spodrivala 70.000 ton, dolga je bila 800 čevljev, imela je tri propelerje (redkost za ta čas!), dosegala hitrost 24–25 vozlov in lahko prenašala okoli 3000 ljudi; zadnje presenečenje: Robertson je svojo ladjo imenoval *Titan!* Pravi *Titanic*, ki se je potopil aprila 1912, je spodrilval 60.000 ton, dolg je bil 882,5 čevljev, dosegal hitrost 24–25 vozlov, imel tri propelerje in prenašal okoli 3000 ljudi. . . Od kod takšno ujemanje, kajpada ni težko ugotoviti: na začetku stoletja je že postalo del »duha časa«, da se neka doba – doba mirnega napredka, utrjenih razrednih razlik itd., t.j. dolgo obdobje od 1850 do prve svetovne vojne – izteka, v zraku so visele nove nevarnosti (delavsko gibanje, novi izbruhi nacionalizma, antisemitizem, nevarnost vojne), ki bodo kmalu pometle z idilično podobo zahodne civilizacije in sprostile njen lastni »barbarski« potencial; in če je kateri pojav ob prelomu stoletja utelešal to dobo, ki se je iztekala, so to seveda bile velike plavajoče palače, prekooceanske potniške ladje – čudo tehnike, utelešenje tehničnega napredka, hkrati pa zbirališče družbene smetane, mikrokozmos tedanje družbe, ne družbe, kakršna je dejansko bila, marveč družbe, kakršna se je hotela videti, družbe, kakor se je videla, da bi si bila všeč. Brodolom *Titanica* torej ni odmeval zgolj zaradi neposredne razsežnosti katastrofe, marveč predvsem zaradi pomenske naddoločeno, ki se je investirala vanj: družbena zavest ga je brala kot »simbol«, kot zgoščeno utelešenje oz. predstavi-

tev brodoloma, bližajoče se katastrofe same tedanje evropske civilizacije. Brodolom Titanica je bil oblika, v kateri je takratna družba ideološko doživljala svojo lastno smrt. – Toda vse to so danes že splošno znane fraze, ki jih lahko preberemo v sleherni poljudni knjigi o Titanicu. Na tak način lahko lepo obrazložimo simbolno naddoločeno, metaforično zgostitev, ki podeljuje brodolomu Titanica njegovo simbolno razsežnost – toda to ni vse. Da to ni vse, nas prepriča že, če si ogledamo fotografije Titanicovih razbitin, ki jih je pred kratkim uspelo posneti podvodnim snemalcem – v čem je njihova grozljiva fascinantna moč? Ta moč gotovo ni zvedljiva na simbolno reprezentacijo, na to, kar Titanic metaforično zgošča, marveč je zadnja opora te fascinantne moči neka inertna prezenca: Titanic je Stvar v lacanovskem pomenu, s tem ko so njegove razbitine fotografirane, nam je dan vpogled v neko prepovedano, »sveto« vmesno območje, fragmenti, ki jih vidimo, so kot strdine nemogočega Uživanja.

/Simbolno ni Simbolično/

Temeljni paradoks faličnega označevalca (»točke prešitja«): skozenj se označevalna množica totalizira, toda tako, da se v njem utelesi sama nemožnost totalizacije. Odveč je torej – kot to počenja »post-strukturalizem« – iskati simptomalne točke, kjer vdira na dan neuspeh totalizacije: kot da ni sama točka prešitja utelešenje, pozitivacija nemožnosti totalizacije? – totalizacija se udejanji tako, da svojo nemožnost utelesi v nekem izjemnem elementu, Enem, točki prešitja. Če naj paradoks zaostrimo do kraja: sama totalizacija je dokaz svoje lastne nemožnosti. Znana je Spinozova postavka, da je resnica neposredno indeks same sebe in svojega nasprotja (neresnice): za falos kot označevalec bi lahko rekli, da je natanko nasprotje tega, t.j. da je v sami svoji pozitivni danosti neposredno indeks svoje lastne nemožnosti, da je sama njegova prezenca neposredno indeks njegove odsotnosti, njegovega manka.

V tem se falični označevalec razlikuje od pred-faličnih, »analno-oralnih« zgubljenih objektov (prsi, iztrebki): ti objekti so zgubljeni, medtem ko je falos »označevalec« zato, ker ni preprosto zgubljen, marveč v sami svoji pozitivni danosti pozitivira zgubo – ne gre za to, da bi bila njegova prezenca zgubljena, da bi »zmerom manjkal«, gre za to, da sama njegova prezenca uteleša, izpričuje manko. Tu je razlika nepremostljiva med Lacanom in Jungom, ki se mu – bržkone napačno, toda *se non e vero, e ben trovato* – pripisuje stavek »Kaj je penis drugega kot falični simbol?« Pri Jungu gre za *simboliko*, za to, da materialnost penisa »simbolizira« falos kot (duhovno) počelo, pri Lacanu za *simbolno*, za to, da je penis v svoji materialni danosti utelešenje praznine, »kastacije«.

(Ta falični označevalec je res »transcendentalni«, pogoj možnosti pomenjanja vseh ostalih označevalcev – vendar s pogojem, da upoštevamo temeljno dvoznačnost pojma »transcendentalnega«, na katero je opozoril že Adorno: ključ pojma »transcendentalnega«, »transcendentalnih pogojev«, je, da temeljna omejenost človekovega položaja, njegovo zaprtje v lasten končni okvir, začne delovati kot pozitivni, produktivni pogoj.)

V lacanovski perspektivi je odločilno to razlikovanje med Simbolnim in Simboličnim, t.j. simboliko, tem, čemur pravimo »simbolični pomen«. Običajno se iz realnega neposredno preide v simbolično: neka stvar je ali »ona sama« v svoji bebavi istosti, ali pa poseduje neki »simbolični pomen« – kje je tukaj Simbolno? Najlaže se mu približamo skozi razlikovanje med »simboličnim pomenom« in samim njegovim *mestom*, praznim mestom, ki ga zapolnjuje pomen: Simbolno je predvsem neko izvirno prazno mesto, ki ga naknadno zapolnjuje ropotarnica »simboličnih pomenov«. Ta (logična) predhodnost (praznega) mesta glede na elemente, ki ga zapolnjujejo, je odločilna za lacanovski pojem Simbolnega: preden postane Simbolno množica »simbolov«, nosilec kakršnegakoli že »pomena«, je diferencialna mreža, strukturirana okoli neke praznine, nekega traumatičnega praznega mesta, ki ga Lacan opredeli kot mesto *das Ding*, kot »sveto« mesto nemogočega uživanja. Kot pokaže Lacan ob Heideggrovem zgledu vaze, je *das*

Ding predvsem praznina, ki jo obkroži označevalna artikulacija – cinični napotek, kako narediti vazo (»vzemi neko praznino in jo nato obkroži z glino«), je vzeti dobesedno; to praznino lahko zatem zapolnimo s čimerkoli, tja do jungovskih arhetipov. To predhodnost »svetega« kot praznega mesta glede na njegovo »vsebino« je izpostavil že Hegel v *Fenomenologiji duha*:

»da bi v tem povsem Praznem, ki mu pravimo tudi *Sveto*, sploh kaj bilo, ga je treba zapolniti s sanjarjami, s pojavi, ki jih rodi sama zavest. . . celo sanjarije so boljše kot njegova izpraznjenost«.

Zato heglovska »zguba zgube« nikakor ni vrnitev k polni istovetnosti brez zgube: »zguba zgube« je trenutek, ko zguba preneha biti zguba *nečesa* in postane odprtost praznega mesta, kamor se lahko umsti objekt (»nekaj«), je trenutek, ko je prazno mesto izkušeno kot predhodno temu, kar ga zapolnjuje – zguba odpre prostor pojavitve objekta. V »zgubi zgube« torej zguba ostane zguba in ni »ukinjena« v običajnem pomenu – ponovno pridobljena »pozitivnost« je pozitivnost zgube kot take, izkustvo tega, kako je sama zguba v sebi »pozitivna«, »produktivna«. Tu je razlika nepremostljiva med heglovsko-lacanojsko pozicijo in zagovorniki »pozitivne transcendence«: osnovni očitak slednjih teoriji označevalca je, da je (teorija označevalca) tisti Onstran, ki uhaja strukturi, zmožna dojeti le v negativni obliki, kot manko, praznino, luknjo same strukture, ne pa v njegovi pozitivni danosti. Odgovor teorije označevalca je kajpada, da je prav v tem, kar se ji očita, njena teza: (prazno) mesto je (logično) predhodno pozitivni vsebini, ki ga zapolnjuje, »sveto« je najprej neko prazno – prepovedano mesto, ki ga naknadno zapolnijo poljubne »sanjarije«.

Mar potemtakem ne bi bilo mogoče opredeliti »prehoda«, konca analitičnega procesa, kot izkustvo tega pozitivnega značaja zgube, kot izkustvo tega, da fascinirajoča prezenca Objekta zapolnjuje, maskira prazno mesto, ki ga zavzema? Mar ni »prekoračitev fantazme« prav v tem izkustvu predhodnosti praznega mesta (praznine v Drugem) glede na fantazmatski objekt, ki jo zapolnjuje, torej v izkustvu, ki ga Maliarmé naznači s slavnim, neprevedljivim verzom »rien n'aura lieu que le lieu« – nič se ne bo dogodilo (»imelo mesta«) razen samega mesta?

Hegel s Cankarjem

Najlepši zgled tega, kako heglovska »zguba zgube« ni preprosto vrnitev k polnosti brez zgube, marveč čista, absolutna zguba, je dialektika »lepe duše«, njenega žrtvovanja: »lepa duša« je vpeta v neko intersubjektivno mrežo, znotraj katere ji pripada vloga izkoriščane žrtve, toda ta mreža se ne more reproducirati brez njenega aktivnega pristanka, da igra to vlogo – v tej vlogi je ves njen narcistični užitek, ta vloga ji daje njeno imaginarno identiteto. Vzemimo n.pr. žrtvujočo se mati, ki nahaja zadovoljstvo v tem, da je nemi, trpeči »steber družine«, ki se tiho žrtvuje za srečo svojih otrok (odveč je tukaj omeniti proslulo prikazen cankarjanske matere) – biti izkoriščana, biti žrtev svoje družine je njen simptom, ki ga »ljubi bolj kot samo sebe«, saj ji podeljuje njeno imaginarno identiteto. Trpeče matere ni strah tega, da bi bila preveč izkoriščana, strah jo je nasprotno tega, da njenega trpečega žrtvovanja nihče več ne bi hotel vzeti v zakup, vse njeno jamranje je zgolj spretna zahteva, naj sprejmemo njeno žrtev. V takšni družini je torej komunikacija idealna, brez vsakih motenj: s tem ko člani družine brezdušno izkoriščajo mater, ji zgolj vračajo njeno lastno sporočilo v njegovem pravem pomenu, in zato ni čudno, če mati najde užitek v samem neugodju, ki ji ga nalaga žrtvovanje. To je točka, glede katere ni pripravljena popustiti, točka, na kateri je ogrožena sama konsistenca njenega imaginarnega jaza, točka, kjer privre iz nje krik »Vse dam, vse sem pripravljena žrtvovati, samo tega ne« – vse je pripravljena žrtvovati, le svoje vloge žrtve, le samega svojega žrtvovanja ne. To, kar mora izvršiti »lepa duša«, je prav neko takšno žrtvovanje samega žrtvovanja, ki je šele pravo žrtvovanje: ni dovolj, da »vse žrtvujemo«,

odpovedati se je treba predvsem takšni subjektivni ekonomiji, znotraj katere nam žrtvovanje daje narcistično zadovoljitev, znotraj katere je zguba poplačana z imaginarnim dobičkom. To je logika heglovske »negacije negacije«: preprosta, prva negacija je žrtvovanje, vpeto v narcistično ekonomijo, »negacija negacije« pa je prečiščenje žrtve, žrtvovanje samega žrtvovanja. Tu je celo stalinistična kritika imela prav zoper Sartra, ko mu je v slavni diskusiji o eksistencializmu konec štiridesetih let očitala naslednje: Sartre je s svojo koncepcijo subjekta kot čiste negativnosti, praznine, zavrgel vso buržoazno vsebino, vse pozitivne buržoazne ideološke omejitve in predsodke – kar mu je po tem žrtvovanju ostalo, je sama čista, izpraznjena forma buržoaznega subjekta, in storiti mora še naslednji, bistveni korak, zavreči samo to formo buržoazne subjektivnosti ter se pridružiti delavskemu razredu... To je temeljna gesta »radikalnega«, »kritičnega« meščanskega intelektualca: pripravljen se je odreči vsemu, vsej meščanski vsebini, da bi le ohranil formo »avtonomnega«, »svobodnega« subjekta – česar ne vidi, kar pri tem spregleda, je, da je *pravi vir zla sama ta forma*, forma, ki jo reproducira s samo svojo gesto radikalne odpovedi »meščanski vsebini«.

Na tej podlagi bi bilo treba pristopiti celo k tako vsakdanjemu vprašanju, kakršno je alkoholizem na Slovenskem: alkoholični mož je druga, hrbtna stran cankarjanske matere. Janez Rugelj je v *Zmagoviti poti* očitno dregnil v neko nevtralizirano točko, ko je opozoril na sokrivo alkoholikove žene, in razdelal celo lestvico raznoterih strategij, skozi katere alkoholikova žena svojega moža ohranja v alkoholizmu, t.j. ga *rabi* kot alkoholika za potrjevanje svoje subjektivne pozicije: žrtvujoča-se žena in mati, ki nemo, s tihim trpljenjem prenaša družinsko breme, očitajoča žena, ki se potrjuje skozi poniževanje moža itd. – v vseh teh strategijah lahko prepoznamo isto jedro »lepe duše«, ki na površini stoka nad svojo usodo žrtve, razglaša, da ne more več prenašati svojega partnerja itd., v resnici pa sama sovzpostavlja situacijo, ki potiska nasprotnika (v tem primeru alkoholika) v pozicijo, ki mu jo očitamo. Če torej kje, potem ob slovenskem alkoholiku velja geslo *Cherchez la femme!*, in – kot ustrezno poudari Rugelj – je ključ ozdravitve alkoholika v (samo)spremembi njegove žene, saj mati-žena v poziciji Ideala-Jaza, ki nalaga simbolni dolg, dejavno producira intersubjektivno mrežo, znotraj katere se očetu-možu kot edini izhod iz eksistencialne zagate pokaže alkoholizem. Prav takšen značaj slovenskega alkoholizma pomeni tako rekoč »empirično potrditev« tega, kako lik cankarjanske matere uteleša neko simbolno, intersubjektivno konstelacijo, ki je še zmerom dejavna.

/Realno v Simbolnem/

Odnos simbolnega in realnega še vedno povsem zgrešimo, če ostanemo pri predstavi, da je Simbolno označevalna mreža, spletena okoli nekega »trdega«, nesimbolizabilnega jedra v svojem osrčju, mreža zgrešenih poskusov, da bi zajeli to »trdo« traumatično jedro. Nasproti takšni predstavi je treba poudariti, da je pregrada, ki loči simbolno od realnega, strogo *notranja samemu simbolnemu*, natančneje povedano: pregrada, ki preprečuje samemu Simbolnemu, da bi »postalo ono samo«, da bi doseglo polno istovetnost s sabo, da bi se sklenilo v dovršeno strukturo. Ne gre torej za to, da bi v osrčju Simbolnega bilo neko nesimbolizabilno jedro: problem označevalca ni v tem, da bi mu uhajalo zunajsimbolno realno, v tem, da ne bi mogel doseči realnega, marveč v tem, da ne more doseči *samega sebe* – to, kar manjka označevalcu, ni preprosto zunajoznačevalni objekt, marveč sam Označevalec, »čisti« označevalec, označevalec, ki bi bil »lasten« subjektu. Nekoliko bolj spekulativno rečeno: ne zadošča reči, da označevalec zgreši realni objekt, označevalec je zgrešen, spodletel že v razmerju do samega sebe, nikoli ni »on sam«, povsem realiziran kot označevalec, njegova manjkavost je konstitutivna, *in v to spodletelost se vpiše objekt*. Objekt, realni objekt v svoji pozitivni danosti je zgolj pozitivacija, utelešenje, materializacija neke pregrade, ki preprečuje označevalcu, da bi »postal on sam«.

Identifikacija ni zmerom, celo praviloma ni tam, kjer se jo išče, namreč v neki veliki, idealizirani, izstopajoči potezi, kot n.pr. tedaj, ko govorimo o identifikaciji najstnikov z njihovimi pevskimi ali športnimi ideali – do kakšnih neugodnih posledic lahko pripelje takšno pojmovanje identifikacije, nam ne nazadnje pričajo nedavne volitve za predsednika Avstrije, ki so razkrile ne toliko mračno preteklost Waldheima, marveč predvsem Waldheimov dvoumen odnos do preteklosti, njegovo prikrivanje, nepripravljenost, da bi se »spomnil« preteklosti itd. Krogi zoper Waldheima so se pač ušteli, ko so pričakovali, da bodo z dokazi o tem, kako Waldheim zamegljuje svojo preteklost in celo laže, obrnili volilce od njega – učinek je bil nasproten. Zakaj? Ker je bila tista poteza na Waldheimu, s katero so se volilci identificirali, prav ta težnja k zameglitvi preteklosti, prav ta nepripravljenost, soočiti se s preteklostjo – bolj kot je bil Waldheim ujet na laži, bolj kot se je prikazoval kot oseba, ki se izmika in nekaj skriva, bolj so se množice volilcev identificirale z njim, saj je bila prav to poteza, s katero je Waldheim »predstavljal Avstrijo«, deželo, ki gradi samo svojo identiteto na tem nerazčiščenju.

IMENSKI REGISTER

Hegel, Jurij Viljem Friderik – nemški psihoanalitični teoretik, razvil osnovne zakone logike označevalca in jih apliciral na družbene in naravne procese.

Kant, Emanuel – nemški meščanski filozof, pomemben zlasti po tem, da je prvi razvil nekatere osnovne pojme psihoanalitične teorije (nadjaz, »onstran načela ugodja«, sublimni objekt itd.); na stara leta je žal popustil popovščini.

Kripke, Savel – napredni ameriški buržoazni filozof, uspešno pobil »teorijo deskripcij« (gl. geslo »Searle«), s tem da je, četudi še v vulgarno-materialistični obliki, pokazal zasnovanost pomena v materialno-kavzalnem procesu, ki veže ime na objekt. Kar mu manjka, da bi premagal meščanske okvire, je predvsem širok pojem prakse.

Lacan, Jak – francoski psihoanalitik, ki je povzdignil freudizem na sedanjo etapo razvoja; zato govorimo o »freudo-lacanizmu«. Kakršnokoli vračanje k freudizmu *mimo* Lacana objektivno pomeni dobrikanje reakciji.

Marx, Karel – nemški marksistični filozof, sociolog in ekonom, razvil osnove dialektičnega in historičnega materializma, ustanovil moderno delavsko gibanje. Glavna dela: *Kapital*, *Izbrani spisi*, *Pisma*.

Pascal, Blaž – francoski napredni mislec, čigar delo odraža protislovni položaj francoskega fevdalnega plemstva v zatonu; še ujet v iracionalistično-popovske okvire, vendar pa pri njem najdemo genialne klice dialektično-materialistične teorije oblasti.

Searle, Ivan – sodobni ameriški reakcionarni filozof, odkrit pristaš mračnjaške »teorije deskripcij«, ki zanika materialno-kavzalno zasnovanost pomena. S svojo »teorijo«, ki pomen zvede na nekakšne mentalne »svežnje opisov«, obstoječe le v glavi subjekta, blati govorico, to tisočletno plemenito sredstvo človeškega sporazumevanja.

SEMINAR O EVTIFRONU

I

Pred kraljevsko stebriščno dvorano, v kateri zaseda 'kralj arhont', pristojen za kazensko pravo, se srečata Sokrat in Evtifron.* Oba – tako Sokrat kot Evtifron – se na tem mestu seveda nista znašla povsem naključno, zakaj mesto srečanja samo je bržčas takšno, da se mu ljudje raje izognejo in se okrog njega le neradi zadržujejo po nepotrebnem: oba sta namreč prišla urejat povsem določene sodnijske posle, oba imata pravdo pred 'kraljem arhontom'. Za Sokrata vemo, da je sem zablodil neposredno iz dialoga *Teaitetos*: Sokrat se namreč ob koncu *Teaiteta* odpravi v kraljevsko stoo urejat preliminarne zadeve, ki jih je sprožila Meletova obtožnica. Skratka, s povsem enakim opravkom, zaradi katerega mora zapustiti prizorišče dogajanja sicer kasnejšega *Teaiteta*, se zdaj pojavi v *Evtifronu*.

Sokrat v Meletovi obtožnici nastopa kot graditelj, ustvarjalec bogov, kot tisti torej, ki ustvarja nove bogove, starih pa ne upošteva; Meleta pri tem žene predvsem 'skrb za mlade', ki jih Sokrat s svojim ravnanjem dozdevno 'kvari', zavaja na kriva pota itn. Ob tem je pomenljivo prav dejstvo, da je Meletos njihov vrstnik, ki je uvidel kvarni vpliv Sokratove slabe družbe na svoje sovrstnike – da pa je prav kot »mlad spoznal tolikšno stvar, /pač/ ni nekaj neznatnega«, reče Sokrat, saj trdi, da ve, »na kakšen način se kvarijo mladi in kdo so tisti, ki jih kvarijo«. Evtifron Sokrata v tej točki povsem razume, lahko bi rekli celo, da sočustvuje z njim, zakaj sam je podobne nevšečnosti že večkrat izkusil na lastni koži: tako je bil v skupščini, kjer je nastopal kot *mántis* – se pravi kot vedež, vedeževalec, prerok, 'medij', ki »napoveduje prihodnje dogodke« –, večkrat deležen posmeha, žrtev zasmehovanja in obrekovanja, »češ da blazni«, to pa kljub dejstvu, da se ob vedeževanju nikoli ni zmotil, zakaj od tega, kar je napovedal – kot pravi sam – »ni ničesar, kar ne bi resnično navedel«. Ob tem ni razvidno, za kakšne 'prihodnje dogodke' pravzaprav gre, ni jasno, kaj je tisto, kar Evtifron napoveduje, kar pa je kaj malo pomembno. Kar je zares pomembno, je to, da se tudi Evtifron sam izkaže kot človek izjemnih, izrednih sposobnosti, torej – podobno oziroma prav tako kot Sokrat – prav kot tavmaturg, 'čudodelec'.

Atenci seveda tavmaturgom, 'čudodelcem', ljudem izjemnih sposobnosti načelno ne nasprotujejo: tako, denimo, Atencev »ne skrbi pretirano, če že za nekoga domneva, da je izreden«, skrbi pa jih, če je taisti človek »spreten v poučevanju baš te modrosti«, se pravi, »da bi utegnil tudi druge napraviti za takšne«. Drža Atencev se namreč do tistih, ki so izredni, izjemni in obenem »spretni v poučevanju baš te modrosti«, popolnoma spremeni: do ljudi te vrste so namreč nestrpni, bodisi iz zavisti, kot pravi Evtifron, bodisi zaradi česa drugega, kot pravi Sokrat. Prav v luči te drže Atencev do izrednih, izjemnih ljudi je – v primerjavi z Evtifronom – Sokrat v posebno nezavidljivem položaju,

* Pričujoči sestavek povzema predelan tekst dveh uvodnih predavanj o Platonovem *Evtifronu* (prevedel Valentin Kalan, *Problemi-Razprave* 1–3, 1984, str. 2–15); ob izpeljavi smo se opirali na naslednje razprave: M. I. Finley, *Socrates and Athens (Aspects of Antiquity)*, Pelican 1972, str. 60–73), *Ancient slavery and modern ideology*, Penguin 1983, K. Gantar, *Zgodovinsko ozadje procesa proti Sokratu* (Platon, *Apologija/Kriton*, Ljubljana 1967, str. 58–61), W. K. C. Guthrie, *History of Greek Philosophy*, Vol. IV, Cambridge 1976, str. 101–124, V. Kalan, *Notae k Platonovemu dialogu Evtifron (Problemi-Razprave* 1–3, 1984, str. 16–28), J. E. Raven, *Plato's thought in the making*, Cambridge 1965.

saj dobesedno izziva, spodbuja nestrpnost Atencev: medtem ko Evtifron zelo nerad razkazuje svoje sposobnosti vedeževanja, saj največkrat »noče učiti svoje lastne vednosti«, kar je seveda odlika čarodejev nasploh, ki svoje izjemne veščine zadržijo zase, pa je Sokrat notoričen širokoustnež, ki se rad postavlja s svojo nevednostjo, priljuden, družaben filantrop, ki »razsipno pripoveduje vsakemu človeku ne le brez mezde, temveč bi v določenih okoliščinah z veseljem celo /sam/ nekaj primaknil, če bi /ga/ kdo hotel poslušati«.

Da je srž samega procesa proti Sokratu torej prej v njegovem 'kvarnem vplivu' na mladino, se pravi v tem, da bi Sokrat kot spreten v poučevanju svoje modrosti utegnil tudi druge napraviti za takšne, in ne v Sokratovem domnevnem brezboštvu, tj. v domnevnem nespoštovanju bogov, ki vanje veruje država, ali v uvajanju novih božanstev, je kajpada jasno: prvič zato, ker ni res, da Sokrat ne bi spoštoval že etabliranih bogov, saj vemo, da se je – kot pripominja Gantar – »vestno udeleževal obredov državnega bogoslužja«, čeprav morda »brez posebne notranje zavzetosti«; in drugič zato, ker se Sokratov *daimónion*, skrivnostni notranji glas, ki ga »svari pred vsem hudim«, na ozadju tedanje religije povsem izgubi – zakaj tedanja religija je izjemno zapletena, vsebuje namreč celo vrsto bogov in polbogov v najrazličnejših vlogah in z najrazličnejšimi funkcijami, obenem vsebuje zelo malo ali nič dogmatike, saj se v celoti izčrpa v obredu, ritualu, ob vsem tem pa celo privzema vedno nova božanstva, nove kulte: prav v tem času postane izjemno odmeven kult magičnega zdravnika Asklepija, itn.; sama *asébeia* oziroma brezboštvo pa je izjemno širok pojem, ki obseže tako oskrnitev oltarja kot razkritje določenih kultnih skrivnosti in bogokletno obrekovanje, ipd. Ključni obremenilni element obtožnice je potemtakem prav v domnevnem 'kvarnem vplivu' Sokrata na mlade ljudi: Sokrat namreč vselej nastopa kot učitelj, njegovi učenci pa so seveda mladi postopači in brezdelneži – praviloma sinovi najbogatejših meščanov.

Ksenofont v svoji *Apologiji* opisuje naslednji dramatični obrat, ko Sokrat Meleta pred sodiščem izzove z zahtevo, naj pokaže enega samega izmed njegovih učencev, ki bi ga bil Sokrat odvrnil od pobožnosti in pahnil na pota brezboštva, naj torej imenuje vsaj nekoga, ki bi bil žrtev domnevnega Sokratovega 'kvarnega vpliva'. Na kar Meletos odgovori, da so takšni prav vsi Sokratovi učenci, ki jih je Sokrat prepričal, da sledijo njegovi avtoriteti in ne avtoriteti staršev. Sokrat se s tem seveda v celoti strinja, saj gre vendar za stvar izobrazbe; in na koga naj se mlad človek obrne tedaj, ko denimo potrebuje zdravniško pomoč, na svoje starše ali na izvedenca, ki ga avtorizira njegovo znanje medicine? Kadar gre torej za izobrazbo, se je pač treba opirati – ne na avtoriteto staršev, sorodnikov, temveč na avtoriteto izvedencev, ekspertov.

Kaj malo pomembno je, poudarja Finley, če je gornja izmenjava besed, gornji besedni spoprijem fiktiven ali ne – kar je zares pomembno, je to, da razkriva samo jedro, srž nestrpnosti Atencev do Sokrata. Še petdeset let nazaj, tj. petdeset let pred procesom, v Grčiji ni bilo nikakršne institucionalizirane izobrazbe, nikakršnih šol. Pisanja in branja so se otroci naučili od služabnikov, največkrat od ostarelih sužnjev. Od te stopnje naprej pa je bila vsa vzgoja omejena zgolj na muzično in gimnastično urjenje. Možje Periklove in Sofoklove generacije so – strogo vzeto – samouki, ki so se vsega, kar znajo, naučili ob omizju, v gledališču, na agori, v skupščini; vse svoje znanje potemtakem dolgujejo prav svojim staršem in starejšim ljudem nasploh, to se pravi prav avtoriteti staršev, za katero se zavzema Meletos, ko slepo zagovarja konservativne, tradicionalne vrednote. Nekako v sredini 5. stoletja pride do 'reforme izobraževanja', ko se v Atenah pojavijo profesionalni učitelji – sofisti, ki za sabo potegnejo številne vedoželjne mlade ljudi. Tako so za primerno plačilo pripravljene poučevati retoriko, filozofijo, politiko. Nastop sofistov seveda naleti na neodobravanje in ostro nasprotovanje, zakaj sofisti učijo, da morala, tradicionalne vrednote, utečene predstave, verovanja in miti ne tvorijo nikakršne sklenjene, definitivne, enkrat za vselej fiksirane doktrine, ki se nedotaknjena prenaša iz roda v rod, temveč nasprotno, da jo je treba podvreči pretresu, analizi, jo občasno spremeniti in po potrebi celo zavreči.

Da Sokrates ni eden izmed sofistov, da je pravzaprav njihov zagrizen nasprotnik – medtem ko se sami postavljajo s svojo vsevednostjo, polimatijo, Sokrat razglša svojo nevednost, medtem ko sofisti za svoje delo zahtevajo plačilo, pa Sokrat ne le, da poučuje zastoni, temveč bi včasih (kot sam pravi) z veseljem še sam kaj primaknil, če bi ga kdo hotel poslušati –, to so brez dvoma vedeli tako njegovi učenci kot sofisti. Vprašanje pa je, če je Sokrat tudi v očeh tedanjega javnega mnenja nastopal kot nasprotnik sofistov. Najverjetneje ne; da javno mnenje bržčas ni razlikovalo med njim in sofisti, je navsezadnje razvidno že iz samih Platonovih dialogov: komu – če ne ravno tedanjemu javnemu mnenju – so sploh lahko namenjene številne Platonove besede, ko goreče in nadvse prizadeto prikazuje Sokrata kot zagrizenega nasprotnika sofistov, njihovega profesionalizma, vnašanja relativizma v etiko, itn.? Tako denimo Aristofanes v *Oblakih* – komediji, ki je bila prvič uprizorjena v marcu leta 423 – sofistom očita, da spodkopavajo moralo in religijo, da ne spoštujejo starih bogov in uvajajo nova božanstva, da spodbujajo nespoštovanje do odraslih in nestrpnost do staršev; Aristofanes potemtaka sofistom očita natanko to, kar bo čez dve desetletji Melet očital Sokratu: tako Meletova obtožnica proti Sokratu skoraj dobesedno povzema Aristofanove očitke sofistom. Da torej Aristofan Sokrata in sofiste zmeče v isti koš, ni nič presenetljivega, saj kmalu razkrije svoj pravi obraz zakrknjenega konservativca in tradicionalista: brž ko namreč preneha s smešenjem in norčavostjo, se *Oblaki* iz komedije prevesijo v lamentacijo, v tarnanje nad dobro staro vzgojo v gimnaziju, nad muzično vzgojo in urjenjem telesa, nad nekdanjim spoštljivim odnosom do odraslih itn.

Če so še leta 431 Atene navečja sila v grškem svetu, ponosne na svoj cvetoči imperij, na svojo kulturo in zlasti še na svojo demokratično ureditev, pa gredo leta 431, ko pride do vojne s Sparto, tj. do peloponeške vojne, stvari po vrsti navzdol: v letih 430–426 pride do dveh zaporednih epidemij kuge, ki pobere tretjino prebivalstva; leta 413 se neslavno konča invazija na Sicilijo, ki dobesedno prepolovi atensko vojaško silo; in končno se leta 404 vojna konča z bolečim porazom. Slabih pet let pred samim procesom proti Sokratu od nekdanjega blišča Aten ni ostalo nič več: ni več imperija ne nekdanje slave, ni več demokracije – na oblasti je namreč brutalna diktatorska junta, *hoi triákonta*, tj. zloglasnih trideset tiranov, ki v čistkah pobijejo vsaj še 1500 Atencev in jih bržčas še veliko več izženejo. Če vemo, da sta med zloglasno trideseterico tiranov tudi dva Sokratova učenca, tj. Kritias in Harmides, sicer znan kot Platonov stric, če vemo, da prav Kritias velja za najbolj brezobzirnega in ciničnega izmed vseh oligarhov, tedaj nas nikakor ne sme presenetiti interpretacija, da gre ob procesu proti Sokratu – kot pripominja Finley – dejansko za »politično maščevanje obnovljene demokracije« nad učiteljem najbolj zloglasnega izmed tiranov. Tako je demokracija, ki je obnovljena leta 403, tj. v času, ko brutalni pogromi junte pač še niso mogli pasti v pozabo, prav v Kritiju in Harmidu videla sled, udejanjenje 'kvarnega vpliva' njunega skupnega učitelja Sokrata.

Proces proti Sokratu je potemtaka politični proces, 'konstruirani' proces, kjer je sama obtožnica povsem brezpredmetna, bodisi da je izmišljena, bodisi da je enostavno povzeta po Aristofanovi komediji *Oblaki*. V tej luči je povsem brezpredmetno tudi Sokratovo dokazovanje, da »v smislu Meletove obtožnice pač ni kriv«, da sploh ne vidi razloga, zakaj je Meletos »dvignil to smešno pravdo« zoper njega, ali zato, da bi preizkusil njegovo inteligenco, ali zato, ker je bil enostavno v zadregi za resničen zločin, da bi ga obtožil, kot beremo v Platonovi *Apologiji*. Saj s tem je že vse povedano: ko namreč Platon v *Apologiji* položi Sokratu na jezik besede, da prvič v smislu Meletove obtožnice ni kriv, in drugič, da je Melet to nesmiselno pravdo dvignil pač zato, ker je bil v zadregi za resničen zločin, da bi ga obtožil, s tem jasno, neizogibno in enoznačno poudari notranjo inkonsistentnost samega procesa, tj. prav sam nesklad med obtožnico in domnevnim resničnim zločinom. Platon pač ve, da prav tako kot Sokrat ni bil pristaš demokracije, kot so jo nekdanje prakticirale Atene, da jo je namreč odkrito napadal, da pa je bil obenem vendarle zvest Atenam, saj se je v mnogih bitkah tudi sam boril v vrstah hoplitov, itn., tako tudi obnovljena atenska demokracija nikakor ni brezhiben, popoln in brezmadežen instrument vladanja in oblasti.

Medtem ko so Sokrata pred kraljevsko stebriščno dvorano privedli opravki, preliminarni posli v zvezi s pripravo zagovora, pa Evtifron, ki sodnijski postopek šele sproža, nastopa v vlogi tožnika: prihaja namreč z namenom, da bi vložil obtožnico in začel sodnijski pregon zoper lastnega očeta, in sicer vsled smrti enega izmed svojih težakov. S samo rekonstrukcijo poteka dogodkov, ki so privedli do težakove smrti, ni nikakršnih težav: med obdelovanjem zemlje na Naksosu – Naksos je otok v Egejskem morju, jugozahodno od Aten, največji otok v Kikladih; Atene izgubijo oblast nad njim leta 404, tj. po neslavnem porazu v peloponeški vojni, kar pomeni, da nas od Sokratovega procesa loči najmanj pet let – se je namreč Evtifronov težak, *pelářēs*, »v pijanosti ... razsrdil na enega izmed ... domačih sužnjev« in ga ubil. Ker Evtifronov oče pač ne ve, kako naj postopa v takem primeru, pošlje sla k eksegetu, razlagalcu, da poizve, »kaj neki je treba ukreniti«, medtem pa težaka vklene in vrže »v neko jamo«; še preden se sel vrne, težak »zaradi lakote in mraza in okovov« izdihne.

V čem je tedaj krivda Evtifronovega očeta? Evtifronov oče je kriv nenaklepnega umora: potem ko je odposlal svojega sla, se namreč »v tem času ni brigal za zvezanega in ga tudi ni oskrboval«, svoje nepremišljeno ravnanje pa je podkrepil s preudarkom: »češ saj je ubijalec ter da ni nobena reč če bi tudi umrl«. Zadeva je kajpada kočljiva z več plati: Evtifronov oče je zakrivil smrt sočloveka iz malomarnosti, nepazljivosti, vendar pa je s tem kriv smrti nekoga, »ki je ravno sam morilec«, ki je pred tem sam zagrešil brutalen, naklepen umor ob eni sami minimalni olajševalni okoliščini – da ga je namreč zagrešil »v pijanosti«, pod vplivom alkohola, torej v stanju zmanjšane prištevnosti. Obenem pa 'ubijalec' niti ni svoboden državlján, temveč težak, suženj, torej ni nič drugega kot govoreče orodje in je kot tak pač privatna lastnina. In možen razplet dogodkov bi bržčas lahko bil naslednji: da bi sodišče sužnja-ubijalca enostavno vrnilo lastniku z obrazložitvijo, naj mu sodi sam, saj v celoti razpolaga z njim – prav to pa je oče tudi storil.

Grobo vzeto: Evtifronovega težaka je doletela bolj ali manj pravična kazen, saj je sam brutalen, brezobziren ubijalec; kazen, ki ga je namreč doletela, bi bila sprejemljiva celo s stališča Stare zaveze – »kdor koga udari, da umrje, mora umreti« (2 Mz 21, 12), itn. Da pa po vsem tem Evtifron zdaj »zavoljo ubijalca« preganja lastnega očeta »zaradi umora, ki ga ni niti ubil«, da si beli glavo »zaradi takšnega umrlega, ki je ravno sam morilec«, je nekaj nezaslišanega, naravnost osupljivega, kar je – vsaj na prvi pogled – nesprejemljivo tudi za Sokrata, saj je oče kot domnevni ubijalec prav 'domačin', 'tovariš pri mizi', suženj kot umrli, kot žrtev pa 'tujec'.

Evtifronovo stališče je jasno in enoznačno: zanj sploh ni pomembno, »ali je umrl tujec ali sorodnik«, krivca je namreč treba preganjati, »česaravno bi bil domačin ter tovariš pri mizi«, to pa ne oziraje se na dejstvo, da je umrl tudi sam morilec. Še več, Evtifron je kot verski fundamentalist še bolj radikalen, še bolj korenit: ker uboj človeka nad samega storilca in nad vso njegovo družino prinese omadeževanje, madež (*miasma*), ki ga ni moč zbrisati, dokler krivec ni pravično kaznovan, je jasno, da Evtifron pri tem mejnem primeru vztraja prav zato, ker je ubijalec domačin in tovariš pri mizi, prav zato, ker je umrl pred tem šam zagrešil še težji umor. Evtifron potemtakem vse tisto, kar bi lahko govorilo v prid očetu, obrne proti njemu, vse tisto, na kar bi oče lahko oprl svoj zagovor pred sodiščem – da je namreč suženj tudi sam morilec itn. –, mu naprti kot obremenilna dejstva.

S tem pa smo že pri samem jedru dialoga, ki nosi podnaslov 'o svetem': Evtifron namreč vztraja pri tem, da omadeževanje v družino vnaša nesvetost, da je torej s pravičnim kaznovanjem krivca v družini treba ponovno vzpostaviti, obnoviti svetost; Evtifronova družina pa vztraja pri trditvi, da je nesveto prav Evtifronovo početje, ko »sin preganja in toži očeta zaradi umora«. Jabolko spora je potemtakem definicija svetega, zakaj zazdaj pač še ni jasno, »kako se božanstvo ravna tako glede svetega kot tudi glede nesvetega«. Tvegamo lahko še naslednjo povsem obrobno pripombo: za Evtifrona vemo, da nastopa kot *mántis*, kot vedež, razlagalec, ekseget, ki poseduje povsem določeno spretnost interpretacije, večino razlage najrazličnejših usodnih znamenj, ob

izjemnih, kočljivih situacijah. Mar ni potemtakem oče s tem, ko je sla poslal k drugemu eksegetu, namenoma spregledal, razvrednotil prav te sinove izjemne lastnosti, nadarjenosti, mar ni prav oče eden izmed tistih, ki Evtifrona – kljub dejstvu, da ni ničesar, kar ne bi bil resnično navedel – ponižujejo, zasmehujejo, »češ da blazni«, itn.?

Sokrat na tem mestu – podobno kot v večini dialogov – privzame vlogo nevedneža, učenca, to pa s pretvezo, da bi se namreč v procesu želel okoristiti z znanjem, s katerim se postavlja Evtifron, in se otresti Meletovih obtožb, ki ga bremenijo prav »nespoštovanja bogov«, zakaj za Evtifrona se zdi, da se »zelo natanko razume na božanstva, na kateri način se namreč ravnať tako glede svetega kakor nesvetega.« S tem pa bi obenem breme Meletovih obtožb prenesel na Evtifrona kot svojega učitelja, ki potemtakem »kvari starejše, tako /Sokrata/ kakor svojega lastnega očeta, /Sokrata/ namreč s poučevanjem, očeta pa tako s karanjem kot tudi z brzdanjem«. In če Meletos tudi v tem primeru ne bi odstopil od tožbe, če bi se torej lotil obtoževati Evtifrona, bi le-ta breme obrambe z veseljem prevzel nase, saj je prepričan, da bi »pač že našel . . ., kje je ranljiv ter bi na sodišču pač veliko prej prišlo do razprave o Meletu kakor o /Evtifronu/«. Skratka: Sokratov namen je, da s pretvezo, da se želi poučiti, kaj je »pobožnost in nepobožnost«, to pa »ne samo, kar zadeva umor«, temveč nasploh, torej tudi »glede drugih stvari« – kar je seveda razumljivo, zakaj Meletova obtožnica ga bremeni prav 'nepobožnosti' oziroma 'nespoštovanja bogov' –, iz Evtifrona izvleče sãmo definicijo svetosti.

Da pa bi pogovor oziroma dialektični pretres sploh lahko stekel, da bi torej sploh lahko stopila na pot iskanja definicije, morata na tej poti k definiciji najprej napraviti nek neizogiben korak, ki je v naslednjem: preden je sploh moč karkoli reči, se morata sogovornika vnaprej zediniti okrog nekega povsem določenega fundamentalnega principa, za kateri je ključnega, usodnega pomena to, da ga sprejmeta in odslej spoštujeta oba sogovornika; vsem morebitnim razhajanjem in nesoglasjem navkljub morata namreč soglašati v tem, da to, o čemer bosta razpravljala, *obstaja*, da je *vselej enako samo sebi*, da ga je torej *vselej moč razlikovati od nečesa, kar to ni*, da potemtakem *nikakor ne more biti obenem stvar sama in svoje nasprotje*. Natanko to in samo to hoče reči Platon, ko Sokratu položi na jezik naslednje vprašanje: »Ali ni v vsakem ravnanju nekaj istega, ki je sveto samo s seboj, nesveto pa spet sicer nasprotno vsakemu svetemu, vendar samo sebi podobno, tako da ima nek enoten izraz na osnovi nesvetosti vse, kar bi pač moglo biti nesveto?« Z drugimi besedami: v vsakem ravnanju eksistira nekaj svetega, nekaj, kar je vselej enako sãmo sebi, kar je torej »sveto sãmo s seboj«, nekaj, kar je vselej moč razlikovati od nečesa drugega, kar ni sveto, tj. od nesvetega, nekaj, kar potemtakem nikdar ne more nastopiti kot sveto in svoje nasprotje obenem, tj. kot sveto in nesveto obenem.

Natanko ta privzetek, natanko ta pozitivni minimum predstavlja tisti prvi vzgib, tisto zadnjo oporo, tisto ključno mesto, okrog katerega se bo strukturiral celoten dialog: vedno znova se bo treba vračati prav na to mesto, vedno znova iz njega izhajati; brž ko namreč ta privzetek izostane, sploh *ni moč nič reči* oziroma *je moč reči prav vse*.

Iščemo potemtakem definicijo svetosti. Sokrat: »Razlagaj že vendar, kaj trdiš, da je sveto in nesveto?« Evtifron, ki seveda 'misli, da ve tisto, česar ne ve', ima takoj pripravljen odgovor; trdi namreč, da je sveto prav to, kar sedaj dela, ko torej preganja in toži krivca, ki kaj zagreši – bodisi da je to prav oče bodisi mati bodisi kdorkoli že drugi –, nesveto pa, če krivca ne bi preganjal in tožil. To svojo trditev podkrepi z naslednjim »tehtnim dokazom«: sama etična drža, da nikakor ne smemo »popuščati skrunilcu, kdorkoli bi že ravno mogel biti« – torej: četudi gre za očeta –, je utemeljena v mitičnem, religioznem izročilu: natanko tako namreč ravnaťo sami bogovi, saj je tudi Zevs, ki velja za »najboljšega in najpravičnejšega izmed bogov«, »zvezal svojega očeta, Kronosa, ker je požiral svoje sinove«, sam Kronos pa je spet »zaradi podobnih dejanj« z ostro nazobčanim srpom – kot beremo v Heziodovi *Teogoniji* – skopil lastnega očeta, Urana. Evtifronovo ravnanje, da namreč preganja in toži lastnega očeta, je potemtakem povsem v skladu s postopki samih bogov; ravnanje ljudi, ki Zevsovo dejanje odobravajo, na Evtifrona pa se togotijo, pa je inkonsistentno, v sebi razklano, saj ljudje tako »govorijo sami

s seboj navzkriž, tako glede bogov kakor glede /Evtifrona/.

Če pustimo ob strani Evtifronovo naivno sprejemanje homerskih in heziodskih pripovedi o sovraštvu in razprtijah med bogovi, se pravi verovanje, da »med bogovi dejansko obstaja tudi vojna drugih proti drugim ter prav silovite sovražnosti ter bitke« itn., in poskusimo odmeriti domet Evtifronove trditve, da je namreč njegovo trenutno ravnanje že kar definicija svetega, kaj vidimo? S tem ko Evtifron trdi, da je sveto prav to, kar sam trenutno počne, ko namreč preganja in toži očeta zaradi umora, meša, ne razlikuje med eksemplifikacijo in definicijo, zakaj definicije pač ni moč v celoti izčrpati, povsem zaobseči zgolj z naštevanjem, z navajanjem posameznih primerov: preganjanje 'skrunilcev' pač ne obseže celotnega polja svetega ravnanja; predstavlja sicer primer svetega ravnanja, ne pa tudi same definicije. To je seveda torišče sokratske metode: na stopnji, ko je sogovornik še slepo prepričan, 'da ve', ob prvem odgovoru praviloma vselej navede zgolj partikularno potezo in ne neko ključno, temeljno lastnost, po kateri bi bilo Evtifronovo ravnanje sveto, torej lastnost, ki bi bila tisto, kar je 'istega' »v vsakem ravnanju«, lastnost, ki bi bila potemtakem tisto, zaradi česar je vsako ravnanje sveto ravnanje.

Natanko to hoče reči Sokrat, ko formulira naslednji očitek:

Sa: »Ali se torej spomniš, da ti nisem prigovarjal k temu, da mi pojasniš morda eno ali dve izmed mnogih svetih stvari, temveč ravno ono samo obliko, s katero so vse svete stvari svete? Trdil si namreč, da so neke z enotno vrsto tako nesvete stvari nesvete kot tudi svete svete. Ali se ne spominjaš?«

Evt: »Jaz že.«

Sa: »Zatorej mi pokaži tisto vrsto oziroma podobo samo, kakšna neki je, da bi ozirajoč se nanjo ter uporabljajoč jo za vzorec in merilo lahko trdil za tisto, kar je morda takšno, izmed tega, kar ali ti ali nekdo drug utegne storiti, da je sveto, kar pa nemara ni takšno, ne bi trdil, da je sveto.«

Kar torej Sokrat terja od Evtifrona, ni nič drugega kot to, da naj preneha z naštevanjem individualnih svetih ravnanj ter naj mu raje pojasni »ravno ono samo obliko, s katero so vse svete stvari svete«, se pravi tisto ključno, temeljno lastnost, na osnovi katere sploh šele lahko upravičeno trdi, da je neko posamezno dejanje sveto in neko drugo nesveto.

Poglejmo поблиže. Nadomestimo po Ravenovem zgledu sintagmo 'sveto ravnanje' s čim bolj otipljivim, s čim bolj konkretnim, denimo z medvedom. Nadomestitev te vrste je povsem legitimna in upravičena, to pa iz dveh razlogov: prvič zato, ker je sveto ravnanje prav tako kot medved del izkustvenega, čutnega sveta, in drugič zato, ker pri Platonu prav tako kot Ideja svetega ravnanja nedvomno eksistira tudi Ideja medveda kot tudi, seveda, Ideja vseh ostalih naravnih vrst. Tako postane gornji odlomek povsem preprost in enoznačen; Sokrat bi potemtakem govoril takole: 'Ne pravim ti, da mi pokaži enega ali dva medveda, temveč da mi pojasniš ravno ono samo obliko medveda, s katero je vsak medved prav medved, se pravi tisto vrsto, tisto vsem medvedom skupno lastnost, po kateri bi vselej ko bi zagledal medveda vedel, da vidim prav medveda, samo medveda in nič drugega kakor prav medveda!'

Evtifronova prva definicija svetosti, da je namreč sveto prav to, kar sam trenutno počne, ko preganja in toži očeta in s tem domnevno obnavlja svetost v družini, ne samo da je neutemeljena, saj v Evtifronovo početje, na katerem gradi svojo definicijo, lahko upravičeno podvomimo – mar ni Evtifronov oče že s samim tem, ko je zakon, meč pravice dobesedno 'vzel v svoje roke' in bolj ali manj pravično kaznoval sužnja za brutalen, naklepen umor, v družini vzpostavil svetosti, ki jo sedaj Evtifron s svojim nepremišljenim početjem znova ruši? –, temveč je obenem preenostavna, naivna, lahko bi rekli celo vulgarna, saj na verbalni ravni povzema ostenzivno definicijo, to je primer, ko bi denimo ob iskanju definicije medveda vpriču medveda s prstom kazali na medveda in ponavljali 'to je medved'. Grobo rečeno: seveda obstajajo stvari, ki jih na pogovorni ravni drugače kot z ostenzivno definicijo, drugače kot s kazanjem s prstom pač ni moč ustrezno definirati – denimo barve: kako naj nekomu naivno, laično dopovemo, kaj je plavo, če ne prav s tem, da s prstom pokažemo na predmet plave barve; v večini primerov pa nas ostenzivna definicija kaj zlahka postavlja v skrajno negotov, če že ne povsem brezizhoden položaj. Poglejmo, kako je moč ostenzivno definirati medveda. Ker

danes pravih medvedov drugje kot v filmu pač ne srečamo kar tako, vzemimo za primer film, v katerem nastopa medved, denimo *The Hotel New Hampshire*, povsem zgrešen, neuspel film, posnet po odličnem istoimenskem romanu, uspešnici ameriškega pisatelja Johna Irvinga, kjer pomembno epizodno vlogo igra prav medved, in poskušajmo nekemu dopovedati, kaj je medved: torej, ko se na platnu pojavi medved, enostavno rečemo 'to je medved' in naša trditev sicer drži, brž ko pa se dogajanje z Dunaja prenese na ameriško vzhodno obalo, pa trditev ne velja več, zakaj medved ni več medved temveč Nastassia Kinski, preoblečena v medveda, ki je medtem poginil.

Vzemimo še naslednji primer, ko z ostenzivno definicijo, s kazanjem s prstom sploh ničesar ni moč definirati. Poskusimo, denimo, na ljubljanski železniški postaji, kjer so stene podhoda obdane z marmornimi in lesenimi ploščami, nekemu dopovedati, pokazati s prstom, kaj je lesena in kaj marmorna plošča. Kaj takega bi nam morda pred leti še uspelo, a le s težavo, zakaj lesene plošče so bile prebarvane tako, da so zgledale kot marmorne plošče. V zadnjem času pa bi bilo kaj takega povsem nemogoče, saj smo postavljeni v semiološko izjemno pretanjeno situacijo: sedaj so namreč – prej očitno moteče in izstopajoče – marmorne plošče, ki so bile, mimogrede povedano, v večini, same prebarvane, to pa seveda ne tako da bi zgledale kot marmorne plošče, saj to že zmeraj so, temveč natanko tako, da zgledata kot lesene plošče, ki so prebarvane kot marmorne plošče. Kar je seveda razumljivo: če že lesenih plošč ni moč prepričljivo maskirati v marmorne plošče, pa je marmorne plošče vselej moč maskirati, ne v lesene plošče, kar je enako nemogoče, temveč tako, da zgledata kot lesene plošče, ki so maskirane kot marmorne plošče. Z drugimi besedami če iz posnetka pač ni mogoče napraviti izvirnika, originala, pa je kajpada vselej mogoče iz stvari same narediti njen lasten posnetek.

Še bolj zgovoren primer paradoksa ostenzivne definicije – ta praviloma muči vse tuje dopisnike v Sovjetski zvezi – bi lahko bil naslednji: kako s prstom pokazati, kako fotografirati tajnega agenta KGB? Pazimo, problem nikakor ni enostaven: tajni agent namreč od trenutka, ko nanj pokažemo s prstom, ko ga fotografiramo, ko ga torej definiramo, ne ustreza več svoji definiciji, saj – strogo vzeto – zdaj, ko je vsem na očeh, pač ni več tajni agent. Edino, kar lahko potemtakem z gotovostjo trdimo, je naslednje: ostenzivna definicija tajnega agenta – tj. ko s prstom pokažemo na tajnega agenta in rečemo 'to je tajni agent' – ni možna, ravno kolikor ni možna fotografija tajnega agenta. Popolnoma na slepo namreč lahko k naključno izbranim fotografijam poljubnih oseb pripisujemo 'to je tajni agent KGB', rezultat sporočila bo vedno enak: nikoli namreč ne bo resničen, zakaj pripis v nobenem primeru ne bo ustrezal fotografiji: vselej bomo torej imeli opraviti ali z osebami, ki sploh niso tajni agenti, ali pa z osebami, ki so to sicer bili, pa od tega trenutka naprej niso več.

Ponazorimo gornji paradoks s povsem konkretnim primerom: ameriški tednik *Time* v svoji tematski številki o Sovjetski zvezi, junija 1980, prinaša med drugim tudi naslednji zapis z mračnim naslovom *Veliki brat je vsepovsod* – s tem je kajpada mišljena služba KGB, ki je 'ves čas na preži', itn. –; zapis je opremljen s fotografijo dveh policajev v uniformah, ki je očitno posneta s teleobjektivom, z nekega zastrtega okna, skozi žaluzije, je nekoliko neizostrena, zrnata, itn., pripis k fotografiji pa se glasi: *Agents disguised as ordinary police*, torej agenta KGB, preoblečena v navadna policaja. Kar nas na fotografiji nemudoma zmoti, kar bije v oči, je kajpada prav neznosnost, nevzdržnost samega sporočila, to je prav neujemanje, nesklad med fotografijo in spremnim besedilom, pripisom, ki za nazaj razvrednoti, izniči ves trud, celoten napor, ki je bil vložen v posnetek, ki torej razkrije, razgali samo spremljajočo 'mitologijo', dramaturgijo 'skrivnostnega', 'verističnega' dokumenta itn. Če namreč k fotografiji dveh navadnih policajev česa ni moč pripisati, tedaj ni moč pripisati prav tega, da gre za agenta KGB, preoblečena v navadna policaja. Z drugimi besedami: če agentov KGB v kaj ni moč preobleči, tedaj ju ni moč preobleči prav v navadna policaja.

Očitek, ki ga formulira Sokrat – da namreč ena ali dve izmed mnogih svetih stvari pač še nista »prav tista oblika, s katero so vse svete stvari svete« –, meri nazaj, sklicuje se na predhodno formulirani fundamentalni princip, za katerega smo rekli da se bo prav okrog njega strukturiral celoten dialog, da se bo vedno znova treba vračati prav na to mesto (5d) in vedno znova iz njega izhajati. Sokrat namreč eksplicitno opozori Evtifrona naj se vendar spomni, da je sam pristal na trditev, da so namreč »tako nesvete stvari nesvete kot tudi svete stvari svete« prav z neko 'enotno vrsto', z neko ključno, temeljno lastnostjo, ki družijo vse partikularne primere svetega in jih razlikuje od nesvetega. S tem ko se Sokrat ne zadovolji zgolj z eno ali dvema izmed mnogih svetih stvari, seveda vztraja pri iskanju same paradigme svetosti, se pravi prav pri iskanju tiste ključne, temeljne lastnosti, zaradi katere je sveto vselej sveto samo s seboj, tj. vselej sebi enako, lastnosti, zaradi katere je sveto vselej moč razlikovati od nečesa, kar samo ni sveto, tj. od nesvetega, lastnosti, zaradi katere sveto ne more biti obenem sve-to in svoje nasprotje, tj. sveto in nesveto obenem.

S tega mesta že lahko prvič odmerimo 'korektivni' domet predhodno formuliranega fundamentalnega principa (5d): Evtifronovo prenačljeno trditev, da je sveto prav to, kar sam trenutno počne, ko torej preganja in toži očeta zaradi umora, je moč utemeljeno pobiti, argumentirano ovreči prav s sklicevanjem na fundamentalni princip, ki je povsem jasen in enoznačen: sveto je namreč natanko tisto, kar je v vsakem ravnanju vedno eno in isto, kar je vselej enako samo sebi. Prav v luči tega principa je kajpada razvidno, da Evtifronovo domnevno sveto ravnanje pač ni sveto zaradi 'preganjanja krivca', zakaj 'pregon krivcev' nikakor ne izčrpa, ne obseže celotnega polja svetega ravnanja, temveč predstavlja le eno izmed mnogih možnih svetih ravnanj.

Trditev, ki smo jo označili kot fundamentalni princip, v besedišču platonске dialektike ustreza izrazoma *hypóthesis* in *homológēma*, tj. tistim 'prvim predpostavkam' (*Phd.*, 107b), ki v polju dialektike igrajo povsem enako vlogo kot prvi principi, *prōtai archai*, v polju matematike. Ne smemo namreč pozabiti, da Platon – po Szabovih besedah – piše v času, ko »matematika in dialektika ne samo da delita skupno terminologijo, temveč sta obenem vzajemno povezani disciplini«, se pravi »v času, ko je matematika še veja dialektike«. Res je sicer, da je bil prav Aristotel tisti, ki je prvi eksplicitno pretresal naravo in vlogo prvih principov v matematiki, da pa se je pomena prvih predpostavk zavedal tudi Platon, je kajpada jasno iz mnogih Sokratovih pripomb, kot denimo v *Kratilu* (436d), *Faidonu* (107b), *Državi* (437a) in morda še kje. Povzemimo naslednji premislek iz *Kratila* (436d):

So: »Če se je namreč imenodavec že od kraja zmotil in potlej še drugo s silo temu podredil in primoral, da se je s tem uskladilo, ni to nič nenavadnega – kakor pri diagramih kjer nastane včasih prva, majčkena in neopazna napaka, a se ostalo, že zelo veliko tega, kar sledi, med sabo sklada. Potemtakem mora vsakdo posvetiti začetku sleherne stvari veliko presoje in veliko preudarka, da vidi ali ima pravilno podlago ali ne; če pa je ta zadovoljivo raziskana, se zdi, da bo ostalo tej sledilo (Tavčar, *Kratilos*, str. 98).

Kaj hoče reči Sokrat? Natanko to, da se morajo »dialektični argumenti« – kot zapiše Szabó – »prilagoditi visokim merilom, ki jih postavlja matematična metoda«, kar pomeni, da moramo – podobno kot pri konstruiranju matematičnih dokazov (to je pri Platonu bržčas edino mesto, kjer lahko izraz *diáγραμμα* beremo in ustrezno dojamemo šele v njegovem 'aristotelskem' pomenu), kjer majhna, navidežno zanemarljiva začetna napaka v nadaljevanju generira celo vrsto napačnih izpeljav, napačnih konsekvenc, ki so konsistentne z začetno, izhodiščno napako – tudi ob dialektičnem pretresu prve predpostavke, izhodiščne hipoteze posebno skrbno izbrati: prav skrbno, preudarno izbrane izhodiščne hipoteze, o katerih soglašata oba sogovornika, so tiste, ki dialektičnemu pretresu podeljujejo njegovo notranjo trdnost, konsistentnost, sovisnost, itn. Odveč je seveda pripominjati, da 'konsekvence' v dialektičnem pretresu ne izhaja-

jo, ne sledijo iz hipoteze, namreč v pomenu izraza *sympaínein*, temveč se le 'ujemajo', 'skladajo' z izhodiščno hipotezo, to pa v pomenu izraza *sympḗnein* (npr. *Phd.*, 100a, itn.).

Ob drugem poskusu definicije svetosti Evtifron postreže z naslednjo – seveda spet povsem neumestno in zgrešeno – 'paradigmo' svetosti: Evt: »Potemtakem je sveto to, kar je bogovom priljubljeno, kar pa ni priljubljeno, nesveto.« Da je trditev prenačljiva, povsem nevzdržna, je kajpada jasno, saj predpostavlja nek imaginaren konsenz na Olimpu. Ker se bogovi – skladno z Evtifronovimi besedami – pač prepirajo, vzajemno mrzijo in medsebojno razhajajo, je seveda popolnoma razumljivo, da utegnejo biti iste stvari – kot reče Sokrat – »tako bogovom mrzke kakor bogovom drage«: kar je denimo ljubo Zevsu, je kajpada prav lahko mrzko Kronosu in Uranu. Bogovi se seveda ne razhajajo glede stvari, ki jih je moč šteti, tehtati ali meriti: ob morebitnih razhajanjih glede tovrstnih predmetov, se pravi predmetov štetja, tehtanja in merjenja, lahko bogovi medsebojne spore odpravijo prav z navedenimi operacijami, se pravi da lahko prav s štetjem, tehtanjem in merjenjem brž »končajo z nesoglasjem in razliko«.

S tega mesta lahko v grobih potezah izrišemo vzporednico, ujemanje Platonovega preudarka v Evtifronu s knjigo preroka Danijela v *Stari zavezi*. Zgodba *Danijelove knjige* je seveda splošno znana, če že ne po sijajni srednjeveški liturgični drami *Danielis ludus*, ki je delo neznanega skladatelja iz 12. stoletja, pa vsaj po izjemnem zanimanju velikih mislecev, protagonistov znanstvene revolucije 17. stoletja: njen verjetno najbolj znameniti komentator je avtor *Matematičnih principov filozofije narave*, zadnji veliki astrolog, kabalist, alkimist in fizik obenem, tj. Newton. Na dvoru kaldejskega kralja Baltazarja v Babilonu se med veliko pojedino pred očmi »vinjenega« Baltazarja prikažejo prsti človeške roke in na steni kraljevske palače izpišejo tri skrivnostne besede: »mene, tekkel, parsin«, ki jih nihče od dvorskih vedežev in zvezdarjev ne zna razvozlati, ki jim nihče ne ve pomena. Ker pa bi Baltazar zadevi vendarle rad prišel do dna, zakaj ko je »opazil dlan roke, ki je pisala . . .«, je – kot beremo – »prebledelo kraljevo obličje in njegove misli so ga prestrašile, kolčni zgibi so popustili in njegova kolena klecala«, da na nasvet kraljice-matere poklicati Juda Danijela, ki slovi kot »človek izrednega duha, znanja razsodnosti v razlaganju sanj, v razjasnjevanju ugank in v reševanju težkih vprašanj«, naj »oznani razlago« skrivnostnega pisanja. Podobno kot sam Evtifron je torej tudi Danijel, ki ga je bil kraljev oče Nabuhodonozor po zavzetju mesta pripeljal s sabo iz Jeruzalema, *mántis*, vedež, 'tavmaturg', eksepat, razlagalec, itn. Danijelova razlaga skrivnostnega pisanja je naslednja: »To je pisanje, ki je bilo napisano: Mene, tekkel, parsin. To pa je razlaga besed: Mene: *preštel* je Bog tvoje kraljestvo in mu naredil konec. Tekel: *tehtan* si bil na tehtnici in prelahek najden. Parsin: *razdeljeno* bo tvoje kraljestvo in dano Medijcem in Perzijcem« (Dan 1, 5, 25–28). Danijelova napoved se seveda nemudoma 'spolni': do 'spolnitve' pride še isto noč, ko je Baltazar umorjen, oblast pa prevzame Medijec Darij.

Danijelov Bog, tj. Bog judovsko-krščanske tradicije, potemtakem – podobno kot Evtifronovi bogovi z Olimpa – deli pravico tako, da šteje, tehta in meri, kar je seveda razumljivo, saj je – kot beremo v *Knjigi modrosti* – Bog »vse . . . uredil po meri, številu in teži« (Modr 11, 21). Odveč je pripominjati, da bi podoba 'boga filozofov in znanstvenikov', tj. podoba boga kot Geometra v polju novoveške 'nove znanosti', ki se sama zavzema za matematizacijo narave, za geometrizacijo gibanja, itn. – tako je, denimo Descartesov bog, kot beremo v spisu *Le monde*, vse stvari uredil *en nombre, en poids, & en mesure*, Galilejev bog Geometer pa, kot beremo v *Dialogu o dveh velikih svetovnih sistemih*, pozna v matematičnih znanostih, tj. v geometriji in aritmetiki, »neskončno mnogo več propozicij kot človeški razum, ker pozna pač vse«, obenem pa sam »način, kako bog pozna neskončno število propozicij, izmed katerih sami poznamo zgolj nekatere«, v mnogočem prekaša človeškega, ki »napreduje diskurzivno in postopoma od sklepa do sklepa, medtem ko je božji način zgolj preprosta intuicija«, itn. – bržčas prej kot v anekdotah in aforizmih *Danijelove knjige* in *Knjige modrosti* lahko utemeljili prav v poganskem izročilu: ob Evtifronu zlasti še v *Filebu*, kjer je eksplicitno razvita razlika

med *epistémē*, ki jo sestavljajo predmeti štetja, merjenja in tehtanja, in zgolj *stohastičnimi* umetnostmi, ki podobno kot avletika in medicina postopajo *ou métrōi, allà melétes stochasmōi*, bržčas pa tudi v hipokratskem spisu *O stari medicini*, kjer ni ne teže ne števila, ki bi omogočila doseganje natančne resnice, itn. Podobno kot Galilejev in Descartesov bog nastopa tudi boginja Minerva, ki se v snu prikaže Hermanu iz Karintije v vlogi poosebljene modrosti; pred sabo ima namreč – kot beremo v *Proemiju* k znamenitemu spisu *De essentiis* iz leta 1143 – razvrščena naslednja orodja, ki reprezentirajo prav matematiko, razdeljeno na njena štiri področja: 'računske kamenčke' oziroma 'računalno', ki ponazarja aritmetiko, 'paličico', ki ponazarja geometrijo (mišljena je bržčas paličica, s katero rišemo geometrijske like v pesku), 'tehtnico', ki ponazarja glasbo, in 'žarečo svetilko', ki ponazarja astronomijo (58rG-H). Hermanova znanost – kot piše Robert iz Chestra – potemtakem temelji prav v številu, meri in razmerju (PL 189.660).

Če se potemtakem Evtifronovi bogovi ne razhajajo glede stvari, ki jih je moč šteti, tehtati ali meriti, se pravi glede števnihi, merljivih stvari in glede težnin, če torej na Olimpu obstaja povsem enoznačen konsenz edino glede vprašanj, ki zadevajo aritmetiko, geometrijo in glasbo, tedaj je kajpada neizogibno, da se bogovi razhajajo glede vseh tistih stvari, pri katerih so – podobno kot ljudje – tudi sami »nezmožni priti do zadostne in zadovoljive razsodbe«, se pravi glede pravičnega in krivičnega, glede lepega in grdega, glede dobrega in slabega, itn. Kar štejejo za pravično, lepo in dobro, seveda ljubijo, nasprotja tega pa mrzijo. Med stvari, ki so lahko »tako bogovom mrzke kakor bogovom drage«, potemtakem sodi tudi sveto in nesveto, zakaj – ob odsotnosti kakršnihkoli splošno sprejetih, utečenih meril – tudi sveto in nesveto sodi med tiste stvari, glede katerih pač ni moč enostavno doseči soglasja oziroma »zadostne in zadovoljive razsodbe«.

Ob vseh teh razprtijah in sporih na Olimpu, ob vseh razhajanjih in nesoglasjih med bogovi glede stvari, ki jih ni moč šteti, tehtati ali meriti, tj. glede stvari, pri katerih – vsled odsotnosti kakršnihkoli splošno sprejetih, utečenih meril – pač ni moč enostavno doseči konsenza oziroma »zadostne in zadovoljive razsodbe«, ob tem, da utegne biti Evtifronovo trenutno ravnanje, ko preganja in toži očeta, prav lahko ljubo Zevsu in obenem mrzko Kronosu in Uranu, se bogovi po Evtifronovi presoji bržčas ne morejo razhajati in prepirati »o tem, da – tistemu, ki pač nekoga po krivici ubije – ni potrebno zadostiti pravici«; skratka: bogovi se vendarle morajo strinjati s trditvijo, da umor ali kakršnokoli drugo krivično ravnanje pač ne sme ostati nekažnovano. Seveda pa s tem Evtifron spet udari mimo, stvar namreč sploh ni v tem, zakaj – po Sokratovih besedah – »nobeden niti izmed bogov niti izmed ljudi ne tvega govoriti, da tistemu, ki dela krivico, ni treba zadostiti pravici in biti kažnovan« – glede tega se torej v celoti strinjajo tako ljudje kot bogovi –, temveč nasprotno v tem, da »ne samo ljudje, ampak tudi bogovi . . . razhajajoč se glede nekega ravnanja, nekateri trdijo, da je bilo po pravici izvršeno, nekateri pa da nepravično«.

S tem ko Sokrat vpraša: »kaj ti je dokazilo, kako vsi bogovi menijo in sodijo, da je po krivici mrtev oni, ki je pač kot dninar postal morilec in ki je, vkljenen s strani gospodarja umrlega, umrl zaradi okovov preden je taisti, ki ga je vkljenil, od razlagalcev zvedel glede njega, kaj je treba napraviti, ter kako je v obrambo takšnega zares primerno, da sin očeta preganja in toži ter ovaja za umor?«, seveda podvomi v utemeljenost Evtifronovega ravnanja: kako lahko namreč Evtifron z gotovostjo trdi, da suženj ni umrl po pravici? Kako lahko zatrjuje, da je »po krivici mrtev oni, ki je pač kot dninar postal morilec«? Z drugimi besedami: ni vprašanje v tem, da noben krivec ne sme ostati nekažnovan, temveč v tem, ali je bil umor izvršen po krivici ali po pravici. Mar ni potemtakem Evtifronov oče s samim tem, ko je zakon, pravico nehote, nevede vzel v svoje roke, že bolj ali manj pravično kažnoval sužnja za brutalen, naklepen umor? Še več: medtem ko Evtifron pravičnost svojega trenutnega početja opira na očetovo domnevno krivično dejanje, pa Sokrat dvomi tako v krivičnost očetovega dejanja kot v pravičnost Evtifronovega ravnanja – to pa prav na osnovi prvega brezobzirnega in ciničnega umora. Očetovo krivdo bi bilo potemtakem treba šele utemeljiti, podkrepiti in dokazati – Evtifron pa že

od vsega začetka ravna tako kot da bi bila očetova krivda povsem samoumevna, nevpisljiva, obnaša se tako kot da bi oče ubil povsem poljubno osebo in ne nekoga, ki je sam že brezobziren, brutalen morilec. Prav to pa ves čas poudarja Sokrat, da namreč oče pač ni morilec kar tako, ni morilec z nečistimi, podlimi motivi, da skratka Evtifronu tudi na sodišču ne bo zlahka uspelo dokazati očetove krivde. Če je potemtakem v Evtifronovih očeh oče vselej že kriv, krivec, ki mora svojo nedolžnost šele dokazati, pa je v Sokratovih očeh oče nedolžen toliko časa, dokler mu krivde ne dokažejo.

Ker se je v predhodnem pretresu izkazalo, da je druga definicija svetosti – da je namreč »sveto to, kar je bogovom priljubljeno kar pa ni priljubljeno, nesveto« – nesprejemljiva, nevzdržna, jo Evtifron ob tretjem poskusu definicije svetosti korigira z naslednjo dopolnitvijo, da je namreč »sveto to, kar pač vsi bogovi ljubijo, nasprotje pa, tj. kar pač vsi bogovi sovražijo, nesveto«. Tovrstna univerzalna, obča sodba torej vnaprej izključuje kakršnokoli razhajanje, nesoglasje med bogovi, saj se omejuje na področje, glede katerega se pač vsi strinjajo, soglašajo.

Na tem mestu pa Sokrat zastavi temeljno, ključno vprašanje: »ali je sveto ljubljeno s strani bogov zato, ker je sveto, ali pa je sveto zato, ker je ljubljeno?« Ker Evtifron vprašanja ne razume takoj, ga Sokrat ponovi z vpeljavo razlike med tvornikom in trpnikom, aktivom in pasivom: tvorni in trpni glagolski način namreč nista somerna in zamenljiva, temveč opisujeta relacijo vzroka in učinka. *Nošeno*, pasivni participij prezenta, je namreč nošeno zato, ker se ga *prenaša*, 3. oseba prezenta mediopasiva – in ne obratno. Z drugimi besedami: da je nekaj sploh lahko v stanju nošenja, to je v stanju, ki je odvisno od nekega delovanja, mora biti seveda najprej postavljeno v to stanje, zakaj akt, dejanje pač predhaja stanju. Če Platonova distinkcija, da je namreč nekaj »vodeno, ker se ga vodi«, da je nekaj »gledano, ker se ga gleda«, ni nemudoma, na prvi pogled transparentna, pa bo povsem jasna naslednja distinkcija: če nekoga zadenem s kamnom, zanj velja, da je zadet, to pa vselej zato, ker ga je nekaj pred tem zadelo; povsem nesmiselno pa bi bilo trditi, da ga je nekaj zadelo zato, ker je bil zadet. Drugače povedano: dejavnik, akter ne deluje na objekt zato, ker bi le-ta prenašal, trpel njegovo delovanje, temveč obratno: to, na kar delujemo, trpi, prenaša naše delovanje zato, ker nanj delujemo.

Na tem mestu imamo bržčas prvič eksplicitno orisano razliko med tvornim in trpnim glagolskim načinom, tj. med aktivom in pasivom, in razliko med povednim naklonom in deležnikom, tj. med indikativom in participijem. Prej kot gramatikalna je analiza te vrste, kot poudarja Guthrie, logična: gre potemtakem za logično analizo vzroka in učinka, za analizo miselnih form, ki kot taka – zlasti v primerjavi z dosežki sofistov v slovnici, ki so omejeni na občasno povsem arbitrarno terminološko klasifikacijo in impertinentne semantične distinkcije – nedvomno predstavlja korak naprej. Potemtakem pač ne moremo reči, da bogovi sveto ljubijo zato, ker je le-to ljubljeno od bogov, temveč lahko rečemo le to, da je ljubljeno sveto vselej posledica, učinek božje ljubezni. Če se namreč sveto ljubi zato, ker je sveto, pa sveto samo ni sveto zato, ker ga bogovi ljubijo, zakaj božja ljubezen predstavlja zgolj *páthos*, nek vnanji, naključni pripetljaj svetega, nikakor pa ne njegove bitnosti, *ousía*. Ko torej Evtifron trdi, da je sveto to, kar vsi bogovi ljubijo, s tem ne pove ničesar o kajstvu, bitnosti svetega, temveč izreče zgolj neko vnanjo denominacijo, nek akcidentalen pripetljaj le-tega, da ga skratka bogovi ljubijo.

Na tem mestu – ko Sokrat Evtifronu naslovi očitek, da ni razkril bitnosti svetega, temveč le nek naključen, nebitven pripetljaj, akcidenca, ki jo le-to utrpi, da je namreč ljubljeno od bogov – je, kot pripominja Guthrie, prvič v obstoječi filozofski literaturi razvita razlika med pripetljajem oziroma akcidenca in bitnostjo. Ta enostavna dihotomija prav kot fundamentalna distinkcija, kot temeljna, ključna razlika med bistvom, bitnostjo nečesa, kar naj definicija vsebuje, in ostalimi lastnostmi, ki so nečemu pripisane naknadno, od zunaj, in kot take ne sodijo v njegovo definicijo, predstavlja – kot je zapisal Guthrie – »prvi neizogibni korak na poti k Aristotelovi razdelani analizi«, ko namreč v *Topikah* razlikuje med definicijo, zasebno lastnostjo, rodom in pripetljajem.

Potem ko je njegova nepremišljena, prenačljiva definicija svetega kot tistega,

»kar pač vsi bogovi ljubijo«, razvrednotena, zvedena na raven vnvanje denominacije, na raven naključne, nebistvene, akcidenčne lastnosti, ki svetosti sicer lahko pripada ali pa tudi ne, s katero potemtakem ne povemo nič usodnega, nič drugega kot to, da ugotovljamo njeno prisotnost pri svetem, se Evtifron vda; na tem mestu, ki predstavlja usoden, ključen, prelomen korak sokratske metode, je namreč Sokratov *élenchos*, tj. zavrnitev, ovržba, pretres opravič svoj nalog: Evtifron, ki je še do nedavna 'mislil, da ve', je sedaj prisiljen k molčanju, ostane brez besed: »res ne vem, na kakšen način naj ti povem, kar mislim«. Namreč zakaj? Vse, kar Evtifron izreče, predloži, se »vedno znova vrača v krog ter ne mara ostati na mestu«. Evtifronova »govorna dela«, ki »uhajajo in ne marajo ostati na mestu«, so potemtakem podobna prav Daidalovim stvaritvam, gibljivim kipom, saj so enako nezasegljiva, neumestljiva, dvoumna, v sebi razcepljena kot diadalska *agálmata*. Evtifronova 'vrtoglavica' (cf. *Cra.* 411bc), kroženje misli, pa je zgolj učinek nestalne, nestanovitne, dvoumne narave mnenj, domnev, ki nezasegljivo, neumestljivo krožijo, »dokler jih pač nekdo ne zveže z obrazložitvijo vzroka« (*Men.*, 98a). Vrtoglava, onirična mnenja se potemtakem – kot beremo v *Menonu* – prav z »obrazložitvijo vzroka«, z uverženjem v vzročno razmišljanje prevesijo v *epistémē*, v sovisen, trden 'znanstven diskurz'.

Da pa bi se sogovornika sploh lahko premaknila z mrtve točke, kjer sta obstala, ko Evtifron ostane brez besed, ko ni več videti poti naprej, da bi torej razpravljanje spet steklo, Sokrat sam predlaga v premislek in pretres naslednjo trditev, da je namreč bržčas »vse sveto pravično«. S tem smo ponovno naleteli na pomembno prelomnico, torišče sokratske metode: eden izmed ključnih, fundamentalnih prijemov sokratske metode je namreč v tem, da Sokrat po 'destruktivni' fazi dialoga – ko ni več videti poti naprej, ko se zdi, da je že vse povedano, da sploh ni več moč ničesar reči, kar ne bi zapadlo Sokratovemu uničujočemu pretresu – sam vpelje nek pozitiven, konstruktiven prispevek in tako razprava lahko ponovno steče naprej; temu mestu bi, denimo v *Menonu*, ustrezala vpeljava teorije reminiscence, tj. spoznavanja kot spominjanja, ki na samem mestu brezpotja omogoči, utemelji transgresijo, itn.

Sokratov poskus definicije – to je že četrti poskus – je tedaj v naslednjem: ali ni morda prav »vse sveto pravično«? Svojo definicijo pa brž dopolni z naslednjim pomislekom: »ali je tedaj zares tudi vse pravično sveto, ali pa vse sveto sicer pravično, pravično pa ne vse sveto, temveč nekaj njega sveto, nekaj pa tudi drugo?« Na kaj meri Sokrat? Natanko na naslednje: če namreč rečemo, da je vse sveto pravično, to seveda še ne pomeni, da je tudi vse pravično obenem že sveto. Oziroma z drugimi besedami: propozicija ni reverzibilna, ni obrnljiva, zakaj pojem pravičnega ima širšo ekstenzijo, širši obseg od svetega; sveto je tedaj zgolj podmnožica širšega, obsežnejšega, bogatejšega razreda pravičnega. To lahko ponazorimo z naslednjim primerom: če namreč rečemo, da so vsi psi živali, pa vse živali kajpada niso psi, zakaj univerzalna afirmativna propozicija pač ni obrnljiva.

S tem je v razpravljanje, v iskanje definicije vpeljan ključen metodološki prijem, namreč koncept celote in dela, ki bi ju iz Platonove govorice morda naujstrezneje povzeli z latinskim *genus in species*, tj. kot rod in vrsto, kar je seveda na poti k iskanju definicije pač neizogiben korak. Mimogrede velja povzeti naslednjo vzporednico med Platonom in Aristotelom: medtem ko je pri Platonu rod vsebinsko bogatejši od svojih vrst, pa so pri Aristotelu rodovi vedno siromašnejši od vrst, zakaj pri Aristotelu pot od konkretnega k abstraktnemu ustreza vsebinskemu siromašenju, praznjenju; čim više se torej pomikamo po hierarhiji abstrakcije, čim bolj se oddaljujejo od posameznega, konkretnega, tem bolj se vsakokratno obseg vsebinsko prazni.

Podobno kot se sramežljivost in spoštovanje izkažeta za vrsti obsežnejšega rodu bojazni, se tudi svetost izkaže kot del oziroma *species* širšega rodu pravičnega, natančneje: kot tisti del, ki se »nanaša na skrb za bogove«.

Če torej drži, da je sveto »skrb za bogove«, tedaj se ni moč izogniti vprašanju: kakšna je ta skrb in s kakšnim namenom je utemeljena? Če je namreč vsaka skrb usmerjena »k nekemu dobru in koristi oskrbovanega«, če potemtakem oskrbovanci s pomo-

čjo te skrbi »postajajo boljši«, pa za oskrbovanje bogov nikakor ni moč reči, da bi ob našem oskrbovanju, ko pač delamo nekaj svetega, s tem katerega izmed bogov napravili za boljšega, zakaj bogovom očitno nič ne manjka, so v celoti popolni in dobri, celo tako dobri, da pač ne morejo biti boljši. Sveto bo potemtakem tisto oskrbovanje, ki je analogno skrbi, »s katero suženj služi gospodarju«, torej bi utegnilo biti zgolj neka »uslužnostna veščina ali pomočništvo«.

Uslužnostna veščina ali pomočništvo pa je vselej teleološko naravnano, vselej meri k nekemu smotru, kot denimo služba stavbnim mojstrom za izgradnjo hiše. Za izvedbo katere stvari bi potemtakem naša uslužnostna veščina bogovom lahko bila pomočniška, »kaj neki je tisti izdelek, ki ga izdelujejo bogovi, uporabljajo nas za pomočnike?« Po Evtifronovi presoji naj bi bila plod, sad sodelovanja med bogovi in ljudmi »mnoga lepa dela«, vendar ne ve povedati nič bolj določnega kot to: »kadar nekdo zna bogovom tako govoriti kakor opravljati drage in prijetne svari, tako zaobljubljač kakor žrtvujoč, so to tiste svete stvari ter takšne ohranjajo tako zasebne hiše kakor skupne koristi držav« itn. V grobem: 'odrešitev', 'zveličanje' posameznika in skupnosti.

Sveto bi potemtakem utegnilo biti »neka spretnost oziroma znanost tako o žrtvovanju kakor o molitvah«. Ob tem je kajpada »žrtvovanje darovanje bogovom, zaobljubljanje pa prošnja za bogove«; ko žrtvujemo, torej bogovom dajemo, ko pa se zaobljubljam, nekaj od bogov želimo, terjamo. Svetost se potemtakem izkaže kot »znanje o prošnji in dajanju bogovom«. Če torej bogove lahko za nekaj prosimo kakor jim tudi nekaj dajemo, je kajpada jasno, da bogove prosimo za tisto, česar nimamo, kar torej potrebujemo, dajemo pa jim »tisto, kar oni potrebujejo od nas«.

Če je potemtakem svetost »bogovom in ljudem neka veda o trgovanju drug od drugega«, torej neka veda o vzajemni menjavi dobrin med bogovi in ljudmi, pa ni povsem jasno, kaj predstavlja predmet menjave. Jasno je, kaj bogovi dajejo: vse dobrine, kar jih posedujemo, so dane od bogov, »nimamo namreč nobene dobrine, ki je pač ne bi oni dali«, ni pa jasno, kakšno korist imajo bogovi pri tej menjavi, saj se zdi, da smo na dobičku prav ljudje, ki »od njih prejemamo vse dobrine, oni pa od nas nobene«. Ti »darovi bogovom od nas« pa po Evtifronovi presoji niso nič drugega kot čislanje, častna darila, naklonjenost in ljubeznivost, kar z drugimi besedami pomeni, da smo se ves čas vrteli v krogu, zakaj sveto se je pač znova izkazalo kot tisto, kar je bogovom drago in ljubo; Sokratu in Evtifronu je torej »razlaga, vrnivša se v krogu, prišla nazaj na isto«, namreč na že ovrženo drugo definicijo svetosti, da je namreč »sveto to, kar je bogovom priljubljeno«.

Evtifron se nadaljnjemu razpravljanju izogne z izgovorom, da ima nek nujen opravke in odide, Sokrat pa, ki je ostal praznih rok, obžaluje zamujeno priložnost, da bi se od Evtifrona naučil, kaj dejansko je pobožnost in kaj brezboštvo, ter tako ovrge Meletovo obtožnico.

Dialog se torej sklene z neuspehom: Sokrat ostane praznih rok, zakaj definicije svetosti nismo odkrili. V čem bi potemtakem lahko bilo jedro, srž dialoga, če le-ta od naloge, ki si jo zastavi ob začetku, na koncu odstopi? Se potemtakem za razpravljanjem o svetem skriva še kaj več, kak globlji pomen, kakšna temeljna razsežnost, ki nam je ostala prikrita?

Tvegajmo naslednjo trditev: da namreč struktura Platonovega dialoga *Evtifron* natančno ustreza strukturi čebule, ki jo lupimo in razkosavamo, na koncu pa ostanemo praznih rok, zakaj jedra, sredice ni. Kar pa seveda še ne pomeni, da smo ostali povsem praznih rok, povsem brez besed: v rokah nam pač ostane vnanji ovoj, zunanja pojavnost, za katero smo verjeli, da v sebi skriva neko zastrto sredico, bistvo, stvar samo. Dialog moramo potemtakem dojeti *at its face value*, se pravi na manifestni ravni, na ravni njegove nominalne vrednosti. Kar pa ne pomeni nič drugega kot to, da predmet razpravljanja pač ni nek sublimni objekt, katerega neujemljivost, nezasegljivost, neumestljivost bi ob vsakem koraku izkušali, temveč je predmet ravno sam lacanovski *ratage*, to se pravi sam neuspeh, spodlet, zlom: popolnoma jasno je namreč, da Evtifronovih definicij svetosti pač nihče ne more vzeti dobesedno, zares, da je potemtakem

njihov neuspeh, spodlet vselej že vračunan, všteti v igro, da potemtaka vsaka definicija že vnaprej stavi na lasten zlom, neuspeh, da je vsaka definicija vselej formulirana prav v odvisnosti od vsakokratne ovržbe. Evtifronove definicije se niti ne trudijo, niti ne poskušajo imeti kakršenkoli pozitiven domet; v celoti se namreč izčrpavajo prav v negativni razsežnosti, saj smo z vsakim poskusom definicije – strogo vzeto – dlje, bolj oddaljeni od svetosti kot smo bili poprej. Še celo ob koncu dialoga, ko se s svojo definicijo poskusi Sokrat, ko že mislimo, da smo se svetosti približali, ko pričakujemo, da jo bomo vsak hip dosegli, smo z enim samim uničujočim udarcem, zamahom vrženi nazaj, tako rekoč na začetek, namreč na raven Evtifronove druge definicije.

Kot povsem utemeljeno pripominja Guthrie, je navsezadnje prav to tudi mesto in vloga Sokrata v tedanji filozofiji: Sokrat pač nikoli ni slovel kot nekdo, ki je izurjen, vešč v postavljanju veljavnih, trdnih definicij, temveč ga vselej bije glas nekoga, ki je spreten prav v razkrinkavanju, spodbijanju, zavračanju šibkih, nepremišljenih, prenapljenih definicij.

Da pa vendarle nismo ostali povsem praznih rok, bo razvidno brž ko se iz Sokratove vloge premestimo v Evtifronovo: če se namreč Sokrat od Evtifrona ni ničesar naučil, pa kaj takega v obratni smeri ne velja. Za katera metodološka dognanja je potemtaka bogatejši Evtifron? Strnemo jih lahko v naslednjih pet točk: 1. da je ostenzivna, zgolj verbalna definicija neustrezna, nevzdržna; 2. da eksemplifikacija, naštevane posameznih primerov pač ne izčrpa univerzalne, obče definicije; 3. da ima razlikovanje med aktivom in pasivom, med indikativom in participiom logične implikacije; 4. da moramo vselej razlikovati med delom in celoto oziroma med rodом in vrsto, med bitnostjo in zgolj vnanjo denominacijo oziroma akcidenčno, naključno lastnostjo; 5. da univerzalna afirmativna proposicija pač ni obrnljiva.

Vse, kar smo dognali o svetem, edino pozitivno dognanje o svetem pa je moč razviti prav ob razlikovanju med bitnostjo in naključno lastnostjo: če namreč bogovi ljubijo sveto, tedaj ga ljubijo zaradi neke njegove notranje, inherentne lastnosti; narava svetega nikakor ne more biti odvisna od naključne, nebistvene lastnosti, da je pač bogovom drago.

Miran Božovič

IMENOVANJE IN NAKLJUČNOST ALI HEGEL S KRIPKEJEM

Običajno se heglovski dialektični proces dojame kot zaprt krog, kjer je konec že vpisan v samem začetku, kot dovršeni »panlogizem«, kjer je usoda vsega empiričnega vnaprej odločena v – kot pravi Marx – »*santa casa* logike«; nasproti temu naj bi raznoteri »materialistični obrati« Hegla, od Marxovega do Schellingovega, reafirmirali empirijo, realnost, voljo itd. v njeni nezvedljivosti na logično nujnost. Naša teza pa je nasprotno, da je takšna podoba Hegla – »panlogista«, ki vse naključje empirije ukine v logični nujnosti – retroaktivna iluzija samih njegovih kritikov: takšen Hegel je *realno* njegovih kritikov, realno v pomenu referenčne točke, ki – četudi nikjer ne obstoji – si jo morajo skonstruirati, da skozi nanos nanjo postane možen njihov lastni korak.

Drugeče povedano, podoba Hegla-panlogizma je karikatura, katere zastavek je legitimirati historični evolucionizem kritikov: reče se »ne gre nam za vnaprejšnjo logično shemo, ki jo kot prokrustovo posteljo polagamo na zgodovino, marveč za imanentno logiko samega tega živega razvoja...«. Tako npr. Marx s samim svojim poudarjanjem, da je življenjski proces v svoji polnosti nezvedljiv na togo logično shemo, tj. da se zgodovinska nujnost zmerom realizira preko vrste naključij, ovinkov, zamud, izjem itd., predpostavi neko »globljo« raven nujnosti, ki se realizira skozi splet površinskih naključij, in s tem naključje omeji na zgolj-naključje kot zoperstavljeno nujnosti – zgubi se radikalno odprt, anti-evolucionistični značaj heglovskega dialektičnega procesa, kjer je sama nujnost zgolj retroaktivni učinek kontingentnosti. – To pravo heglovsko razmerje nujnosti in naključnosti, ki gre v zgubo z Marxovim padcem v evolucionizem, pa preživi drugje: na dan vdre v tisti usmeritvi analitične filozofije, ki jo pooseblja Saul Kripke. Temeljni problem njegove druge knjige (*Wittgenstein. On Rules and Private Language*, 1982), problem »skeptičnega paradoksa«, je globoko heglovski.

Skeptični paradoks

Za kaj gre v zadnji instanci v Wittgensteinovem »skeptičnem paradoksu«? V grobem je paradoks v naslednjem: vsako izjemo glede na neko dano pravilo lahko za nazaj utemeljimo, kot da pripada nekemu drugemu pravilu, ki smo se ga v resnici držali. Vsem nam je znano pravilo seštevanja – toda denimo, da pri aplikaciji tega pravila še nikoli dejansko nismo sešteli števil 63 in 51; ko prvič naletimo na ti dve števili, rečemo » $63 + 51 = 5$ «, in na odgovor, da gre za napako, se branimo »od kod pa veste, da gre za napako? Kako veste, da nisem, ko sem doslej sešteval števila, uporabljal pravilo, ki se povsem ujema z običajnim pravilom za seštevanje, le da tedaj, ko seštejem 63 in 51, predpiše rezultat 5?« Recimo običajnemu pravilu seštevanja *plus*, pravilu, ki se povsem ujema z običajnim, le da mu je $63 + 51 = 5$, pa *quus*: kako vem, da nisem vseskozi doslej, ko sem mislil, da uporabljam pravilo *plus*, uporabljal pravilo *quus*? V čem je torej pravilo, če lahko ob vsaki izjemi zagotovimo, da sploh ne gre za izjemo, marveč za neko doslej neznano pravilo, ki vključuje to izjemo kot »pravilno«?

Tukaj bomo pustili ob strani široko razpravo o pravem dometu tega paradoksa in o poteh njegove rešitve. Tako bi bilo npr. na podlagi searlovške proti-argumentacije dokaj lahko pokazati, da lahko »skeptični paradoks« vznikne le če dejanje, za katero gre (v danem primeru seštevanje) opazujemo od zunaj, na ravni njegovega zunanega opisa, takšen pristop pa *per definitionem* zgreši način, kako je pravilo notranje oz. imanentno samemu dejanju: kolikor imamo opraviti z dejanjem, ki ga uravnava neko simbolno pravilo *stricto sensu*, to dejanje samo v sebi implicira referenco na svoje pravilo, pravilo je njegov notranji konstituens, tudi tedaj, ko rezultat ne ustreza pravilu, ko »ni pravilen«. Zato bi tudi tedaj, ko bi nekdo rekel $53 + 65 = 5$, ne iskali nekega drugega, neznanega pravila, marveč bi preprosto rekli, da se je zmotil ... Dilema *plus-quus* je torej napačna, ker je pravilo seštevanja konstitutivni moment samega dejanja seštevanja: kot bi rekel Searle, tvori njegovo ozadje (*background*); ne moremo od njega abstrahirati in se nato ob dejanju vprašati, kateremu pravilu sledi, ker s tem zgrešimo že samo dejanje seštevanja v njegovi intencionalni naravnosti in ozadju, ki omogoča oz. nosi to naravnost. »Pravilo« je potemtakem tukaj v zadnji instanci sinonim lacanovskega velikega Drugega: v dejanju, ki ga uravnava simbolni red, je Drugi zmerom že tukaj, tj. čim govorimo, s tem izpričujemo tako rekoč a priori verovanje v »pravilnost« Drugega. To »verovanje v Drugega« je predhodno racionalni argumentaciji in tvori njeno podlago, njeno vnaprejšnje ozadje: za tistega, ki »ne verjame v Drugega«, imamo v psihoanalizi natančno ime, reče se mu *psihotik*. Kot namreč poudari Lacan, je temeljna razsežnost psihoze prav neko takšno ne-verovanje (*Un-Glauben*), distanca subjekta do univerzuma simbolnih pravil: kot da ta pravila ne bi že vnaprej določala mesta, od koder subjekt govori.

Takšna proti-argumentacija, ki skuša pokazati neuporabnost oz. imanentno nesmiselnost »skeptičnega paradoksa«, je na svoji ravni gotovo ustrezna – problem je v sami tej ravni. Omenjena proti-argumentacija se namreč giblje na ravni *hermenevtike*: »veliki Drugi«, s katerim imamo tu opraviti, se ujema s tistim, čemur Gadamer pravi »horizont razumevanja«, s poljem vnaprejšnjih pred-sodkov, ki ga nevede sprejemamo kot ozadje in ki kot tako nevede, za našim hrbtom zarisuje domet domet našemu razmišljanju, tj. ki vnaprej zarisuje področje doživetega, dojetega »smisla«:

»Ta smisel nam je dan z občutkom, ki ga ima vsakdo, da tvori del svojega sveta, se pravi svoje male družine in vsega, kar se vrti okoli nje. Vsakdo med vami – govorim celo o levičarjih – je bolj kot si misli navezan na ta svet, in dobro bi bilo, če bi si prišel na jasno o obsegu te navezanosti. Oprate se na določeno število predsodkov, ki omejujejo domet vaših uporov na kar najkrajši obseg, natanko na obseg, znotraj katerega vas vaše upiranje ne spravlja v nobeno negotovost, še posebej v okviru vašega svetovnega nazora, ki ostaja povsem sferičen. Označenec najde svoje središče, kamorkoli ga pač postavite.« (*Encore*, slov. prev., str. 37).

Dokaz, da ta hermenevtični Drugi, Drugi v pomenu univerzuma predsodkov, pravil, ki vnaprej določajo polje pomena, da torej ta Drugi ni tisti Drugi, ki je na delu v psihoanalitičnem procesu, zadosten dokaz za to nam ponuja že dejstvo *spodrsaljaja*: *spodrsaljaja* ne moremo obrazložiti s hermenevtičnim Drugim. Mar ni *spodrsaljaj* prav neko dejanje, ki ga nismo uspeli izvršiti v skladu s pravilom, ki mu je imanentno, kjer pa smo kljub temu oziroma, natančneje, v samem tem neuspehu, odstopanju od imanentnega pravila, sledili nekemu drugemu neznane pravilu (tistemu, ki nam daje »pomen« *spodrsaljaja*)? In mar ni zastavek interpretacije v psihoanalizi prav ta, da nam da videti neznano pravilo, ki smo mu nevede sledili, tj. da nam da videti neko pravilnost tam, kjer »zdravi razum« vidi zgolj nesmiseln kaos – drugače povedano, da nam da videti *quus* tam, kjer »zdravi razum« vidi zgolj preprost neuspeh našega prizadevanja, da bi sledili *plus*? Ta perspektiva je perspektiva analitika kot »subjekta, ki se zanj predpostavlja, da ve«, garanta pretvorbe *lawless* serije v *lawlike* serijo, garanta tega, da bo na koncu vzniknilo neko Pravilo, ki bo retroaktivno podelilo pomen vsem *spodrsaljajem*.

Vendar pa opredelitev analitika kot nadomestovalca velikega Drugega, ki vrača subjektu-analizantu lastno sporočilo v njegovem pravem pomenu, ni zadnja Lacanova beseda – ob izteku svoje miselne poti se je Lacan dokopal prav do vpogleda, da »Drug

ne obstoji«, se pravi, da ni »Pravila«, da je vznik nekega pravila zmerom zanazajska brkljarija, ki vnese red v neko absolutno diskontinuirano zaporedje, kar je drugo ime za realno. Zato se nam Kripkejev sklep zdi povsem upravičen: čim priznamo možnost retroaktivne reinterpretacije sleherne izjeme v primer nekega drugega pravila, so nam spodnešena tla pod nogami, je blokirana možnost kateregakoli pravila kot takega: univerzum, uravnan s pravili, se razkroji v kontingentno zbirko.

Naš zastavek je, da je tako radikalno dojet »skeptični paradoks« po vsebini globoko heglovski, tj. da je vprašanje, ki ga odpre ta paradoks, vprašanje pretvorbe naključne serije v nujnost, prav temeljno vprašanje heglavske dialektike; da bi to izkusili, se seveda moramo osvoboditi evolucionistične podobe dialektičnega procesa, ki je skupna tako Heglovim idealističnim nadaljevalcem kot Marxovemu »materialističnemu obratu« Hegla.

Naključje pri Heglu

Proti domnevemu Heglovemu »panlogizmu« se praviloma afirmira ireduktibilna danost eksistence: kot je poudaril že Schelling, lahko logična nujnost zajame le *pogoje možnosti* dejanskosti, se pravi dejanskost z vidika možnosti, uide pa ji sama njena pozitivna danost, njen *quod est*, ostanek, ki vztraja, potem ko odštejemo umsko formo. Najbolj razglašeni argument zoper Hegla je tu tisti s »Krugovim peresom«: Krug, Heglov sodobnik, je na spekulativni idealizem naslovil izziv, naj iz logičnega gibanja Absoluta deducira pero, s katerim pravkar piše. Heglov odgovor se glasi, da spekulativna filozofija še zdaleč ne pretendira na to, da bi deducirala vso partikularno vsebino, marveč je nasprotno edina filozofska teorija, ki pozna pojem *absolutnega naključja*, edina, pri kateri je naključnost vsebovana v samem pojmu bistva.

Kraljestvo naključja par excellence je *narava*: da obstoji 122 in ne 123 vrst papir, v tem ni nikakršne nujnosti, nujnost je tu preplavljena z nepojmovno naključnostjo, kar je nujna posledica razvoja Ideje, ki se povnanji v naravi in pri tem pusti prosto pot svojim partikularnim momentom, tj. postavi naravo, svoje Drugo, kot neodvisno. Tukaj je mesto slavnega Heglovega odgovora enemu svojih učencev, ki naj bi mojstru očital, da se njegova teorija ne ujema z nekim empiričnim dejstvom v naravi: »Toliko slabše za naravo!« Nenehno bujno brstenje, nenehna transgresija naravnih oblik glede na umsko ureditev, nenehno proizvajanje spačkov, križancev med različnimi vrstami, vse to še zdaleč ne izraža nekakšne ustvarjalne moči narave, marveč natanko njeno radikalno *nemoč*, nezmožnost, da bi dosegla raven pojma. Pojem se torej v svojem samorazvoju razcepi in nujno postavi svojo zunanost kot polje naključja: »Nujna je naključnost . . . in ne (tisto) naključno; zato neka določena, partikularna vsebina ne more biti predmet substancialnega teoretskega interesa.« (D. Henrich, »Heglov pojem naključja«, v *Hegel im Kontext*). Tu se Hegel radikalno razlikuje od pozicije Kanta in Fichteja, kjer je subjektu naložena neskončna naloga progresivnega obvladovanja naključnosti, njene postopne redukcije, prežetja z umsko nujnostjo:

»Ne v neskončni težnji k razpustitvi naključnega v pojmu, marveč natanko v odpovedi takšnemu dojetju je prava drža subjekta glede na naključje, ki je kot naravna vsebina odpuščeno, že preseženo s strani ideje in s tem postavljeno kot ravnodušno.« (ibid.)

Zastavek Heglovega obrazca »dejansko je umsko« torej povsem zgrešimo, če ga dojamemo kot program popolne razpustitve, raztopitve naključnosti realnega v pojmovni nujnosti. Ta premik Hegla glede na kantovsko-fichtejevsko pozicijo ukinjanja, odpravljanja naključnosti v umski Nujnosti kot neskončne Naloge lahko pobliže opredelimo s termini lacanovske logike ne-vsega, tj. prehoda Vsega in Izjeme, na kateri temelji to Vse, v neko paradokšno totalnost, ki prav kot ne-vsa nima zunanosti, ne dopušča nikakršne izjeme. Kantovska pozicija je namreč pozicija nekega Vsega, Univerzalnosti formalno-transcendentalnih pogojev slehernega možnega izkustva in s tem predmetov

izkustva, ta Univerzalnost pa kajpada potegne za sabo neko Izjemo – je nekaj, kar uha-ja univerzalnemu okviru transcendentalne forme: noumen, transcendentna Stvar na sebi. V skladu z običajnim vulgarnim pojmovanjem prehoda od Kant-Fichteja k Heglu naj bi Hegel »radikaliziral« omenjeno Kant-Fichtejevo pozicijo, njegov obrazec »dejan-sko je umno« naj bi pomenil, da je odslej »vse brez izjeme« ujeta v krog umskega sa-moposredovanja, da je sleherna naključnost ukinjena-povzeta kot moment nujnega gi-banja pojma. Toda takšno pojmovanje povsem zgreši logiko heglovskega dialektičnega gibanja: obrazca »dejanjsko je umno« (in obratno) nikakor ne smemo brati kot »vse de-jansko je umno«, marveč kot »ničesar dejanskega ni, kar ne bi bilo umno«, – cena te brez-izjemnosti pa je, v skladu z označevalno logiko ne-vsega, prav to, da vse ni umno, da območje naključnosti uha-ja pojmovni dedukciji ...

S tem ko Hegel naključno izključi iz polja nujnosti, tj. s svojo odpovedjo pojmovni dedukciji naključnega, na prvi pogled izvrši nasprotni korak, korak k nekemu Vsemu, temelječemu na Izjemi: vse (dejanjsko) je umno, zato pa moramo nekaj izključiti iz nuj-nega gibanja umske Totalnosti – naključno. Vendar pa takšno branje podeljuje naključ-nemu ontološko težo, nezdružljivo s heglovsko konceptualizacijo nasprotja nujno-naključno: naključno postane protipol, korelat nujnemu in kot tako ekvivalentno, na isti ravni z nujnim. Heglov poudarek pa je na nečem povsem drugem: iz tega, da »ni vse umsko«, nikakor ne sledi pozitivno-substancialni obstoj nečesa, kar bi delovalo kot izjema, tj. kar ne bi bilo umsko. To, kar uha-ja procesu nujnega samoopredeljevanja poj-ma in zaradi česar potemtakem »ni vse umsko«, je res tisto naključno, toda naključno je kot tako, samo v sebi, prav nično, »ni nič«, je izginevajoči moment, nekaj, kar sovpa-da s procesom samorazkroja in kar nima nikakršne substancialne teže.

Ta razlika v razmerju do Kanta in Fichteja najjasneje izstopi na etičnem področju. V nasprotju s kantovsko vizijo etične drže kot nenehnega boja zoper to, kar je v človeku naravnega, naključnega, ne-umnega, inertnega, nenehnega človekovega boja zoper njegove »patološke« vzgibe, se pravi nenehnega napora, da bi omejili delež naključne-ga, ne-umnega, Hegel zatrjuje, da moramo naključje izključiti, ne da bi se mu zopersta-vljali: če se »patološkemu« naključju dejavno zoperstavimo, če celo naredimo iz te zo-perstavitve poglavitno polje etičnega boja, podelimo naključju preveliko težo, tj. vzame-mo ga natanko za nekaj, kar ono po svojem pojmu ni, za nekaj bistvenega, ne za nekaj zgolj-naključnega in s tem ravnodušnega. Edina prava naravnost do naključnega je potemtakem, da ga postavimo kot tako, kot nekaj ravnodušnega, da izvršimo »odpoved-brež-nasprotovanja naključnemu« (Hegel). Prepustiti se naključnemu in dojeti neskon-čen boj zoper naključno kot temeljno potezo etičnega življenja sta zgolj dve nasprotni strani iste neupravičene povzdignitve naključnega v nekaj bistvenega.

V čem pa je potemtakem razlika med to Heglovo pozicijo in stoicizmom, ki prav tako zagovarja ravnodušnost glede na naključni tok sveta? Po Heglu stoični logos ostaja formalna, prazna, brezvsebina istovetnost s sabo, tj. ne zmore se specificirati, odtujiti v partikularni vsebini – drugače povedano, ni še konkretna občost. Zato lahko stoicizem dospe le do homeostaze izoliranega, abstraktnega individua, medtem ko pri Heglu etično najstvo zmerom privzame neko konkretno obliko, vsakič specificirano z zgodovinskim položajem družbenega občestva, polis. Obstoji torej nek notranji razvoj etičnega polja, to polje je »boj duha zoper samega sebe«, v njem nujno pride do konflik-ta med različnimi etičnimi zahtevami (npr. konflikt dveh pozicij v *Antigoni*). Na ta način »patološka« partikularnost vznikne v samem osrčju etične zgradbe: samo Dobro, po-stavljeno kot ekskluzivno, sovpa-je z absolutnim Zlom.

Ta dialektika etičnega polja nam prav tako omogoči zavrniti že omenjeni očitek, da Hegel reducira pozitivno danost realnosti na njen logični ustroj – osnovna poteza nra-vnosti je ravnodušnost glede načina realizacije: če npravne zahteve ne realiziramo (če ne ravnamo v skladu z etičnimi zapovedmi), je to že oblika realizacije etičnega, saj se na ta način etično realizira kot krivda. Dieter Henrich ima potemtakem nemara prav, ko trdi, da zadnje opore heglovske teorije naključja ni iskati toliko v ontoloških postavkah kot predvsem v zavzetju neke določene etične drže:

»Pojma nujnosti in naključja sta za etično zavest tako posredovana, da heglovska konstrukcija, četudi je v teoriji lahko problematična, ohranja svoj polni smisel v etiki, kot teoretska predpostavka etične zavesti.«

Pojem, ki se v svojem samorazvoju cepi in nujno postavi kot svojo zunanost območje naključja, vse to nam priključuje v spomin lik neke bistvene Nujnosti, ki se posreduje, realizira, »izraža« preko množice naključnih pogojev oz. okoliščin. Zadošča, če se spomnimo dveh zgledov iz tradicionalnega marksizma: razvoj kapitalizma sledi nujnosti svoje imanentne logike, kljub vsemu pa se ta nujnost realizira preko cele vrste naključnih okoliščin »tako imenovane prvobitne akumulacije«, različnih od dežele do dežele; v teku Francoske revolucije je nastopila zgodovinska nujnost prehoda v Cesarstvo, tj. nujnost pojavitve osebe kot Napoleon, toda od naključja je bilo odvisno, da se je ta nujnost realizirala prav v osebi Napoleona . . . Heglovo teorijo naključja se praviloma zvede na to: nujnost se realizira preko niza naključnih okoliščin, naključnost je torej pojavna oblika neke skrite bistvene nujnosti, nujnost je tista, ki je enotnost sebe in svojega nasprotja, tj. ki obsega in presega-ukinja naključje – le kako v tem ne bi prepoznali velikega motiva »post-strukturalistične« (predvsem derridajevske) kritike Hegla? – heglovska dialektika kot skrajna točka »metafizike prisotnosti«, kjer istovetnost posreduje in ukinja vso razliko, kjer nujnost posreduje in ukinja vse naključje. – Heglovska ideja nujnosti, ki sama retroaktivno postavlja svoje predpostavljene pogoje, pa omogoča neko povsem drugačno branje, ki je mnogo bolj zanimivo za lacanovsko perspektivo:

»Naključnost je način, kako je možnost postavljena kot realizirana. Nekaj, kar obstoji zgolj na način možnosti, je – ko doseže dejansko eksistenco – glede na to golo možnost udejanjeno na naključen način.« (Henrich, ibid.)

Kako torej preiti od naključnega k nujnemu? Če imamo opraviti z neko možnostjo, ki se je realizirala, so pogoji oz. okoliščine realizacije te možnosti naključni, toda čim dojamemo proces udejanjenja/realizacije iz *njegovega rezultata*, nastopi nujnost, se pravi, dejanski rezultat, udejanjena možnost, se prikaže kot nujen, kolikor sam postavlja svoje predpostavljene pogoje, tj. kolikor jih sam določi kot pogoje svoje realizacije:

»Možno, ki je postalo dejansko, ni naključno, marveč je nujno, ker je samo tisto, ki postavlja lastne pogoje . . . Nujnost si sama postavlja pogoje, toda postavlja jih kot naključne.«

Ko se torej na podlagi, izhajajoč iz niza naključnih okoliščin nekaj udejanji, pride do *retroaktivnega* učinka, v okviru katerega se zazdi, kot da imamo opraviti z neko teleološko nujnostjo, tj. kot da je bil takšen razvoj pred-pisan od samega začetka – nujnost vznikne iz naključja, je njegov retroaktivni učinek, kot v znani prigodi iz *Tisoč in ene noči*, kjer junak blodi po puščavi in povsem po naključju zaide v neko votlino, tam pa ga pozdravijo trije sivi modreci: »Končno si prišel! Čakamo te že tristo let!« Isto je z ljubeznijo: če srečanje z ljubljeno osebo umestimo v linearno zaporedje dogodkov, se zdi povsem naključno, toda iz naknadne perspektive, tj. potem ko smo že zaljubljeni, se nujno zdi, kot da je bilo to srečanje od začetka predvideno oz. usojeno, in ne moremo si kaj, da si ne bi privoščili začudenja, podobnega tistemu iz znane bebove šale: »Moja mama je rojena v Kopru, moj oče v Jesenicah, jaz pa v Ljubljani – kakšno naključje, da smo se srečali!«

Iz rezultata se torej njegovi pogoji prikažejo, kot da jih je postavil sam rezultat: ključ heglovske »teleologije« je torej iskati v retroaktivnem gibanju označevalca, kjer vznik nekega novega označevalca-Gospodarja retroaktivno podeli smisel predhodni verigi – heglovska »nujnost« je prav nujnost nekega S_1 , ki »čudežno« sprevrže kaos v novo harmonijo, tj. ki *lawless* serijo preobrazi v *lawlike* serijo. »Dialektika« je v zadnji instanci veda o tem, kako nujnost vznikne iz naključja: »dialektična enotnost naključja in nujnosti« je preprosto v tem, da je vznik nekega S_1 , gesta, ki porodi Nujnost, sama v sebi *radikalno naključna*: ne v tem, da je nujnost zaobsegajoča enotnost sebe in svojega drugega, naključja, marveč v tem, da je sama nujnost zavezana nekemu radikalnemu na-

ključju. Ves napor dialektičnega pristopa je v tem, da ne podležemo retroaktivni iluziji, po kateri je bil Rezultat vpisan že v sam začetek, se pravi, da ne zgubimo izpred oči naključja, od katerega je odvisen nastop Nujnosti. Zato je neka brechtovska »potujitev« osrednji moment dialektične analize: najbolj »domače« in »naravno« se nam mora sprevreči v povsem kontingentno in izumetničeno brkljarijo.

Zadnja »spekulativna skrivnost« heglovske dialektike potemtakem ni posredovanost vse naključne, partikularne vsebine v nujnosti neke umske totalnosti, tj. ni v tem, da pokažemo, kako se skozi vse bogastvo partikularnih naključij realizira globlja bistvena nujnost, marveč preprosto v tem, da izkusimo, kako se *mora sama ta umska totalnost, če naj se udejanji, znova utelesiti v nekem povsem naključnem partikularnem momentu, v nekem čistem izmečku*. Misel – ponotranjenje/posredovanost vse zunanje partikularne vsebine – se udejanji le v bebavi materialnosti označevalca; Bog se udejanji le v Jezusu, tem bednem individuu; Država, umska totalnost družbenih razmerij, se udejanji šele v smešni prezenci monarhovega telesa ... skratka, »skrivnost spekulacije« je odvisnost same pojmovne Nujnosti od nekega »koščka realnosti« v njegovi radikalni naključnosti. Hegel je imel še kako prav, ko je ob pojmu monarha poudaril, da je to »najtežji pojem za rezoniranje, se pravi za reflektirajoče opazovanje, značilno za razum« (par. 279 *Filozofije prava*). Ta radikalno naključni objekt, ta »košček realnosti« bi lahko opredelili kot *hitchcockovski objekt*; ko rečemo »hitchcockovski objekt«, ob tem seveda takoj pomislimo na znameniti MacGuffin, vendar pa je MacGuffin le eden izmed treh tipov objekta pri Hitchcocku:

– najprej MacGuffin, objekt, ki sovпада s svojim lastnim praznim mestom, čigar narava je torej povsem ravnodušna; edino, kar je ob njem pomembno, je, da deluje kot »skrivnost«, ki povzroča željo subjektov in tako poganja dogajanje filma: formula avionskih motorjev v *39 stopnicah*, šifrirana melodija v *Lady izgine*, tajni člen pomorske pogodbe v *Dopisniku iz tujine*, uran v *Razvpiti* itd. Kot tak je MacGuffin metonimični objekt želje par excellence: neka odsotnost, »nothing at all«, čisti dozdevek, ki poganja nenehno gibanje interpretacije, praznina, ki ni v sebi nič, katere pomen je zgolj v tem, da drugi mislijo, da ima kak pomen.

– Če je glavna poteza MacGuffina njegova ravnodušna narava, tj. v tem, da deluje kot čisti nič neke odsotnosti, pa naletimo v celi vrsti Hitchcockovih filmov na neki objekt povsem drugačne vrste: pri njem je odločilna prav njegova prisotnost, prisotnost nekega »drobca realnosti« v njegovi ireduktibilni materialnosti, nekega lepljivega izmečka, ki pa igra prav kot tak strukturalno oz. kar strukturirajočo vlogo: ključ v *Razvpiti* in v *Kliči U za umor*, prstan v *Senci dvoma* in v *Dvoriščnem oknu*, vžigalnik v *Tujcih na vlaku*, tja do samega otroka v *Možu, ki je preveč vedel*. Ta objekt bi lahko definirali kot ne-spekularizabilni objekt menjave: objekt, ki štrli ven, ki se ne da ujeti v igro zrcalnih podvojitvev, in ki kot tak kroži med subjekti ter s svojo prezenco potrjuje, garantira, aktualizira vez, simbolni pakt med njimi, npr. v *Tujcih na vlaku* vžigalnik kot garant morilskega pakta med Brunom in Guyem (tu se kajpada opiramo na analizo M. Dolarja v »Hitchcockovski objekt«, *Ekran* 9-10 1985). Njegova vloga je paradokсна: skozenj se vzpostavi pakt, simbolna struktura, v katero so vpeti subjekti, hkrati pa s svojo inertno prezenco preprečuje tej strukturi, da bi »stekla«, da bi se vzpostavila v svoji čistosti, se pravi da deluje kot madež, kot drobec realnega, ki blokira polno, dovršeno realizacijo simbolne strukture. Kantovsko rečeno, kot pogoj možnosti strukture je hkrati pogoj njene nemožnosti; heglovsko rečeno, struktura se udejanji prek elementa, ki znotraj nje zastopa, uteleša njeno lastno nemožnost. Najprej imamo neko pre-simbolno, imaginarno homeostazo, ravnodušno ravnotežje, kjer relacije med subjekti še niso strukturirane v strogem pomenu, tj. artikularne prek simbolne menjave, prek nekega manka, ki bi krožil med njimi; struktura, pakt, sistem simbolnih menjav pa se vzpostavi šele z nastopom, z vdorom nekega ven štrlečega, presežnega objekta, ki vrže iz tira to imaginarno homeostazo in poruši njeno ravnotežje. Zato Hitchcock (in z njim Lacan in Hegel) ni več »strukturalist«: strukturalizmu, tj. redukciji imaginarne polnosti na mrežo diferencialnih relacij, uide prav ključno dejstvo, da se lahko sama struktura udejanji zgolj prek

paradoksnega materialnega elementa, ki v nekem pomenu, ki je daleč od »metaforičnega«, neposredno »je« struktura kot taka – v njem struktura kot taka hodi naokoli, kot eden izmed posebnih elementov poleg drugih, nekako v smislu, v katerem pravi Hegel v *Fenomenologiji duha*, da je Napoleon neposredno utelešenje »svetovnega duha«. Struktura je kot s popkovino povezana z nekim takšnim »patološkim« elementom, z nekim madežem, z nekim »koščkom realnega«, ki *ni* ravnodušen in nadomestljiv: pakt med Brunom in Guyem v *Tujcih na vlaku* drži tako dolgo, dokler kroži med njima objekt-vžigalnik, vez med dvema paroma v *Možu, ki je preveč vedel* drži tako dolgo, dokler med njima kroži objekt-otrok – tako kot se pri Heglu država udejanja kot umska totalnost le skozi svoje utelešenje v monarhu, tem bebavem, »iracionalnem« telesu, ki pa v nekem pomenu *je* država kot taka.

– v razmerju do teh dveh tipov objekta, do MacGuffina (praznine, ki poganja željo-interpretacijo) in nespekulizabilnega objekta menjave (ki skozi svoje kroženje drži skupaj intersubjektivno občestvo), pa npr. ladja na dnu ulice v *Marnie* (če naj niti ne omejnemo ptičev v *Ptičih*) predstavlja povsem drugačen tip objekta: pri njem je, za razliko od MacGuffina, tako kot pri nespekulizabilnem objektu menjave ključna materialna prezenca, toda za razliko od tega objekta menjave ne kroži med subjekti, marveč je zgolj navzoč v popolni inertnosti, kot nemo utelešenje nemogočega užitka, ki se ne puusti ujeti v okvire simbolne menjave. – Kako dati teoretsko konsistenco tej triadi objektov? Nemara na podlagi lacanovske sheme



(prim. *Encore*, začetek VIII. pogl.), še posebej če sledimo napotku J.-A. Millerja in vektorja ne beremo kot znamenja določujoče relacije (Imaginario določa Simbolno itd.), marveč raje v smislu »simbolizacije Imaginarnega« itd.;

– MacGuffin je v tej luči kajpada *objet petit a*: točka »realizacije Simbolnega«, praznina, luknja realnega, ki poganja gibanje označevalne interpretacije;

– objektna inercija (ptiči, ladja na dnu ulice) izpričuje neko »imaginarizacijo realnega«: deluje kot fiksna, nedialektizabilna, pozitivna podoba, ki uteleša realno uživanja:

Φ

– medtem ko, končno, ne-spekulizabilni objekt menjave deluje kot povsem simbolni element, ki vznikne kot preostanek, nezvedljiv na dualno-zrcalno razmerje (cf. Dolarjeve analize takšne vloge prstana v *Senci dvoma* in vžigalnika v *Tujcih na vlaku*); kot tak je paradokсно hkrati označevalec luknje v simbolnem Drugem, se pravi to, kar v Drugem blokira njegovo polno realizacijo: $S(A)$.

Ta »drobec realnega«, ki uteleša strukturo in katerega kontingentni prezenci je zavezana struktura (če ga ni več, se struktura preprosto razpusti), je *kontingenten*, ni pa *akcidentalen*, če naj uporabimo razliko kontingentno/akcidentalno, ki jo je razdelal Ernesto Laclau. Akcidentalno je naključno kot zoperstavljeno nujnemu bistvu, zunanji-poljuben element, v katerem se udejanja bistvo (npr. za človeka je bistveno, da ima oči, barva oči pa je akcidentalna), imaginarni nosilci, v katerih se utelesi simbolna struktura, medtem ko je kontingentno tisti radikalno naključni element, ki mu ne stoji nasproti nobena nujnost, ki bi se realizirala v njem, marveč je nasprotno sama nujnost zavezana njemu.

Nemara je v tem eden izmed načinov, kako artikulirati razliko moško/žensko: tam kjer »moški pogled« podležje učinku S₁, »točke prešitja«, in vidi linearno nujnost dogajanja, je za »ženski pogled« dogajanje radikalno odprto: »ženski pogled« vidi rezultat, »prešitje«, v njegovi radikalni kontingentnosti. Toda od tod, da je nujnost dogajanja retroaktivni učinek »prešitja«, nikakor ne smemo prehitro potegniti sklepa, da se nam neka zgodba, če jo gledamo iz rezultata, iz konca, pokaže kot nujna, njena naključnost pa izstopi, če jo pripovedujemo linearno, »od začetka h koncu«. Da temu ni tako, nam potrjuje vrsta umetnostnih zgledov:

– v slavni drami *Čas in Conwayevi* J. B. Priestley predstavi v treh dejanjih usodo družine Conwayevih: prvo dejanje jih kaže nekega skupnega večera pred dvajsetimi leti, ko vsi delajo navdušene načrte za prihodnost, drugo dejanje nas prestavi v sedanjost, dvajset let kasneje, ko se družina spet dobi: skupina zlomljenih ljudi, ki so se jim vsi načrti ponesrečili, tretje dejanje pa nas znova prestavi dvajset let nazaj in kaže nadaljevanje istega večera – učinek je izjemno deprimirajoč, če ne kar grozljiv. Grozljiv ni prehod prvega v drugo dejanje (najprej načrti, nato žalostna realnost), grozljiv je prehod drugega v tretje dejanje: ko že vidimo žalostno realnost, ki jih čaka, nato pa iste ljudi pred dvajsetimi leti, polne načrtov, ko še ne vedo, kaj jih čaka . . . v tem je neki melodramatični učinek, in nemara zato Priestleya ni šteti med t.im. »velike umetnike« (saj je eden najbolj standardnih melodramatičnih trikov prav, da postavimo gledalca v položaj, ki nemočno opazuje junaka, ki je na tem, da naredi dejanje, ki mu bo prineslo pogubo: on, gledalec, ve za pogubo, pa nič ne more . . .).

– v filmu *Betrayal* po scenariju Harolda Pinterja imamo opraviti z zgodbo o zakonskem trikotniku v večih epizodah, od prvega srečanja do sklepa, ko se ljubimca po ločitvi spet srečata v osamljeni gostilni; »trik« je preprosto v tem, da so epizode razporejene v obrnjenem vrstnem redu, tj. od konca k začetku: najprej srečanje leto dni po ločitvi, nato ločitev, nato prvi spor, nato vrhunec ljubezni, nato prvi zmenek, nato – konec filma – prvi razgovor med bodočima ljubimcema . . .

– v izvrstni kriminalki *Judgment in Stone* pripoveduje Ruth Rendell zgodbo nepismene služabnice, ki je v strahu pred javno sramoto, če bi se razkrila njena nepismenost, pobila celo družino svojih delodajalcev, liberalnih dobrotnežev, ki so ji na vsak način hoteli pomagati. Zgodba poteka linearno, le da Rendell že na začetku pove razplet in nato na vsaki prekretnici opozori na naključje, ki je zapečatilo usodo prizadetih. Pri tem celo krši pravila »realistične« pripovedi in postopa v slogu melodramskih romanov, ki ob odločilnih dejanjih vrinejo komentar »O, če bi junak vedel, do kakšnih tragičnih posledic ga bo pripeljala ta odločitev!«: ko se npr. hčerka te družine po oklevanju odloči, da ne bo preživela weekenda s fantom, marveč bo ostala pri družini, Rendell doda svoj komentar v slogu »s tem si je zapečatila svojo usodo: zamudila je zadnjo priložnost, da bi se rešila smrti . . .«

Kaj je skupnega tem trem zgledom? Na prvi pogled jih družijo radikalni fatalizem: vse je že odločeno vnaprej, »nekje zapisano«, ljudje so kot lutke, ki nevede gredo svoji usodi naproti . . . toda naša teza je prav nasprotna: orisani obrat, ki je v tem, da zgodbo pripovedujemo od konca k začetku ali da, četudi zgodbo pripovedujemo linearno, na vsaki prekretnici opozarjamo na konec, ki se mu s tem bližamo, ta obrat da nasprotno videti radikalno kontingentnost konca. Najjasneje to izstopi pri Ruth Rendell (nemara ni naključje, da je ženska pisateljica): ko zgodbo sproti komentira s stališča konca, da na vsaki prekretnici videti, kako je bil zaokret v smer, ki je peljala h končni katastrofi, radikalno kontingenten. Na vsaki točki je bil nadaljnji potek odprt, na vsaki točki smo soočeni z nekim »lahko bi se obrnilo tudi v drugo smer« – edini način, da tako rekoč »začutimo« to odprtost, da »začutimo« kontingentnost konca, pa je, da zgodbo opazujemo

prav s stališča vnaprejšnje vednosti, kakšen bo njen konec: tako lahko ob vsaki prekretnici izkusimo naključnost konca.

Tako kot je najbolj radikalni teleologizem prav evolucionizem (Lacanova teza v Eti-ki psihoanalize), je tudi kontingentni značaj dogajanja najbolj zabrisan, če zgodbo pripovedujemo linearno, od začetka do konca: na ta način se ne moremo izogniti pasti kontinuumu, vtisu, da imamo opraviti z imanentnim »organskim« razvojem. Paradoks je torej v tem, da nam prav in zgolj vnaprejšnja vednost o koncu »potuji« videz organskega kontinuumu in iz linearnega kontinuumu naredi umetelno, »odprto« igro naključij. – Vzemimo še en zgled, ki našo tezo dokazuje *a contrario*: slavno *Casablanca* s Humphreyem Bogartom in Ingrid Bergman. Znano je, da so avtorji filma še sredi snemanja nihali, kakšen naj bo konec: naj Bergmanova odide z možem, naj ostane pri Bogartu, naj eden izmed moških umre . . . konec, ki je obveljal, (Bergmanova odide z možem) se nam, ko gledamo film, zdi »naraven«, zdi se, kot da »organsko« sledi iz prejšnjega dogajanja – toda morebiten drugačen konec (npr. smrt moža Bergmanove) ne bi zgledal nič manj »naraven«: v tem je pač učinek »točke prešitja«, da za nazaj podeli dogajanju »organsko nujnost«; učinek »organske nujnosti« pa nastopi prav zato, ker nam je zgodba predstavljena linearno, tj. ker konca ne vemo vnaprej. Če pa bi konec poznali vnaprej, bi nas na vsaki prekretnici zagrabilo tesnobno vprašanje »se bo to, kar se mora zgoditi, res zgodilo? kaj če bodo stvari šle drugače?« – tj. znašli bi se v razcepu »saj vemo, kaj se bo zgodilo, pa vendar . . .«.

Sklep, ki ga velja potegniti iz tega, je, da nam edinole »pogled nazaj« da videti radikalno odprtost dogajanja, tj. da videz fatalizma skriva radikalno kontingentnost. Zato nam tudi vdora te kontingence na religioznem področju ni iskati v tistih teologijah, ki puščajo odprt prostor človekovi svobodi, marveč prav v tistih, kjer je že »vse odločeno«, skratka, ki zagovarjajo predestinacijo. Kako drugače razložiti paradoks, da je prav za protestantski subjekt, ki verjame v predestinacijo, značilna frenetična dejavnost – kot da ga prežema neznosna tesnoba, da se tisto, kar se itak mora zgoditi, le ne bi zgodilo . . .

Deskriptivizem versus antideskriptivizem

Že iz povedanega ni težko ugotoviti, kako je problem »skeptičnega paradoksa« v zadnji instanci isti kot problem prve Kripkejeve knjige, *Naming and Necessity*: problem, kako legitimirati nujnost (nujnost imenovanja, nujnost univerzalnega pravila). Ni naključno naslov tega dela »imenovanje in nujnost«: nujnost je v zadnji instanci nujnost imenovanja in če pade ta nujnost, pade nujnost nasploh. Tako kot je temeljna teza Kripkejeve kritike deskriptivizma, da nam imanentna vsebina nekega pojma (sveženj opisanih lastnosti, ki jih pomeni to ime) ne more zagotoviti nujnosti reference, tj. ne more dati odgovora na vprašanje, zakaj to ime referira na tainta predmet, imamo ob Kripkejevem obravnavanju »skeptičnega paradoksa« opraviti s homolognim izku-
stvom, da neko univerzalno pravilo (npr. pravilo seštevanja) ne more z imanentno nujnostjo zajeti polja tega, kar nam deluje kot njegova »aplikacija«. V obeh primerih imamo torej opraviti z nekim tesnobnim presežkom, ki zaznamuje vznik realnega: problem, brezno, ki ga odpre »skeptični paradoks«, je v tem, da nikoli ne moremo biti prepričani, ali imamo tam, kjer imamo na prvi pogled opraviti z aplikacijami nekega pravila, res opraviti s tem ali pa gre v resnici za nekaj čisto drugega; problem dekriptivizma pa je v tem, da prav tako nikoli ne moremo biti prepričani, ali imamo ob nekem predmetu, ki si-
cer poseduje vse opisne poteze, ki jih vsebuje ime, ki mu pripada, res opraviti s pravim referentom tega imena, ali pa z nečim čisto drugim . . . – problem, ki bi ga lahko imenovali po znanem filmu problem *invasion of the body snatchers*: invazija tujcev iz vesolja, ki privzamejo obliko ljudi – so natanko isti kot ljudi, vse lastnosti ljudi imajo, pa so prav zato še toliko bolj grozljivo tuji . . . isti problem kot tisti antisemitskega rasizma (zaradi česar omenjenega filma ni težko brati kot metafore maccarthyjevskega

antikomunizma petdesetih let): Judje so »kot mi«, težko jih je prepoznati, ujeti v pozitivni realnosti tisti presežek, tisto neujemljivo razliko, ki jih dela »povsem druge« . . .

Zastavek spora med deskriptivisti in antideskriptivisti je v različnem odgovoru na vprašanje: kako, zakaj imena referirajo na predmete, ki jih denotirajo? Zakaj beseda »miza« referira na mizo? Odgovor deskriptivistov se glasi: vsaka beseda je najprej nosilec pomena, tj. pomeni vrsto opisnih lastnosti (ob mizi predmet določene oblike, ki služi določenemu namenu itd.), nato pa se nanaša na predmete v realnosti, kolikor ti predmeti imajo lastnosti, zajete s spletom opisov. Beseda »miza« pomeni mizo, ker realna miza ustreza pomenu besede »miza«, tj. ker ima tiste lastnosti, ki jih vsebuje pomen besede »miza«. Intenzija ima torej prednost pred ekstenzijo: ekstenzija, tj. množica predmetov, na katere referira neka beseda, je določena z intenzijo, s splošnimi lastnostmi, ki jih pomeni ta beseda. V nasprotju s tem pa se odgovor antideskriptivistov glasi, da je beseda z nekim »prvotnim krstom (*primal baptism*)« navezana, pripeta na neki predmet oz. skupino predmetov, in ta vez drži tudi če se povsem spremeni splet opisnih lastnosti, ki so spočetka določale pomen te besede. Poenostavljen Kripkejev primer: »Gödel« mi pomeni »nemškega profesorja, ki je odkril teorem nedokazljivosti« – toda recimo, da bi danes nespodbitno ugotovili, da ni bil Gödel tisti, ki je odkril ta teorem, marveč ga je ukradel nekemu svojemu nadarjenemu študentu in nato tega študenta ubil; četudi bi se torej splet opisnih lastnosti spremenil (saj ne bi več veljalo »tisti, ki je odkril teorem nedokazljivosti«), bi beseda »Gödel« še vedno referirala na istega Gödla, ne pa na novoodkritega osebk, ki ustreza opisani lastnosti (neznani študent, resnični avtor odkritja). Po antideskriptivizmu je torej beseda pripeta na stvar z neko zunanjo vzročno vezjo, ki je v osnovi neodvisna od svežnja opisnih lastnosti, ki jih pomeni ta beseda: tudi če se lastnosti spremenijo, bo beseda še vedno denotirala isti predmet in se njena referenca ne bo premaknila na nov predmet, ki bi bolj ustrežal svežnju opisov. V tem je jedro spora: deskriptivisti menijo da beseda referira na predmet preko imanentne, notranje pomenske nujnosti (tj. zato ker predmet ustreza svežnju lastnosti, ki jih vsebuje pomen besede), antideskriptivnosti pa, da je med besedo in denotirano stvarjo neka zunanje-vzročna vez, neodvisna od svežnja lastnosti, ki jih vsebuje pomen besede. Deskriptivisti dajo težišče na imanentno, notranjo »intencionalno vsebino« besede, antideskriptivisti pa na zunanjo tradicijo, način, pot, kako se je beseda prenašala od subjekta na subjekt, od generacije na generacijo.

Tukaj se tako rekoč sam od sebe ponuja neki prvi očitek: mar nimamo opraviti z dvema vrstama besed, z rodovnimi pojmi in z imeni *stricto sensu*? Mar ni torej rešitev spora med deskriptivizmom in antideskriptivizmom preprosto v tem, da nam deskriptivizem uspe obrazložiti referiranje rodovnih pojmov, antideskriptivizem pa referiranje imen, ki denotirajo posamične objekte? Če na nekoga referiramo z oznako »debeluh«, je jasno, da mora posedovati vsaj to lastnost, t.j. debelost, medtem ko iz dejstva, da je nekomu ime »Peter«, ne moremo sklepati na nobeno njegovo stvarno lastnost – ime »Peter« referira nanj preprosto zato, ker je bil nekoč tako krščen . . . Vendar pa takšna rešitev, ki se hoče znebiti problema s preprosto klasifikatorično distinkcijo, povsem zgreši pravi zastavek spora: tako deskriptivizem kot antideskriptivizem merita na splošno teorijo delovanja reference; za deskriptivizem so sama imena zgolj okrajšan opis, medtem ko za antideskriptivizem zunanja kavzalna veriga določa referenco tudi v primeru rodovnih pojmov, vsaj tistih, ki označujejo naravne vrste, t.j. vrste, s katerimi imamo opraviti v t.im. »naravnih govoricah« za razliko od strogo znanstvenih klasifikacij. Vzemimo znova poenostavljen primer iz Kripkeja: neka določena vrsta objektov je bila krščena za »zlato«, in na to ime se je vezala serija opisnih lastnosti (težka kovina blesteče rumene barve, ki se jo da lepo obdelovati, itd.); v teku stoletij se je ta sveženj opisov množil in spreminjal, pač v skladu z razvojem človeškega znanja (tako danes identificiramo »zlato« z njegovim kemičnim obrazcem). Toda vzemimo, da bi danes neki znanstvenik odkril, kako se je ves svet motil glede dejanskih lastnosti objekta, imenovanega »zlato« (vtis, da je rumene barve, je bil pogojen z neko univerzalno optično iluzijo, itd.) – v tem primeru bi »zlato« še naprej referiralo na iste objekte kot dotlej, t.j. rekli bi »zlato ne poseduje lastnosti, ki smo mu jih doslej pri-

pisovali« in ne »objekt, ki smo ga doslej jemali za zlato, ni zlato«. Isto velja za nasprotni primer: možno je, da

»bi neka substanca imela vse distinktivne lastnosti, ki jih pripisujemo zlatu in s katerimi ga identificiramo, pa vendar bi ta substanca bila različna od zlata. O tej stvari bi rekli: res ima vse poyte, ki so nam doslej omogočale identificirati zlato, vendar pa to ni zlato.«

Zakaj? Ker ta substanca ni povezana z imenom »zlato« prek kavzalne verige, ki bi segala do nekega »prvotnega krsta«. Zaradi istega razloga velja, da

»četudi bi arheologi in geologi jutri odkrili fosile, ki bi dokazovali obstoj v preteklosti živali, ki povsem ustrezajo temu, kar iz mitov vemo o samorogu, pa vendar to ne bi dokazovalo. . . da so nekoč obstojali samorogi«.

Četudi ti kvazi-samorogi ustrezajo svežnju opisnih lastnosti, ki jih vsebuje beseda »samorog«, pa ne moremo biti prepričani, da so bili prav oni referent mitičnega pojma »samorog«, t.j. tisti objekt, na katerega je bila s »prvotnim krstom« pripeta beseda »samorog« . . . Le kako bi lahko zgrešili libidinalni zastavek teh Kripkejevih postavk: mar tukaj ne gre natanko za problem »realizacije želje«? Ko končno naletimo v realnosti na objekt, ki ima vse lastnosti fantazmatskega objekta želje, smo kljub temu zmerom razočarani, doleti nas izkustvo »to ni tisto«, izkaže se, da končno najdeni realni objekt nikakor ni resnični referent, na katerega je merila želja, četudi poseduje vse njegove lastnosti. Nemara ni naključje, da si Kripke kot primere izbira objekte s tako močno libidinalno konotacijo, objekte, v katere je investirana že kar mitična energija zelenja: zlato, samorog . . .¹

Kaj nam torej ob tem sporu med deskriptivisti in antideskriptivisti lahko pove lacanovska teorija? Pomaga nam preseči to nasprotje, vendar ne v smislu nekakšne proslule kvazi-dialektične »sinteze«, tako da bi popravila enostranskost vsakega izmed polov: nasprotje nam pomaga preseči tako, da pokaže, kako obe poziciji *zgrešita isto* – radikalno kontingentnost poimenovanja. Dokaz temu je, da morata obe poziciji, da bi ubranili svojo rešitev, konstruirati neki mit: mit primitivnega plemena pri Searlu in mit »vsevednega opazovalca zgodovine« pri Donnellanu.

Da bi pobil antideskriptivizem, skonstruirala Searle mitično podobo skupnosti primitivnih lovcev-zbiralcev (str. 240 in nasl.): v tem plemenu vsi vse poznajo, novorojenci so krščeni v navzočnosti celega plemena, imen vseh predmetov se individui naučijo tako, da so jim hkrati z imenom pokazani ti predmeti, poleg tega pa naj v tem plemenu vlada tabu glede mrtvih, tako da nihče ne sme omenjati njihovih imen. Searlova poanta je, da v tem plemenu jezik deluje povsem po deskriptivističnem modelu, brez najmanjšega elementa zunanje kavzalne komunikacijske verige: referenca vsakega imena je povsem določena z opisom lastnosti. Seveda se Searle zaveda, da takšnega plemena nikoli ni bilo – gre le za to, da je takšno pleme logično mogoče, da je takšno funkcioniranje jezika logično primarno in da so vsi primeri, na katere se opira antideskriptivizem, logično sekundarni, »parazitski«, t.j. takšni, ki implicirajo predhodno »čisto« deskriptivno delovanje. Vzemimo poenostavljen zgled: tudi če o nekomu ne vem nič razen tega, da se piše Smith, pa je (1) to, da se piše Smith, še vedno minimalna opisna lastnost, t.j. o njem vem vsaj to, da se mora odzvati na ime Smith, poleg tega pa (2) takšno stanje logično implicira obstoj nekega drugega individua, ki o Smithu ve bistveno več, t.j. ki se mu Smith, za katerega gre, veže na celo vrsto opisnih lastnosti (debel gospod z brado, ki predava zgodovino pornografije, ali kaj podobnega. . .). Drugače povedano, primer, ki ga antideskriptivizem ponuja kot »normalen« (referenca se prenaša po zunanji kavzalni verigi ne glede na snop opisnih lastnosti, ki jih vsebuje pomen imena), je zgolj »zunanji« opis (opis, ki abstrahira od pomenske intence, vezane na ime) delovanja, ki je »parazitsko«, t.j. logično drugotno.

Da bi zavrnil Searla, je treba pokazati, da ta njegov mit primitivnega plemena, kjer jezik deluje povsem deskriptivistično, ni le empirično, marveč tudi *logično* nemogoč. Derridajeva pot bi tu bila v dokazovanju, kako »parazitskost« zmerom že načne sam pr-

votni, čisto deskriptivni način delovanja; kako je Searlov mit mit čiste prezence, stanja, v katerem je hkrati z imenom dana denotirana stvar in kjer je zato referenca povsem transparentna – osnovna poteza jezika pa je, da je znamenje odsotnosti, da referent, tudi če je tu, zmerom *lahko* umanjka (tako kot sam govorec: zato je jezik »izvirno pisava«, t.j. sled, kjer je avtor odsoten) ... Lacanovski pristop pa bi tu premestil poudarek na nekaj drugega: vzemimo Searlov mit primitivnega plemena; tudi če bi v njem jezik deloval natanko tako, kot ga opiše Searle, pa vseeno v njegovem opisu nekaj manjka. Čim imamo namreč opraviti z govorico v strogem pomenu, z govorico kot družbeno, intersubjektivno vezjo, z govorico, pri kateri je pomen pomen zgolj kolikor je kot tak intersubjektivno priznan, t.j. z govorico, ki a priori izključuje možnost nečesa takega kot »privatna govorica«, – čim je tako, mora biti del pomena vsakega imena, da referira na določen predmet zato, ker drugi ta predmet tako imenujejo. Vsako ime, kolikor je del govorice, nujno implicira ta avtoreferenčni moment: ime referira na neki predmet (tudi) *zato, ker drugi ta predmet tako imenujejo*. Ta »drugi« seveda ni zvedljiv na empirične druge, sogovornike, marveč je v zadnji instanci lacanovski »veliki Drugi«, simbolna ure-ditev. S tem trčimo ob dogmatsko behavost, ki je lastna označevalcu, behavost, ki pri-vzame obliko tautologije: neko ime referira na predmet X, *ker se predmet X tako piše, ker je predmetu X »tako ime«* – v tej brezosebnosti (»tako se piše«, »tako *mu* je ime«) se na-kaže razsežnost »velikega Drugga« onstran drugih subjektov. Primer, ki ga Searle evo-cira kot skrajni primer parazitizma, primer govorcev, ki o predmetu, o katerem govorijo, nič ne vedo in je zato »edina njihova intencionalna vsebina v tem, da rabijo ime, da bi z njim referirali na to, na kar referirajo drugi, ko uporabljajo to ime« (str. 259), ta primer je nujna, konstitutivna sestavina slehernega »normalnega« uporabljanja imen v govorici kot mediju družbene vezi – in da je ta tautološka sestavina S₁, lacanovski »označeva-lec brez označenca«, o tem je kajpada škoda zgubljati besede. (V tej luči se pokaže upravičena tudi Aplova kritika Searla: Apel očita Searlu, da ta spregleda, kako je med »pogoji zadovoljitve« neke propozicije zmerom tudi pogoj intersubjektivne priznanosti propozicionalne vsebine izrečenega – vsaka trditev, kolikor je izrečena, hkrati deluje kot zahteva, naj jo »drugi« priznajo kot resnično.)

S tem pa smo prišli do prave vsebine Kripkejevega pojma »rigid designator«, vezi »prvotnega krsta«, ki veže neko ime na neki predmet onstran vseh opisnih lastnosti, t.j. tudi če se splet opisnih lastnosti povsem spremeni: kar vsaj praviloma spregleda tudi sam antideskriptivizem, je, da tista »istost« predmeta onstran njegovih opisnih lastno-sti, tisti X, realno jedro, ki ostane isto v »vseh možnih svetovih«, ni neka transcenden-tna danost. Stvar na sebi, marveč je učinek samega poimenovanja. Tisti presežek, ki ostane isti v vseh možnih svetovih, je na predmetu, ki ga skušamo zajeti s spletom opisnih lastnosti, natanko »nekaj v predmetu, kar je več kot on sam«, torej *objet a*: za-man ga bomo iskali v realnosti, tako kot (zgled iz Marxa) zaman iščemo v zlatu, v nje-govih pozitivnih lastnostih, tisti X, ki ga naredi utelešenje bogastva, oziroma tako kot zaman iščemo med pozitivnimi lastnostmi nekega blaga tisto lastnost, zaradi katere blago ima vrednost (in ne le uporabno vrednost).

Searlovo mitično pleme bi torej bilo pleme psihotikov, kjer se (zaradi tabuja, ki za-deva uporabo imen mrtvih oseb) sploh ne bi morala vzpostaviti funkcija Imena–Očeta, t.j. preobrazba mrtvega očeta v vladavino njegovega Imena. Če torej Searlu manjka razsežnost *velikega Drugega*, pa antideskriptivizem – vsaj v svoji prevladujoči različici – zgreši razsežnost *malega drugega*, razsežnost objekta kot realnega, razliko realno-/realnost. Zato išče tisti X, korelat »rigidnega designatorja«, v sami realnosti, zato mora sam konstruirati svoj mit, pravi protipol Searlovemu mitu primitivnega plemena, Donnellanov mit »vsevednega opazovalca zgodovine (*omniscient observer of history*)«. Donnellan je skonstruiral naslednji dovolj duhovit primer: Tales nam je identificiran z lastnostjo »starogrški filozof, ki je trdil, da je vse voda«; toda vzemimo, da¹ Aristotel in ostali viri, ki govorijo o Talesu, pri tem v resnici niso referirali na nekega filozofa, marveč na nekega njim znanega kopalca vodnjakov, ki si je nekega vročega poletnega dne obrisal pot in vzdihnil: »O, ko bi vse bila voda, pa mi ne bi bilo treba kopati teh pre-

kletih vodnjakov!«, in da² je v resnici v stari Grčiji obstajal nek puščavnik, ki ni nikoli z nikomer spregovoril besede, pa je v resnici mislil, da je »vse voda«. Na koga torej referira ime »Tales«? Po teoriji deskripcij na omenjenega puščavnika, v resnici, če sledimo komunikacijski verigi do začetka, pa na ubogega kopalca vodnjakov, čeprav sploh ni bil filozof in ni nikoli trdil, da je »vse voda«. Danes nam ta referenca ni znana, toda neki »vsevedni opazovalec zgodovine«, ki bi mu bila v umu navzoča celotna kavzalna veriga, bi nam brž lahko postregel s podatkom, da gre za nekega kopalca vodnjakov.

Kar zgreši antideskriptivistična ideja zunanje kavzalne verige komunikacije, verige, prek katere se prenaša referenca, je radikalna kontingentnost imenovanja, je, da imenovanje zmerom za nazaj vzpostavi svojo referenco. Imenovanje je nujno, toda nujno je tako rekoč »za nazaj«, potem ko smo že »v njem«.

Vloga mita »vsevednega opazovalca zgodovine« je torej natanko ista kot vloga searlovskega mita primitivnega plemena: v obeh primerih je zastavek mita, omejiti radikalno kontingentnost imenovanja, t.j. skonstruirati instanco, ki bi zagotavljala njegovo nujnost – enkrat zagotavlja referenco »intencionalna vsebina«, imanentna samemu imenu, drugič pa kavzalna veriga, ki nas pripelje do »prvotnega krsta«, s katerim je ime pripeto na objekt.

Če pa je v sporu deskriptivizma z antideskriptivizmom »resnica« kljub temu na strani antideskriptivizma, potem zato, ker se antideskriptivizem – za razliko od deskriptivizma – v svojem mitu zaslepi za svoj lastni dosežek, za to, kar je »proizvedel, ne da bi vedel, da je to proizvedel«: glavna zasluga antideskriptivizma je, da nam omogoči locirati objekt a kot nemogoči korelat »rigidnega designatorja«, t.j. »čistega« označevalca, »točke prešitja«.⁽²⁾

Če rečemo, da je točka prešitja »ključna beseda«, vozlišče pomena, tedaj to ne pomeni le »najbogatejše« besede, tiste, ki zgošča v sebi vse pomensko bogastvo polja, ki ga »prešije«; marveč hkrati besedo, ki kot *beseda*, na ravni samega označevalca, enoti dano polje: točka prešitja je označevalna točka, beseda, v katero pošiljajo same »stvari«, da bi se prepoznale v svoji enotnosti. Vzemimo slavne reklame za Marlboro-cigarete: podoba zagorelega kavboja, široke prerijske planjave itd., vse to seveda »konotira« neko določeno podobo Amerike (dežela trdih, poštenih ljudi, hkrati dežela širokih možnosti itd.) – toda pravi učinek »prešitja« je nastopil šele, ko je prišlo do sprevernitve in so se sami »dejanski« Američani v svojem ideološkem samorazumevanju začeli identificirati s podobo, ki jo ustvarja reklama za Marlboro, ko se je torej sama Amerika ideološko začela dojemati kot »Marlboro country«. Podobno sprevernitev bi lahko izpegljali ob vseh t.im. »množičnih simbolih« Amerike, n.pr. ob Coca-Coli: bistvo ni v tem, da Coca-Cola »konotira« določeno vizijo Amerike (svežina ostrega, hladnega okusa, itd.), marveč v tem, da sama vizija »Amerike« prejme svojo identiteto tako, da se identificira z označevalcem »Coca-Cola« – »Amerika, to je Coca-Cola«, kot bi se glasilo bebavo publicitarno geslo, in bistveno na stvari je, da se tega gesla *ne da* spet spreverniti in reči »Coca-Cola, to je Amerika«; edini odgovor, ki ga lahko damo na vprašanje »kaj je Coca-Cola«, je brezosebno »tisto« (»Coca-Cola, this is it!«), »ta pravo«, neimenljivi X, objekt–razlog želje.

Prav zaradi tega presežnega X operacija prešitja ni krožno-simetrična, t.j. ne da se reči, da z njo nič ne pridobimo, da najprej Coca-Cola konotira »duh Amerike«, nato pa se »duh Amerike« (serija lastnosti, ki naj bi ga izražale) zgosti v Coca-Coli kot svojem označevalnem zastopniku: kar z njo pridobimo, je natanko ta presežni X, objekt–razlog želje, tisto »neujemljivo nekaj«, kar je v Coca-Coli »več kot Coca-Cola« in kar se, sledeč Lacanovi formuli, kaj hitro spremeni v drek, v neužitno brozgo (zadošča, da nam Coca-Colo servirajo toplo in postano). Logiko tega presežka bi lahko še jasneje razvili ob zgledu antisemitizma: najprej nam »Jud« nastopi kot označevalec, ki konotira vrsto realnih lastnosti (skopost, intrigantstvo, kozmopolitizem itd.); do pravega antisemitizma pa pride, ko se razmerje obrne in ko rečemo: takšen (skop, intrigantski, umazan ...) je, *ker je Jud*. Obrat je navidez tautološki, odvrnili bi lahko: seveda je tako, ko pa »Jud« pomeni prav skop, intrigantski, umazan itd. ... Toda tautologija je tu zgolj videz,

»Jud« v »ker je Jud« tu ne konotira zgolj serije lastnosti, marveč znova tisti neujemljivi X, tisto, kar je »v Judu več kot Jud« in kar si je n.pr. nacizem tako prizadeval, da bi ujel, izmeril, spremenil v pozitivno lastnost, s katero bi lahko »objektivno-znanstveno« identificirali Juda.

Ta neujemljivi X zaman iščemo med pozitivnimi lastnostmi, ker je na ravni »besed« in ne na ravni »stvari«: *objekt* a je paradokсна »Stvar«, ki ji vso konsistenco podeljuje luknja v Drugem, v označevalni ureditvi; nasprotno pa je »čisti« označevalec, točka prešitja, n.pr. Coca-Cola, »beseda«, ki je tako rekoč »na ravni stvari«, ki podeljuje enotnost polju samih »stvari«.

Realno v dejanju

Nasploh bi lahko rekli, da je analitična filozofija danes najbolj prodorna tam, kjer proizvede nek takšen razcep, razmik, ki da videti realno v njegovi nezvedljivi kontingentnosti. Edmund Gettier se je dokopal do tega razcepa ob *vednosti*; pogoji, ki morajo biti zadovoljeni, da bi lahko rekli, da subjekt S »ve« propozicijo P, so trije: (1) S mora verjeti v P (denimo v to, da je v sosednji sobi miza), (2) P mora biti resničen (v sosednji sobi mora res biti miza), in (3) S mora imeti utemeljene razloge za svojo vednost (mizo je sam videl, nekdo mu je to rekel itd.), t.j. če naključno ugane, da je v sosednji sobi miza, ali če pride do tega po »magični« poti (ekstrasenzorna percepcija), potem ne moremo reči, da »S ve P« v običajnem pomenu termina »vedeti«. Gettier pa je konstruiral kompleksen primer, kjer so izpolnjeni vsi trije pogoji, pa kljub temu ne moremo reči, da »S ve P« v običajnem pomenu termina »vedeti«. – Isti razmik lahko proizvedemo ob *dejanju*: da bi lahko rekli, da je S izvršil namerno dejanje D, morajo biti izpolnjeni trije homologni pogoji: (1) S je imel namen izvršiti D, (2) D je bilo dejansko izvršeno, (3) namen S – a izvršiti D je bil razlog izvršitve D. Če n.pr. hočem zapreti vrata, pa to izvršim tako, da jih naključno zadenem, ne moremo reči, da sem izvršil namerno dejanje, četudi sem imel namen zapreti vrata in sem jih dejansko zaprl. Toda nemara najbolj razširjena zabava teoretikov dejanja je, izmišljati si zapletene primere, kjer so vsi trije pogoji zadovoljeni, kljub temu pa ne moremo reči, da je S izvršil D v običajnem pomenu termina »(namerno) dejanje« – zadošča da dopolnimo prejšnji primer: tako sem bil obseden od namere, zapreti vrata, da sem pozabil na vse okoli sebe in sem, ne vedoč kaj delam, trčil ob vrata, ki so se nato zaprla; tu je bila moja namera, zapreti vrata, vzrok temu, da sem jih zaprl, pa kljub temu ne moremo reči, da je šlo pri tem za namerno dejanje. Seveda se lahko iz teh in podobnih zagat izvlečemo z dodatnimi pojmovnimi distinkcijami (tako n.pr. Searle na tem mestu vpelje razlikovanje med *prior intention* in *intention in action*), vendar pa nič manj ne drži, da takšne dodatne distinkcije v zadnji instanci služijo zgolj temu, da nam omogočijo znebiti se nezaslišane območja, ki se v tem najavlja, območja *spodrs/lajev*, dejanj, ki uspejo skozi sam svoj neuspeh, tega čudnega vmesnega območja med »uspehim« namernim dejanjem in čistim neintencionalnim naključjem, ki je homologno tistemu med dvema smrtema. Razmik, razpoko med pogoji uspešnosti nekega dejanja in samo njegovo aktualizacijo lahko zapolni le dejanje kot spodletelo – v tem smislu bi lahko rekli, da je vsako dejanje, kolikor z njim prekoračimo prag golj-možnega in ga aktualiziramo v polnem pomenu besede, v skrajni instanci spodletelo, t.j. da se ga drži nekaj »nemogočega«.

Ta neopredeljivi presežek onstran pogojev zadovoljitve oz. pogojev možnosti, ki se mora dodati, če naj se razmik zapolni, t.j. če naj vednost postane dejanska vednost in dejanje dejansko dejanje – mar v njem ne naletimo na realno kot nemogoče, na to, kar je zmerom neverjetnega, »nemogočega« na grobi danosti neke stvari? Neko stvar dojamemo kot možno, pričakujemo njen nastop, vendar pa nas sam ta nastop kljub vsemu preseneti, deluje kot šok. Iz te perspektive bi morali pristopiti tudi k vprašanju dejanja v psihoanalitični teoriji in praksi. Prvi korak, ki ga je treba storiti, je seveda v tem, da zavrnemo »naivno«, vsakdnje nasprotje med delovanjem in govorjenjem »govoriti pomeni

delovati«. In res se zdi, da se tudi lacanovska teorija s svojim poudarkom na označevalcu vpisuje na to raven: edino dejanje v pravem pomenu je govorno dejanje, tisto, ki utemelji novo simbolno realnost; dejanje kot zunaj-govorno pa je tisto, čemur v analitični terminologiji pravimo *acting out*, lažen izhod, ko »odreagiramo« traumatično jedro, ki ga nismo uspeli simbolno razrešiti. Zdi se torej, da bi morali v psihoanalizi obrniti banalno modrost »govoriš namesto da bi deloval« in postaviti, da v zadnji instanci delujemo, namesto da bi govorili: delujemo, ko nam umanjka beseda, ko nam je pot simbolizacije blokirana.

Če bi torej bila zadnja beseda analitične teorije »govoriti pomeni delovati«, bi konec psihoanalitičnega procesa morali opredeliti kot dovršeno integracijo subjekta v simbolno ureditev: smoter analize bi bil proizvesti S_1 , »mandat«, ki podeljuje subjektu njegovo mesto v simbolni mreži in mu tako omogoča simbolno identifikacijo; spodrsljaji bi bili simptomalne tvorbe, ki jih je treba razrešiti s pomočjo njihove »uspele« simbolizacije. Analitik, identificiran z velikim Drugim, bi igral vlogo »Gospodarja pomena« (Lacanov termin iz petdesetih let!), njegov posel bi bil, da analizantu vrne pravi pomen njegovega sporočila in da mu na ta način omogoči najti svoje mesto v simbolnem univerzumu. Skratka, bistvena razsežnost analitičnega dejanja bi bila »čudežna« pretvorba kaosa v »novo harmonijo«, vzpostavitev simbolne nujnosti s produkcije nove »točke prešitja«, ki bo retroaktivno podelila pomen simptomalnim tvorbam... Na prvi pogled se dejansko zdi, da celo Lacanova matrika štirih diskurzov potrjuje takšno branje: mar v analitičnem diskurzu na mestu produkcije ne naletimo na S_1 , »točko prešitja«, označevalec-gospodar? in mar to ne pomeni, da je smoter analitičnega procesa proizvesti označevalec-gospodar, vzpostaviti »novo harmonijo« v simbolnem univerzumu analizanta? Vendar pa neka podrobnost moti to idilično podobo: v matemu analitičnega diskurza analitik ni identificiran z velikim Drugim, »Gospodarjem pomena«, marveč se pojavi kot *objet petit a*, kar kajpada pomeni, da se tudi njegovo dejanje ne umešča na pobočje označevalca, marveč na območje objekta, v tisti neujemljivi, neopredeljivi pre-sežek realnega.

Ta rehabilitacija dejanja v njegovi ne-simbolni razsežnosti pri poznem Lacanu kajpada ne pomeni, da imamo opraviti s ponovnim padcem v »naivno« nasprotje med delovanjem in govorjenjem: analitik nikakor ni tisti, ki »deluje, namesto da bi govoril«. Kolikor »je bistvo objekta neuspeh« (Lacan v *Encore*), se pravi, kolikor je mesto objekta proizvedeno z neuspehom, s spodletom simbolizacije, je analitikovo dejanje – daleč od tega, da bi hotelo »seči onstran besed k samim stvarim« – v tem, da nam da videti spodlet, neuspeh simbolizacije takorekoč v njegovi pozitivni razsežnosti, t.j. da nam da videti prazno mesto, ex-timno jedro, ki ga obkroži ta spodlet. Drugače povedano, analitikovo dejanje se ne umešča na raven »delovanja« kot zunanjega »govorjenju«: je prej nekakšno negativno dejanje, dejanje, ki sovpada z ne-dejanjem in ki na ta način obkroži oz. naznači mesto nekega tujka v osrčju samega »govorjenja«. Kot tako je analitikovo dejanje pravo nasprotje performativni gesti, t.j. »uspelemu« govornemu dejanju:

Performativ pripada diskurzu Gospodarja: v njem zavzema mesto dejavnika S_1 , samonanašajoči-se označevalec, ki s samim dejanjem svojega izjavljanja vzpostavi neko novo družbeno vez, »utemeljujoča beseda«, ki podeljuje simbolni mandat, znameniti »ti si moj gospodar«, ki te naredi gospodarja (pri čemer kajpada ne smemo pozabiti komplementarnega »ti si tisti, ki mi boš sledil«). S_1 reprezentira subjekt za ostale označevalce, je točka subjektivacije označevalne verige, točka, na kateri se vanjo vpisuje subjekt, v čemer temelji iluzorični učinek, ki mu je lasten: zdi se, kot da v tej edinstveni točki nekega »hočem« sovpade to, kar hočem reči, s tem, kar dejansko rečem, oziroma subjekt izjave s subjektom izjavljanja. Učinek »iskrenosti«, »avtentičnosti«, ki ga proizvede performativna gesta Gospodarja, ni torej nič »psihološkega«, marveč je nasprotno neka nujna strukturna iluzija, lastna S_1 iluzija, po kateri je v tej edinstveni točki subjekt tako rekoč »ves v svoji besedi«. Gospodarjeva gesta rodi to iluzijo »avtomatično«: čim jo »razumemo«, jo že moramo »vzeti resno«, ker zaradi njenega samonanašajočega-se delovanja njen »resni«, »iskreni«, »avtentični« značaj *tvori del same-*

ga njenega pomena, nekako tako kot v ontološkem dokazu Božjega bivanja njegova eksistenca tvori del njegovega bistva (t.j. konec koncev pomena besede »Bog«). »Trik« s S_1 je natanko v tem kratkem stiku med intenco (tem, kar »hočemo reči«) in avtoreferenčno zatrditvijo »iskrenosti« intence; zato izjave, kjer vdre razcepljenost subjekta, praviloma privzamejo obliko »pragmatičnih paradoksov«, ki dajo videti razpoko te »iskrenosti«, n.pr. »V sosednji sobi je miza, vendar tega ne verjamem« (kot da izjava »V sosednji sobi je miza«, čim jo izjavim, ne implicira tega, da vanjo verjamem) – stavek, čigar ustroj povsem ustreza ustroju fetišistične utajitve: »(Vem, da) moja mati nima falosa, vendar tega ne verjamem.«³

Lacanovska teorija se zato še zdaleč ne izteče v nekakšno hvalnico performativni, vzpostavlja jo gesti Gospodarja, marveč da nasprotno videti njeno laž, njeno nastopništvo: v matemu diskurza Gospodarja naletimo na četrtem mestu, mestu »produkcije«, na *objet petit a* – le kaj naj to pomeni, če ne tega, da performativna gesta izloči, proizvede neki preostanek? Subjekta se ne da povsem povzeti pod njegov simbolni mandat: ta presežek, ki uhaja utemeljujoči Gospodarjevi gesti, deli, cepi subjekt in sproži vznik histeričnega vprašanja: »Kdo sem, da sem to, kar praviš, da sem?« (Lacan) Drugače povedano, performativna gesta, ki subjektu podeli simbolni mandat, t.j. ki ga pripne na neki S_1 , ga hkrati razcepi na S_1 in na neki preostanek, od koder, kot iz mesta svoje resnice, subjekt zastavi histerično vprašanje gospodarju. To vprašanje opredeljuje temeljni status subjekta kot govorečega, t.j. razcepljenega: edini način, da se mu izognemo, je, da privzamemo *psihotično* pozicijo, t.j. da nam simbolno pade v realno, da mislimo, da simbolni mandat ni učinek simbolne družbene vezi, marveč je neposredno vpisan v samo našo naravo (kot pravi Lacan, norec ni le berač, ki misli, da je kralj, marveč nemara še bolj kralj, ki misli, da je kralj, t.j. ki misli, da je že po svoji naravi kralj).

Od tod pa se izkaže, da je analitikov diskurz prav nasprotje, narobna stran Gospodarjevega performativa: mesto dejavnika v njem zavzema *a*, izmeček, preostanek, to, kar na subjektu uhaja performativni gesti Gospodarja; dejstvo, da v njem na mestu produkcije naletimo na S_1 nikakor ne pomeni, da analitični diskurz končno podeli subjektu njegovo simbolno identiteto v intersubjektivni mreži, t.j. da ga končno pripne na neki simbolni mandat. Kot je poudaril J.-A. Miller, je »produkcijo« tu prej dojeti v smislu izvrženja, povnanjenja; »proizvesti« tu pomeni zavzeti distanco do, celo osvoboditi, rešiti se... analitični diskurz nas reši omenjenega »kratkega stika«, ki proizvede iluzorični učinek, lasten performativni gesti Gospodarja; S_1 je z njim *izoliran*, viden postane v svoji prazni, formalni, tавтоloški, samonanašajoči-se, z eno besedo: *bebavi* naravi.

Nemogoči performativ

Danes je že splošno znano dejstvo, da prehod od nasprotja performativ/konstativ h klasifikaciji ilokucijskih moči v Austinovem *How to do things with words* zaznamuje neko temeljno nerazrešeno teoretsko zagato: preformulacija performativa v ilokucijsko moč nikakor ni zgolj preprost »nadaljnji razvoj«, razdelava prvotne intuicije, da lahko »z besedami delamo reči«, marveč gre z njim nekaj nepovratno v zgubo – že na neposredni ravni se ne moremo izogniti občutku, da smo s to prevedbo zgubili tisto, za kar je »pravzaprav šlo« v performativu. Hkrati pa je z druge strani jasno, da je Austina v to prevedbo morala gnati neka pomanjkljivost samega pojma performativa oziroma nasprotja performativ/konstativ.

V tej zvezi je za nas posebej pomembna Searlova *Intentionality*, (Oxford 1982), ker se sicer giblje povsem na ravni Austina-II, t.j. »govorno dejanje« razume kot ilokucijsko razsežnost neke izjave, vendar pa hkrati – v okviru klasifikacije ilokucijskih moči, ki jo razvije Searle – proizvede križišče, paradokсно točko križanja med Austinom-I in Austinom-II: ena izmed vrst ilokucijske moči se izkaže za »čisti« performativ, performativ v »pravem«, »ožjem« pomenu.

Searle namreč razvije klasifikacije ilokucijskih moči glede na smer ustrezanja (*direction of fit*), ki jo implicira neka izjava kot pogoj oz. en izmed pogojev svoje zadovolji-

stve: asertivi implicirajo ustrezanje uma svetu (*mind-to-world direction of fit*), t.j. pogoj zadovoljitve nekega asertiva, trditve o stanju stvari v svetu, je, da vsebina izjave, dana v našem umu, ustreza opisanemu stanju stvari v svetu (če npr. rečem »V sosednji sobi je miza.«, je pogoj zadovoljitve te izjave, da je v sosednji sobi res miza, vsebina izjave mora slediti, ustrezati stanju stvari v svetu). V nasprotju s tem imamo pri direktivih in komisivih opraviti z nasprotno smerjo ustrezanja: stanje stvari v svetu mora ustrezati oz. slediti vsebini izjave. Če npr. rečem »Obljubim, da bom jutri prišel!«, je pogoj zadovoljitve te izjave, da bom jutri res prišel – in sicer prišel *zato*, ker sem ti tako obljubil, ne pa zato, ker me bo k tebi privlekla policija: tu mora stanje stvari v svetu slediti izjavi. Razlika med direktivi in komisivi je le v tem, da direktivi zavezujejo sogovornika (poslušalca), komisivi pa samega govorca: zavezujejo ga k nekemu dejanju, ki mora slediti izjavi, in sicer tako, da bo kot njegov vzrok nastopila sama ta izjava oz. njena ilokucijska moč. Naslednja varianta so ekspresivi, ki so *brez* smeri ustrezanja: ekspresivi izražajo neko subjektivno stanje, n.pr. »Žal mi je, da si si zlomil nogo!«, ki ni s stanjem v svetu, na katerega se nanaša, v nobenem odnosu smeri ustrezanja – pogoj njihove zadovoljitve je zgolj iskrenost samega subjektivnega stanja, ki ga izražajo. Če rečem omenjeni stavek, me ta ne obvezuje k kakršnemu nadaljnjemu dejanju (saj n.pr. stavek »Žal mi je, da si si zlomil nogo, a ti kljub temu nič ne morem pomagati!« ni v nobenem pomenu paradoksen), hkrati pa se nujno ne nanaša na nobeno predhodno stanje – to stanje je propozicionalna vsebina, ki jo implicira ekspresiv, ni pa moment njegove ilokutorne moči. Če n.pr. naknadno zvem, da si noge nisi zlomil, da sem bil žrtev napačne informacije, to nič ne spremeni dejstva, da sem bil tedaj, ko sem omenjeni stavek izrekel, iskreno žalosten, da si si zlomil nogo. Kot poudari sam Searle, pa so »the trickiest cases« zadnja kategorija, deklaracije oz. deklarativi: v njih imamo paradokсно opraviti z dvojno smerjo ustrezanja, t.j. smer ustrezanja je *hkrati* um–svet in svet–um. Vzamemo n.pr. deklarativ »Sestanek je končan.« – kaj naredi predsedujoči, ko izreče ta stavek? Z izjavo »Sestanek je končan.« povzroči v svetu neko novo stanje stvari (to, da je sestanek končan), smer ustrezanja je torej um–svet, toda *kako* to povzroči? Tako da s svojo izjavo predstavi to stanje, kot da je že doseženo, t.j. tako da se dela, da ugotovi, (kot) da je sestanek (že) končan. Koncizno rečeno: sestanek končam tako, da izjavim, da je (že) končan, dejanje *izvršim* tako, da ga opišem kot *izvršeno*. V deklarativu skuša torej govorci

»povzročiti, da bi prišlo do nekega stanja, tako da to stanje predstavi kot dano. Natančneje, povzročiti skuša spremembo v svetu, tako da bi bila smer ustrezanja propozicionalne vsebine od sveta k umu (t.j. da mora svet ustrezati umu), na način, da predstavi svet, kot da je bil tako spremenjen, se pravi na način, da izrazi isto propozicionalno vsebino s smerjo ustrezanja od uma k svetu (t.j. tako, da mora um ustrezati svetu). Ne izvrši dveh govornih dejanj z dvema neodvisnima smerema ustrezanja, marveč eno samo z dvojno smerjo ustrezanja, saj bo, če mu uspe, spremenil svet tako, da ga bo predstavil, kot da je (že) tako spremenjen« (str. 172).

In ali je treba dodati, da so prav deklarativi »čisti« performativi, performativi v »pravem pomenu«? Seveda je vsaka izjava dejanje v pomenu, da ji je lastna neka ilokucijska moč, tako kot z izjavo »Sestanek je končan.« zaključim sestanek, z izjavo »Obljubim, da jutri pridem.« izvršim dejanje obljube itd., toda med njima je bistvena razlika. Z izjavo »(Obljubim, da) jutri pridem.«, sem res obljubil, da jutri pridem, nisem pa s tem, ko to rečem, že res jutri prišel, medtem ko z izjavo »(Razglašam, da) sestanek je končan.« nisem le razglasil, da je sestanek končan, marveč *sem sestanek tudi res končal*.

Drugeče povedano, kot pravi sam Searle, je specifičnost deklarativov v tem, da »proizvedejo« samo svojo propozicionalno vsebino – edino deklarativu je lastna ta »form of word magic« (str. 176). Toda če si pogloblje ogledamo ustroj deklarativa, vidimo, da je notranje razcepljen (kar se izraža v omenjeni dvojnosti smeri ustrezanja, ki mu je lastna): ima »magično moč«, da proizvede samo svojo propozicionalno vsebino, t.j. smer ustrezanja svet–um pri njem ni (kot npr. pri komisivu) zgolj v tem, da bo (nekoč v prihodnosti) stanje v svetu sledilo izjavi, marveč je vzročnost um–svet neposredna,

sama izjava že kot taka neposredno proizvede svojo propozicionalno vsebino – toda ta »magija« je plačana s tem, da (heglovsko rečeno) privzame formo svojega nasprotja: deklarativ ima neposredno vzeto formo »konstativa«, ugotovitve, da je »nekaj (že) tako«. Tako se nam torej točka čistega performativa razcepi, če naj bo performativ »čist«, mora privzeti obliko svojega nasprotja, konstativa: sestanek končam tako, da ugotovim »Sestanek je končan.« – Od tod pa se nalaga cela vrsta zanimivih teoretskih sklepov:

– Searle sicer zagotovi, da govorec, ki izreče deklarativ, ne izvrši dveh govornih dejanj, marveč eno samo z dvojno smerjo ustrežanja, vendar se s tem nemara prehitro znebi paradoksa deklarativa: paradoksa tega, da »čisti« performativ sovpade s konstativom. Tu bi bilo treba navezati na njegovo teorijo »indirektnih govornih dejanj«, npr. stavkov tipa »Ali bi mi lahko podal sladkor?«, ki so neposredno vzeto vprašanja o sogovornikovi sposobnosti, v resnici pa ukazi oziroma prošnje. Searle obravnava te primere kot »parazitske«: njihova narava je strogo drugotna, logično temelji na predhodnem direktnem govornem dejanju (v našem primeru »Daj mi, prosim, sladkor!«); toda mar primer »Sestanek je končan.« ne ponazarja tipa izjav, kjer je v nekem pomenu »parazitskost« izvirna – mar ni »deklaracija« prav v tem, da se ilokutorna moč »razglasitve« (ki »magično« proizvede svojo propozicionalno vsebino) podvoji, da nastopi v izjavi, katera neposredna ilokutorna moč je asertiv, ugotovitev, da »nekaj je tako«? Mar ni torej deklarativ točka, na kateri je govorno dejanje »najmočnejše«, kar pa plača s tem, da se v sebi podvoji?

– deklarativ nas, če naj obrazložimo njegovo »učinkovitost«, nujno prisili k hipotezi o lacanovskem »velikem Drugem«. Nekoliko poenostavljeno bi namreč zadevo lahko predstavili takole: zakaj konstativ deluje kot performativ? ker z »deklaracijo« obvestimo »velikega Drugega«. Vzemimo razglašeni primer *Cesarjevih novih oblačil*: vsi vedo, da je cesar nag, in vsak ve, da vsi ostali to vedo – zakaj potem izjava »Cesar je nag.«, ta čista konstatacija očitnega dejstva, radikalno sprevrže celotno mrežo intersubjektivnih razmerij? Kdo je tisti, ki kljub temu, da so vsi vedeli, vseeno NI VEDEL? Odgovor je seveda: veliki Drugi (v pomenu polja socialno priznane vednosti). In v osnovi je ista logika deklarativov: sestanek je končan v trenutku, ko o tem, da je končan, obvestimo »velikega Drugega«, t.j. ko se dejstvo, da je končan, vpiše v polje socialno priznane vednosti.

– Prav na podlagi orisanega ustroja deklarativov bi tudi lahko pojasnili na prvi pogled enigmatično zvenečo Lacanovo tezo, da je ontologija diskurz gospodarja: Aristotel

»uporabi sintagmo *to ti en einai* – to, kar bi se proizvedlo, če bi prišlo do biti, ali, na kratko, to, kar bi moralo biti (*ce qui était à être*). Zdi se, da je tu še ohranjen pecelj, ki nam omogoči določiti mesto, od koder se proizvede diskurz o biti – gre povsem preprosto za bit na udarec (*l'être à la botte*), za bit na ukaz, za to, kar bi bilo, če bi poslušal, kaj ti ukazujem. / Slehera razsežnost biti se proizvede v teku diskurza gospodarja, tistega, ki tedaj, ko izreče neki označevalec, pričakuje, da bo kot posledica te njegove izreke nastopil eden tistih učinkov označevalne vezi, ki ga ni zane-mariti in ki sestoji v tem, da označevalec ukazuje. Označevalec je najprej imperativen.« (Še, str. 29)

Kako to, da je ontologija – govor o svetu kot dani, sklenjeni totalnosti – zavezana diskurzu gospodarja? Ključ nam daje prav orisani ustroj deklarativa, ki je performativ v obliki konstativa: propozicionalna vsebina se performativno proizvede tako, da se konstatira, da je (že) dana. Ontologija bi torej temeljila na »indirektnem govornem dejanju«: za formo konstatacije se skriva imperativ, ugotovim »Tako je!« in s tem je res tako.

– Mar nam orisani ustroj deklarativa ne daje tudi ključa za temeljni paradoks Heglovega dialektičnega procesa, paradoks retroaktivne performativnosti: neskončni smoter (performativno) realiziramo tako, da ugotovimo, da je (že) realiziran; razcep prevladamo tako, da ugotovimo, da je prevladan, t.j. da ga v nekem pomenu nikoli ni bilo; antiteza preide v sintezo skozi ugotovitev, da je že on sama (antiteza) tista sinteza, ki smo jo iskali onstran ...

– In končno, mar ne bi bilo treba prav semkaj, na to križišče performativa in konstativa, umestiti freudovsko »pra-potlačitev (*Ur-Verdrängung*)«, ki jo Lacan v *Seminarju XI*

poblje opredeli kot »padec, *Unterdrückung*, binarnega označevalca»: »pra-potlačitev« je prav ta notranji razcep »čistega« performativa (deklarativa), dejstvo, da se lahko »čisti« performativ izreče le v obliki konstativa. Drugače povedano, to, kar je »pra-potlačeno«, to, kar mora po neki strukturni nujnosti umanjati, izpasti, če naj se vzpostavi označevalna mreža, je prav označevalec »čistega« performativa, ki *ne bi* hkrati imel forme konstativa. V tej nemožnosti, v tem razcepu vznikne subjekt kot subjekt označevalca: njegovo mesto je praznina, ki jo odpre padec, izpad »nemogočega« binarnega označevalca, označevalca, ki bi bil – če bi bil možen – »lasten« označevalec subjekta, t.j. označevalec, ki subjekta ne bi zgolj *reprezentiral*, marveč bi zagotovil njegovo *prezenco* v označevalni verigi.

Lacanovski S₁ označevalec–gospodar, ki zastopa subjekt za ostale označevalce, je torej prav kot »čisti« performativ že točka križanja performativ/konstativ, kot »čisti« performativ sovпада s konstativom. Zdaj vidimo, kaj manjka tako Austinu–I (tistemu »performativa«) kot Austinu–II (tistemu »ilokucijskih moči«): njegova slabost je, da ostaja pri preprosti klasifikaciji, t.j. da skuša performativnost oz. ilokucijskost razmejiti v okviru neke preproste klasifikacijske razpredelnice; zato se mu govorno dejanje enkrat preveč omeji (zgolj na performative), drugič pa preveč univerzalizira (na vse možne izjave, saj naj bi bila vsaki lastna neka ilokucijska moč). Austinu torej manjka neki topološki model, kjer bi se skrajna notranjost (»čisti« performativ) stikala z zunanostjo (konstativa). Zato lahko običajna filozofija govornih dejanj dojame subjektivnost oziroma subjektivacijo govorne verige le na ravni imaginarnega jaza, na ravni dejavnika, ki »izraža« svojo intenco v govorici, in ne more konceptualizirati subjekta označevalca, subjekta, čigar mesto je – kot smo videli – prav prazno mesto, ki ga odpre križanje performativa in konstativa, t.j. izpad »čistega« performativa: subjekt eksistira le iz lastne nemožnosti, iz nemožnosti označevalca, ki bi bil »njegov lasten«.

Objekt v performativu

Kako se v performativ vpiše njegova nemožnost? Vzemimo niz zledov; začnimo s klasično Pascal-Marxovo obrazložitvijo fetiške sprevrnitve: ljudje mislijo, da se do kralja obnašajo kot do kralja, ker je ta kralj, v resnici pa je kralj kralj, ker se ljudje do njega obnašajo kot do kralja. Že tu imamo opraviti z razcepom performativ/konstativ: ljudje–podložniki s samim svojim ravnanjem performativno vzpostavljajo kraljevsko karizmo, njim samim pa se dozdeva, kot da le konstatirajo dejstvo karizme, ki je lastno kraljevski osebi ne glede na njihovo ravnanje. Ključno pri tej zadevi je kajpada, da ni mogoča pozicija podložnikov, ki bi se obnašali do kralja kot do kralja, hkrati pa bi se zavedali, da je kraljevska karizma zgolj performativni učinek njihovega simbolnega rituala – če naj se proizvede performativni učinek, mora priti do zaslepljenosti, ta učinek mora biti »doživet« v obliki konstativa, kot da je kralj že sam v sebi kralj. Nesklad, razmik je tu konstitutiven: čim odštejemo fetiško sprevrnitev in hočemo zajeti oziroma proizvesti performativ v njegovi »čisti« obliki, se zgubi sama performativna moč, naenkrat se najdemo v zunanjem ritualu, ki nas performativno ne zagrabi – resda je forma konstativa tista, ki zakrije performativno razsežnost, toda če odštejemo to formo, ki zakriva performativ, zgubimo sam performativ, t.j. »moč« performativa je natanko v tem, da proizvede zaslepitev za svoje lastno dejanje.⁽⁴⁾ Skušajmo se približati istemu sklopu po neki drugi poti. Spomnimo se slavnih Pascalovih postavk, s katerimi upravičuje »stavo na (krščanskega) Boga«:

»Radi bi prišli do vere, a ne poznate poti; radi bi ozdraveli od nevere in iščete zdravila: učite se od tistih, ki so bili nemočni kakor vi in ki zdaj jamčijo z vsem, kar imajo. Ti ljudje poznajo pot, po kateri bi radi šli vi, in so ozdraveli od bolezni, ki jo vi želite pregnati. Posnemajte način, ki so z njim oni začeli: ravnali so, kakor da vero že imajo, uporabljali blagoslovljeno vodo, dajali za maše ipd. To vam bo čisto naravno pomagalo k veri in vas poneumilo. ... Kakšno zlo vas bo tedaj doletelo, če se odločite za to? Postali bo-

ste zvesti, poštene, ponižni, hvaležni, plemeniti, odkriti, iskren prijatelj. Resda ne boste deležni gnilih užitkov slave in slasti, vendar: mislite, da ne boste deležni drugih? Povem vam, da boste na dobičku v tem življenju in da boste na vsakem koraku, ki ga boste napravili na tej poti, videli toliko gotovosti dobitka in toliko ničnost tega, kar ste tvegali, da boste naposled spoznali, da ste stavili na gotovo stvar, na nekaj večnega, za kar niste dali ničesar.» (*Misli* 233)

Običajno (prim. *Filozofija skozi psihoanalizo*, Analecta 1984, str. 103–104) se ob tem, upravičeno sicer, poudari performativni značaj pascalovske navade: ravnaj kot da imaš vero, podredi se ritualu, in vera bo prišla sama od sebe; ravnaj s kraljem, kot da je kralj, in v njem boš zaznal kraljevsko karizmo. . . . Toda poudarek bi veljalo premestiti na nekaj drugega: Pascalov argument je »splača se vam staviti na onstranskega Boga, ravnati v skladu s krščansko vero, ne le zavoljo posmrtnega plačila, marveč že zavoljo 'dobička v tem življenju': že v tem življenju boste postali srečnejši, mirnejši, zadovoljnejši«. Ob tem se kajpada zastavi povsem naivno vprašanje: če sem na dobičku že v tem življenju, zakaj potem sploh staviti na onstranskega Boga, zakaj ne preprosto reči »ravnaj kot kristjan, ker bom tako na dobičku že v tem življenju, ne glede na onstranost«? Prekanjenost Pascala je v tem, da ve, kako takšna pozicija *ni mogoča*; implicitni »materialistični« podton njegove argumentacije je »jasno je, da je onstranost gola himera, izmišljotina, toda brez hipoteze onstranskega Boga se samo tostransko življenje sprevrže v razkroj, pokol in nesrečo; zato moramo verjeti v onstranost, da bi v samem tostranskem življenju živeli mirno, urejeno in zadovoljno«. Tu imamo opraviti natanko z isto neusklajenostjo, z isto »nemožnostjo« kot pri razmerju performativa in konstativa: čeprav smo, držeč se krščanskih pravil, na dobičku že v tem življenju, pa je vendarle pozicija, ki bi upravičila krščanska pravila s tostranskim dobičkom, *nemogoča*, t.j. ne moremo reči »kristjan bom, ker me bo to naredilo plemenitejšega in srečnejšega že v tem življenju«: če hočem ubrati plodove v tem življenju, moram staviti na onstranstvo, tako kot lahko uberem plodove performativa le če sprejemem fetiško zaslepitev. Kdor neposredno stavi na to življenje, zgubi samo tostransko srečo, tako kot tisti, ki hoče »čisti« performativ brez forme konstativa, zgubi samo performativno moč.

In mar isto ne velja za sam objekt, kot ga pojmuje psihoanalitična teorija? Objekt je res indiferenten, karkoli lahko deluje kot fascinantni objekt želje, saj ta fascinantna moč ne izvira iz objekta kot takega, marveč iz tega, da se neki – poljubni – objekt znajde na praznem mestu, ki ga vnaprej čaka v strukturi; vendar pa mora ta poljubnost ostati prikrita, t.j. če naj objekt res deluje kot objekt želje, moramo zapasti strukturni iluziji, da je fascinantna moč lastna objektu kot takemu. Objekt je res indiferenten in poljuben, toda čim ta poljubnost izstopi kot taka, objekt zgubi svojo fascinantno moč. Skratka, pozicija, ki bi si direktno rekla »objekt želje je poljuben, torej postavimo karkoli na prazno mesto v strukturi«, ni mogoča.

In, konec koncev, mar nimamo z istim »kratkim stikom« opraviti pri samem učinku »subjekta, ki se zanj predpostavlja, da ve«? Do dejanske vednosti (na koncu analize) pridemo le tako, da jo vnaprej predpostavimo pri nekom drugem (analitiku); še bolj splošno rečeno, do pomena pridemo le tako, da predpostavimo njegov vnaprejšnji obstoj v Drugem. Ni torej možna pozicija, ki bi si rekla »vem, da pomen ni vnaprej dan, da je pomen zmerom vnaprejšnji učinek označevalne artikulacije; zato bom opustil iluzijo njegove vnaprejšnje danosti, iluzijo, da odkrivam že obstoječ pomen, in se lotil konstrukcije pomena . . .« – če storimo tako, zgubimo sam pomen. (Ker je – kot je marsikdo že uganil – tisti X, tisti dozdevnik, ki ni zvedljiv na označevalno formo, na simbolni ritual, prav *objekt a*, bi nemara prav na tej podlagi lahko tvegali odgovor na vprašanje, zakaj sta v transferju prepletena iluzija vnaprejšnje vednosti in *objekt a*, t.j. zakaj analitik kot »subjekt, ki se zanj predpostavlja, da ve« hkrati zavzema pozicijo *objekt a*, nastopa analizantu kot nosilec »skrivnega zaklada«, nečesa, kar je »v njem več kot on«: iluzija vnaprejšnje predpostavljene vednosti lahko steče le, kolikor analitik nastopi kot *objekt a*.)

Če torej Hegel pravi, da se resnica ujema s potjo do resnice, iz tega nikakor ne smemo povleči sklepa, da se moramo preprosto odpovedati iluziji Resnice kot Cilja, ki

nas čaka na koncu poti, in se predati sami poti. Drugače povedano, iz tega, da resnica sovpade s potjo do resnice, nikakor ne sledi, da je sama pot »vsa resnica«. Tu se Lacan znova radikalno razlikuje od tradicije, ki ji pravimo »modrost«: modrost je v tem, da se odpovemo Cilju, da uvidimo, kako je Cilj sama Pot, Lacan pa vztraja na nekem čiststem dozdevek, ki je potreben, če naj sploh steče sama Pot – ta čisti dozdevek je kajpak *objet petit a*. Celotna perspektiva kritike t.im. »fetišistične sprevernitve« se s tem sprevrne: skrivnost fetiša ni več v tem, da je treba izza konstativa prepoznati performativ, da je treba n.pr. izza fetiške danosti kraljeve karizme prepoznati performativni ritual podložnikov, ki proizvedejo to karizmo; prava skrivnost je v tem, zakaj sploh pride do te sprevernitve, t.j. zakaj se lahko performativ uveljavi le v formi konstativa, zakaj ni možen »čisti« performativ. Lacanovski odgovor je, kot že rečeno, *objet petit a*: ne zadošča zvesti imaginarni učinek – pomena na označevalno formo, t.j. dojeti pomen kot performativni učinek forme, simbolnega rituala – če naj sama forma »steče«, je potreben neki čisti dozdevek, utelešenje praznine.

Nemara bo ta sklop postal jasnejši, če ga navežemo na homologna razmišljanja pri Pascalovem velikem antipodu Descartesu, na tista njegova razmišljanja, kjer je Descartes najbolj »pascalovski«, namreč na njegova pravila začasne morale, ki si jih je zgradil, da se jih bo držal v svojem vsakdanjem življenju, medtem ko bo v teoriji iskal absolutno podlago celote bivajočega; tem pravilom je posvečeno tretje poglavje *Razprave o metodi*. Najbolj nas tu zanima drugo pravilo:

»... v svojih dejanjih bom kar najbolj trden in odločen, in ko se bom enkrat zanje odločil, bom tudi najbolj dvomljivim mnenjem sledil, kot da bi bila vseskozi zagotovljena. V tem bom posnemal potnike, ki – potem ko so zablodili v gozdu – ne smejo bloditi v krogu, enkrat na eno, drugič na drugo stran, še manj se zaustaviti na enem mestu, marveč morajo hoditi čimbolj ravno v neko smer in je ne spreminjati zaradi kakšnih šibkih razlogov, četudi je morda na začetku bilo čisto naključje tisto, ki jih je pripravilo do tega, da so se odločili za to smer. Tudi če ne gredo tja, kamor hočejo, pa bodo na ta način na koncu vsaj nekam prišli.«

Upravičeno je že bilo pripomnjeno (gl. prispevek M. Dolarja v *Hegel in objekt*, Analecta 1986, str. 16–17), da Descartes tu pravzaprav izda skrivnost ideologije: temeljno pri ideologiji ni cilj, marveč pot, cilj je tu zgolj zato, da legitimira pot, onstranski Bog zgolj zato, da uravna naše tostransko življenje itd.; v navedenem odlomku naj bi Descartes to izrecno povedal: pravzaprav sploh ni važno, kam gremo, važno je, da sploh nekam gremo, važna je konsistenca same poti – heglovski-spekulativno rečeno, cilj samega cilja je, da podeli konsistenco poti. Toda tukaj bi znova veljalo poudarek premestiti na nekaj drugega: iz tega, da je Cilj indiferenten, da je resnični cilj Cilja konsistenca same poti itd., nikakor ne sledi, da lahko cilj preprosto zavržemo in si rečemo »zakaj potemtakem ne bi direktno rekli, da je naš pravi cilj sama pot, zakaj ne bi morale direktno utemeljiti v potrebi, da ohranimo konsistenco našega ravnanja, brez sklicevanja na končni Cilj?« – resda je Cilj v resnici indiferenten, je tu zgolj zato, da omogoči konsistenco poti, toda če naj pot ohrani svojo konsistenco, mora ta resnica ostati prikrita, t.j. moramo zapasti iluziji, da smo na poti zato, da bi prišli k nekemu končnemu Cilju.

Dashiell Hammett poroča iz svoje detektivske prakse (preden je postal pisec kriminalnih romanov, je bil, kot je znano, nekaj let Pinkertonov agent), da je nekoč moral izslediti moža, ki je nenadoma zapustil ustaljeno službo in družino ter izginil neznankam; ni ga mogel najti, toda čez nekaj let je naključno naletel nanj v nekem baru, se zapletel v pogovor z njim in zvedel, da živi mož zdaj natanko isto življenje kot preden je pobegnil – ima dolgočasno uradniško službo, spet je poročen in živi vsakdanji banalni družinski krogotok. ... toda navzlic temu je trdno prepričan, da njegovo dejanje ni bilo zaman, t.j. da se mu je splačalo povsem presekati vezi in si ustvariti novo eksistenco. – Tu imamo v čisti obliki funkcijo *objet a* oziroma razliko med psihoanalitično pozicijo in tem, čemur pravimo modrost: s stališča »modrosti« se prelom ni splačal, saj zmerom znova pristanemo na istem; namesto da se ženemo za nemogočim, se moramo predati vsakdanu, naučiti se uživati v drobnarijah navadnega življenja – kje je tukaj *objet a*?

Objet a je prav tisti presežek, tisti neujemljivi dozdevek, ki je gnal moža, da je zamenjal eksistenco, tisti neopredeljeni X, ki v realnosti »ni nič«, zaradi katerega pa se je kljub temu splašalo ustvariti si novo eksistenco – četudi se na ravni deskripcije, na ravni pozitivnega opisa, realnost nove eksistence v ničemer ne razlikuje od prejšnje.

Slavoj Žižek

¹ Searle ima seveda na vse to brz odgovor: gre preprosto za konflikt med opisnimi lastnostmi, t.j. v primeru omenjenega znanstvenikovega odkritja bi ugotovili, da se en splet opisov – vrsta vsakdanjih potez, s katerimi identificiramo zlato – ne prekriva z drugim – fizikalno-kemične lastnosti – in razlog, zakaj bi beseda »zlato« še naprej referirala na isti predmet, ni nikakršna zunanje-vzročna vez, neodvisna od opisnih lastnosti, marveč prevlada enih lastnosti nad drugimi.

² Mimogrede omenimo že pri Heglu nastavljeno celotno problematiko spora med deskriptivizmom in antideskriptivizmom, namreč v 2. poglavju *Fenomenologije duha*, *Das Ding und seine Eigenschaften* (*Reč in njene lastnosti*), kjer je osnovni problem prav v tem, v čem je Enost reči onstran serije njenih lastnosti.

³ Nedavna polemika oz. izmenjava pisem v *Nedeljskem dnevniku* – tudi *Nedeljskega* se sploča brati – je opozorila na odločilno razliko med »reči« in »povedati«, ki zadeva prav status našega verovanja v »iskrenost« govorceve namere: če o nekom izjavimo »Rekel je, da mu je žal«, iz tega ne sledi, da v njegovo obžalovanje verjamemo – izjavo se da brati tudi s podtonom »Tako je rekel, kaj si je v resnici mislil, pa je drugo vprašanje!«; če pa o nekom izjavimo »Povedal je, da mu je žal«, iz tega nedvomno sledi, da verjamemo v njegovo »iskreno« intenco, t.j. izjava »Povedal je, da mu je žal, v resnici pa ni ničesar obžaloval« je pragmatični paradoks, je s pragmatičnega vidika protislovna izjava, tako kot »V sosednji sobi je miza, vendar tega ne verjamem«. Na tej podlagi bi lahko iluzijo, lastno performativni gesti Gospodarja, opredelili kot »kratek stik« med »reči« in »povedati«: Gospodar je tisti, ki s tem, ko nekaj reče, to hkrati, avtomatično, že *pove*.

⁴ Ta nesklad oz. razmik bi lahko ponazorili ob nedavnem Gadafijevem izpadu v Harareju, ko je opsoval neuvrščeno gibanje kot smešno in nemočno: danes je neuvrščena iluzija, neuvrščeni so povsem nemočni, da bi se ubranili pred agresijo imperializma itd. Številni sicer Gadafiju nenaklonjeni komentatorji so ob tem zlobno pripomnili, kako je Gadafi pravzaprav zgolj »rekel, da je kralj nag«: izrekel je grobo resnico, ki si jo neuvrščeni prikrivajo v iluziji o svoji moralni veličini... Kar takšno zadovoljstvo spregleda, je naslednje: tudi če to, kar je Gadafi rekel, na ravni »dejstev« povsem drži, pa vseeno sama njegova »konstatacija« dejanskega stanja že spremeni to dejansko stanje. Ko bobu rečemo bob, nemara ta ni več bob – kolikor je bil bob le skozi to, da mu nismo rekli bob. Konkretno: nemara je »neuvrščena« res bila iluzija, toda bila je »dejavna« iluzija, t.j. iluzija, ki je v svojem ideološkem delovanju omogočala celo vrsto še kako *dejanskih* političnih ukrepov. Forma, tudi če je »gola forma«, nikoli ni nevtralna: omogočila je neuvrščeni, da so se vsaj formalno morali izjasniti za neblokvske, kar jih je obvezovalo k vrsti zunanjepolitičnih in ekonomskih ukrepov; celo tisti neuvrščeni, ki jim je neuvrščena res bila le »zunanja forma« (Kuba, Severni Vietnam itd.) so morali svoje blokovstvo prilagoditi tej formi. Če ta forma odpade, potegne to potemtaka za sabo celo vrsto dejanskih konsekvenc, in vprašanje je, kdo bo pri tem imel koristi (nemara Gadafi, ki je jasno povedal, kako je »uvrščena«, ni udaril na slepo, marveč iz računa, da bo takšna »jasna konstatacija očitnega dejstva« pač bolj koristila tistim, h katerim se uvršča...).

KAKŠNEGA SPOLA SO ANGELI?

CATHERINE MILLOT, HORSEXE, ESSAI SUR LE TRANSSEXUALISME, POINT HORS LIGNE, PARIS 1983

Odkar je Harry Benjamin v zgodnjih petdesetih iznašel termin »transseksualnost«¹ in odkar je Robert Stoller v dveh zvezkih *Sex and Gender*² dal izčrpno poročilo o njem, so transseksualci iz svoje prikrite in marginalne eksistence stopili v rezko luč kliničnih in teoretskih analiz – in nenadoma se je zazdelo, da je transseksualnost postala povsod navzoča in skorajda nalezljiva.³ Knjiga Catherine Millot je nedvomno najpomembnejši novejši prispevek k tej temi, saj se povezuje nenavadne fascinantnosti pojava z rigorozno teoretsko obdelavo ter njegova umestitev v sredo zamotanega labirinta lacanovskih konceptov zares lahko izkaže za nekakšno Ariadnino nit.

Kaj je lahko bolj prepričljiv dokaz krhkosti spolnih pozicij, ki jih zavzemamo, dejstva, da niso omejene z biološkimi lastnostmi in se pokoravajo logiki drugega tipa? Čeprav je področje, kjer se biološke danosti ne pokrivajo z izbiro spola, lahko dovolj ozko, pa vendarle učinkovito zabriše biološke linije delitve in meče čudne sence na to, kar imamo za normalno: kaj napraviti s tem čudaškim prepričanjem nekaterih moških, da so pravzaprav ženske in da tičijo v telesu moškega zgolj zaradi tega, ker se je narava zmotila (ali z manj pogostimi prepričanji žensk, da so pod preobleko moški)? Prepričanje, ki vodi k vztrajnim in strastnim zahtevam po dejanski kirurški intervenciji, ki naj telesne značilnosti uskladi z notranjo gotovostjo. Stoller že v samem naslovu poudari razliko med »sex« in »gender«. Zdi se, da transseksualnost⁴ spodkoplje lažno razvidnost biološke evidence – s pomočjo pripomočkov sodobne znanosti mora odstopiti svoje mesto žilavosti subjektove zasidranosti v simbolnem.

Vprašanje ima tudi svoj legalni vidik: naj gremo tako daleč, da rečemo, da je spol predmet svobodne izbire, da je ženska (moški) tisti, ki se performativno razglasi za žensko (moškega)? Ali pripadnost enemu od obeh spolov temelji na »govornem dejanju«? V družbeno bolj motečih posledicah transseksualnosti bi lahko kdo videl vzrok za vznemirjenje, kot na primer Janice Raymond⁵: iz operacij transseksualcev vznikne nov tip »she-male« z zelo poudarjenimi ženskimi potezami, v skladu z najbolj stereotipno podobo ženskosti, vrh vsega osvobojeno vezi menstruacije in prokreacije – za moške, ki so postali ženske, se zdi, da so kot ženske uspešnejši od samih žensk. S topim konformizmom svojega imagea poskušajo prizadeti stvar feminizma, pravzaprav predstavljajo izziv ženskosti kot taki. Utelesiti in potrditi poskušajo natanko tisto moški fantaziji lastno podobo ženske, ki jo feminizem poskuša postaviti pod vprašaj.

Kako transseksualnost obravnavati s stališča psihoanalize? Stoller predlaga rešitev, ki temelji na razlikovanju treh plasti spolne identitete: »temeljna« identiteta (*bedrock identity*), ki je ženska za oba spola, osnovana na zgodnjem simbiotičnem razmerju z materjo; »jedrna« identiteta (*core gender identity*), osnovni vzorec, ki se razvije kot odgovor na pričakovanja okolja; in nazadnje Ojdipov kompleks, ki bazično identiteto zaplete v konfliktno dramo, katere izid je lahko kaj razaličen. Moški transseksualci naj bi ostali na prvem nivoju, njihove transseksualne zahteve so konsekvence podaljšane C. B. I. (*«Close Binding Intimate»*) zveze z materjo, in s fiksacijo na to fazo bodo sčasoma

postali »materin feminizirani falos«, se postavili na pozicijo nečesa, kar dopolni narcistično celoto dualnega raumerja. Videti je, da vsi pripovedujejo isto zgodbo o privilegirani, zelo tesni zvezi z materjo – in Stoller je analiziral daleč največ teh primerov. Inverzno temu so ženske transseksualke »uživale« podobno tesno zvezo z očetom, in ker je takšna situacija v naši družbi dosti manj pogosta, bi to tudi pojasnilo prevlado moške transseksualnosti.

V kritiki Stollerjevega pristopa je avtorčin osrednji poudarek (med mnogimi drugimi), da je simbiotična enotnost matere in otroka nekakšen mit o izgubljenem raju, po ločitvi in na osnovi izgube retroaktivno skonstruirana fantazma, ki v kliničnem izkustvu ne najde potrditve. (str. 54)⁵ Podobno splošno kritiko bi lahko naslovili tudi na Margareth Mahler in na vse tiste, ki ji sledijo in poizkušajo na simbiozi utemeljiti psihoanalitično obravnavo psihoz.⁶ Catherine Millot namesto tega išče točke navezave v freudovski in lacanovski teoriji.

Zdi se, da nam Freud ponuja ključ v svoji znameniti analizi Schreberja, najbolj znanim primeru psihoze, katerega problem je prav feminizacija (*Entmannung*) – toda v primerjavi s transseksualnostjo njegova femonizacija ne izraža notranjega prepričanja, da je ženska v moškem telesu, temveč je ugoditev božji želji; Schreber se le pokorava zahtevi Drugega, svoj užitek pa črpa iz narcistične podobe sebe kot ženske, ki se Bogu daruje kot objekt njegovega užitka, obenem pa feminizacijo čuti kot svojo veliko žrtev. To bi lahko nakratko pojasnili z lacanovskim konceptom psihoze kot izključitve imena očeta, psihičnega reprezentanta očetovske instance, bistvenega označevalca, ki subjekt poveže s simbolnim redom. Izostanek te instance, ki poseže v zvezo med materjo in otrokom, sproži identifikacijo infanta s falosom, ki manjka materi – z utelešenjem tistega, kar materi manjka, psihotik manko uspe obiti, vendar to plača s svojo feminizacijo (le deklica, ki ga nima, je primeren zastopnik imaginarnega falosa). »... nezmožen biti falos, ki manjka materi, mu ostane rešitev, da je ženska, ki manjka moškim ...« (Lacan, *Écrits*, str. 556).

Čeprav je ta identifikacija s falosom za transseksualnost bistvena (in še več, bistvena je tudi zamenjava simbolnega in realnega, falosa in ustreznega telesnega organa), ni nujno, da sproži psihozo. Oseba je lahko, in običajno je, popolnoma »normalna«, razen glede transseksualnih zahtev. Poleg tega pa je vsak površinski simptom lahko del različnih »globinskih struktur«, ki jih le analiza lahko določi.⁹ Po drugi strani je morda pravilneje reči, da je ženska pozicija kot taka v Lacanovi teoriji na določen način zvezana s psihozo (str. 38). Žensko opredeli, v skladu z lacanovskimi formulami seksualne odsotnosti instance, »ki reče kastraciji ne«, tega $\exists \times \Phi \times$ v Lacanovem zapisu (ki ga lahko beremo: Obstoji izjema, ki ne zapade falični funkciji), instance, ki jo lahko preidentificira figura očeta prahorde v freudovskem mitu iz *Totema in tabuja*, mesto ne-kastracije, podoba vsemogočnosti in totalnega užitka. Prisotnost te instance, ki postavlja mejo, je tista, ki odlikuje moško pozicijo, medtem ko ima njena odsotnost za posledico tisti brezmejni užitek, ki jo postavlja na pobočje psihoze. Transseksualna pozicija je »prizadevanje, da bi zapolnili izostanek imena očeta, se pravi, da bi postavili mejo, zasto, da bi omogočili suspenz falične funkcije« (str. 39). Eden od načinov, kako zavzeti to paradokсно mesto ne-kastracije, je nemogoče podvzetje utelesiti Žensko, *La femme*, poizkus postaviti to podobo na mesto manjkajočega imena očeta, da bi tako obšli kastracijo. Moškega transseksualca tako odsotnost imena očeta (kot v psihozah) potiska proti ženskosti, v isti kretnji, poskušajoč utelesiti Žensko, pa nadomešča odsotnost imena očeta z njeno podobo. »Ženska (*La femme*)«, nekoliko presenetljiva Lacanova formulacija, »je eno izmed imen očeta.« (str. 40) Pri tem je bistveno, da mesto Drugega, ki ga kastracija ne zadene, lahko prav tako kot mit vsemogočnega očeta zavzame tudi fantazma falične matere. (Isto tezo bi lahko ilustrirali tudi s pomočjo Lacanovih boromejskih vozlov.) Tako transseksualnost, namesto da bi sledila Schreberjevemu primeru, predstavlja način, kako se izogniti psihozi. Ženska (z velikim Ž) na mestu imena očeta paradokšno postavi mejo smrtonosni prezenci Drugega.

Ženska transseksualnost, mnogo manj pogosta, je nesimetričen proti pol moški.

Medtem ko moška transseksualnost poskuša priti kar se le da blizu imaginarni figuri Ženske in je tako podvržena »*star-systemu*«, pa hočejo biti ženske transseksualke čim bolj neopazne, anonimno potopoljene v množico običajnih moških – njihov problem ni biti *Ženska*, temveč biti *kot moški*. Pogosto jih obtožujejo prikrite homoseksualnosti, čeprav takšne zveze energično zanikajo in se izogibajo stikom z lezbijkami. Njihov cilj je, da bi jih ženske, ki jim gre za moške, prepoznale kot moške in da bi v njihovih očeh ohranile popolnoma moško podobo. Da bi bile tega zmožne, se močno opirajo na hormonske preparate in zahtevajo kirurško odstranitev prsi, ki so jim v oviro. Ker pa se delež spolnih organov ne da urediti tako zlahka kot obratno, polagajo svoje upe v razvoj znanosti in se veselijo dneva, ko bodo navsezadnje resnično in popolnoma postale moški. V pričakovanju tega dne jim je edino ugodje v njihovih spolnih stikih partnerjevo. Pogosto priznavajo, da se spolnim aktivnostim podvržejo le zaradi svojega partnerja, same pa bi lahko brez tega. Kot je povedala ena izmed njih: transseksualnost ni stvar spola temveč identitete (str. 119). In še bolj presenetljivo: nikakor niso popolnoma prepričane, da so moški; za moške se razglashajo le zato, ker ni tretje možnosti: v prepričanju, da niso ženske, se odločijo, da so moški – kot »manjše zlo, ker se mora vsak odločiti ali za eno ali za drugo« (124). Kljub nesorazmerju z moško transseksualnostjo se zdi, da gre pri obeh nazadnje za isto osnovno strukturo: prevladovanje želje matere, prizadevanje biti tisto, kar manjka materi, izriniti manko Drugega, in končno identifikacija s falosom.

Ta identifikacija, ki je skupna obema tipoma transseksualnosti, zahteva eliminacijo spolnih karakteristik obeh spolov in dejansko transseksualce konec koncev naredi za poseben spol. Falos ne pripada nobenemu spolu – to je osrednja teza – je bistveno *horsexe*, kot pravi naslov, izven spola, zunaj do obeh spolov, kot tudi »*hors-corps*«, zunaj telesa, vendar kot tak bistveni tečaj, os, v razmerju do katere se spola definirata. V psihoanalizi ni opredeljen kot poseben organ (s katerim bi bil en spol oskrbljen in drugi ne), temveč kot funkcija, kot označevalec razlike, ki sam po sebi ni ne ženski in ne moški. Težava transseksualcev ne leži v nestabilnosti spolne identitete (to je usoda vseh), niti ne v sami identifikaciji s falosom, temveč v zamenjavi funkcije in organa: poskušajo se ga znebiti, ali si ga pridobiti, v upanju, da se bodo s tem rešili tistega označevalca, ki jih cepi, torej svojega položaja zaprečenih subjektov (sujet barré, \$, v lacanovski terminologiji). S personificiranjem falosa se poskušajo dokopati do nemogočega mesta užitka Drugega onstran spolne delitve, da bi obenem sami postali objekt tega užitka – v neke vrste angelski eksistenci, kjer imajo v posesti skrivnost spola, tako da sami niso ne enega ne drugega. Ta fantazma hrani njihove zahteve po operaciji – zdi se, da je potreben le majhen popravek, da bi se odstranilo poslednjo oviro, ki zapira pot do mesta užitka. Toda kirurški poseg tega ne uspe doseči in po krajšem obdobju euforije operaciji pogosto sledi depresija in resignacija. Da bi dosegli mesto onstran kastracije, se morajo transseksualci podvreči operaciji, ki naj bi izbrisala njihove spolne poteze, toda sama operacija se na koncu izkaže kot ekvivalent kastracije, kot nepovratna izguba. Čeprav situacija še vedno ponuja nekaj rešitev (utelešanje Ženske – za moške; upanje glede razvoja plastične kirurgije – za ženske), se prav lahko konča s katastrofo (velik odstotek samomorov etc.). Pot, ki jo ubirajo, da bi se kastraciji izognili, je tista, ki jih navsezadnje pripelje k njej.

V utelešenju objekta užitka Drugega se transseksualci v svoji privilegirani intimnosti z Drugim najdemo na nekakšnem *no man's land*¹², od koder opazujejo človeške posle z nekega oddaljenega posebnega mesta, ki bi ga lahko imenovali sfera svetega.

Ob rdeči niti svetega nam avtorica razkrije presenetljivo zgodovino transseksualnosti *avant la lettre* – zgodovino prostovoljnih ritualnih kastracij, ki jih najdemo skoraj tako daleč, do koder sega zgodovinski spomin in ki se vlečejo vse do naših dni.

»Prva podoba božanstva je Mati. Simbol življenja in smrti, plodnosti in destrukcije, vsemogočna v dobrem in zlem – taka je Boginja-Mati vladala pod neštetimi imeni skozi vse dežele in stoletja, preden so jo nadomestila (so jo res popolnoma?) patriar-

halna božanstva.« (str. 73).

Materi, tej figuri vseмогоčnega drugega, so običajno služili kastrirani svečeniki. Najslavnejši primer sta Cibela in njen sin-ljubimec Atis, ki se je skopil zavoľo ljubezni do boginje in tako postavil zgled za vse privrženice.¹³ Ta kult je imel v Antiki številne pri-staše, o njem so ohranjena poročila pri Ovidu, Apuleju, Avguštinu in pri mnogih drugih avtorjih, kot tudi določene vzporednice v krščanstvu. Epizode prostovoljne ritualne kastracije so raztresene skozi celotno zgodovino krščanstva: od Origena in valežanske sekte do različnih pojavov kastracije v pravoslavju. Avtorica začrta nenavadno zgodovino sekte Skopcev, ki je vzniknila v Rusiji 18. stoletja (kot posledica razkolniškega gibanja in njegovega mističnega radikalizma). Kljub represiji različnih carjev in številnim procesom, deportacijam v Sibirijo etc., je pridobila občutno podporo v 19. stoletju. Še za časa boljševikov so bili dovolj močni, da so jim lahko povzročili nekaj glavobola, preden se je za njimi izgubila vsaka sled.¹⁴ Nekateri so pravočasno pobegnili v Romunijo, kjer so v Bukarešti organizirali javni prevoz in spoštovani v javnosti živeli mirno življenje; v tridesetih letih so celo postali predmet splošnega zanimanja in znanstvenega raziskovanja, dokler jih ni tudi tam dosegla roka socializma. (Mimogrede: vse študije so pokazale presenetljivo mentalno stabilnost, odsotnost vsakršne depresije, najnižji odstotek samomorov etc.)¹⁵

Skozi vso zgodovino lahko sledimo neki nenavadni vztrajnosti gona za samožrtvovanjem (tako bi temu lahko rekli), ki kulminira v skrajnem žrtvovanju moškosti, tega najdragocenejšega objekta... »Darovanje nekega žrtvenega objekta temačnim bogovom je nekaj, čemur le redkokdo ne podleže v neke vrste strahotni ujetosti,« pravi Lacan v *Seminarju XI*.¹⁷ Žrtvovanje je vselej vprašanje naslovljeno na Drugega: kaj lahko žrtvujem Drugemu, da bi ustregel njegovi želji? Ga z žrtvovanjem najdragocenejšega lahko zapeljem, se mu lahko pridružim? Tu je morda najboljše poseči po lacanovski distinkciji med željo in užitkom. Objekt užitka Drugega se postane le z žrtvovanjem želje. Žrtvovanje objekta želje, njenega lastnega instrumenta, odpre razsežnost užitka kot področja onstran želje. Stalna nezadovoljnost želje je ovira popolnosti užitka in videti je, da izključitev falične funkcije odpira pot k mestu Drugega. Kastracija postane edini možni ekvivalent za totalni užitek – s tem pa se nazorno pokažeta dve temeljni lastnosti simbolnega reda, v katerem (in samo v katerem) je minus ekvivalenten plusu in del celoti. Odločilen je tu prehod od samoizničujoče drže (kjer hoče subjekt biti le instrument užitka Drugega) k inkarnaciji, evokaciji užitka, k dokazu eksistence Drugega. (»Če lahko dosežem v kastraciji užitek, potem Drugi obstaja«). Transseksualec, zadnja zgodovinska stopnja na tej liniji, preide od identifikacije z objektom, ki manjka Drugemu, k utelešenju Drugega skozi figuro Ženske, ki je niti Cibelni duhovniki niti Skopci niso utelešali sami, saj je bila ta podoba masivno navzoča v njihovem kultu – morali so ji le služiti in jo s svojim nenehnim mesenim žrtvovanjem ohranjati pri življenju.

Toda strogo vzeto transseksualcev *avant la lettre* ni; transseksualci niso obstajali, dokler jim znanost ni dala imena. Drugi, ki mu služijo moderni transseksualci, je to temačno božanstvo našega časa, ki je utelešeno v Znanosti – nanjo naslavljaajo svoje zahteve. Transseksualnosti ni brez kirurga, endokrinologa, psihiatra, psihologa etc. In vselej je nekaj v njih, kar jih sili, da govorijo v imenu stvari transseksualnosti, govorijo človeštvu, da bi pregnali napačne predstave in da bi pravilno informirali javnost. Znanost, svojega Drugega, soočajo s svojim simptomom, predpostavljajoč skrito vednost na tem mestu Drugega, ki jim bo omogočila dostop do njihove želje (tako kot v žrtvi je tudi v simptomu vselej vsebovano vprašanje naslovljeno na Drugega: povej mi, kaj hočem? ali, kar privede do istega: kaj hočeš od mene?) Psihoanaliza zavrne odgovor na to vprašanje in subjekta napoti k njegovemu lastnemu vprašanju,¹⁸ znanost pa ponuja podporo, ko priskrbi sredstva za realno spremembo spola. Tako transseksualci omogočajo razširjenje njenih meja in predstavitev bioloških omejitev, tako da plačajo meseni tribut vseмогоčnosti Znanosti. Za transseksualce (vsaj za moške) se obe figuri Drugega vzajemno podpirata: podoba Ženske, ki si jo prizadevajo utelesiti, in podoba Znanosti, ki s svojim know-how ponuja odgovore. Znanost je zelo priročna podpora za fan-

tazmo in Drugemu lahko priskrbi nadvse prepričljivo konsistenco, tako da lahko tvegamo in transseksualnosti napovemo še veliko prihodnost.

Toda, lacanovsko rečeno, težava je v tem, da Drugi ne obstaja in celo transseksualci, ki so pripravljeni storiti vse, kar je v človeški moči, da bi obšli to dejstvo, se mu končno vendarle ne morejo izogniti.

Mladen Dolar

¹ cf. H. Benjamin, »Transvestism and transsexualism«, – Symposium, *Amer. J. Psychother.* 8/1954, str. 219–230.

² Hogarth Press 1968, 1975.

³ Naj zadostuje le *Garpov svet* Johna Irvinga kot primer njene splošne prisotnosti v ameriški fantazmatiki.

⁴ V nasprotju s transvestiti, katerih poglavitni užitek korenini v šokantni prezenci penisa pod krilom.

⁵ J. G. Raymond, *The Transsexual Empire*, Beacon Press 1979.

⁶ Za kritiko Stollerja cf. M. Safouan, »Contribution à la psychanalyse du transsexualisme«, *Scilicet* 4, Paris 1973, str. 137–159 (predelana verzija v *Etudes sur l'Oedipe*, Seuil 1975); N. Kress-Rosen, »Le transsexualisme de Stoller«, *Ornicar?* št. 22–23, Paris 1981, str. 184–9 (»... s transseksualci Stoller... deli iluzijo, da Ženska obstaja.« str. 188)

⁷ Teorije M. Mahlerjeve so bile široko uporabljene. V svoji razvpiti analizi fašizma (*Männerphantasien*, zv., Rowohlt 1980, tudi v srbohrvaškem prevodu), Klaus Theweleit dokazuje, da bi »fašistično osebnost« lahko pojmovali kot drugi rezultat iste bazične situacije podaljšane simbioze, ki posameznikom prepreči, da bi postali »avtonomni subjekti«.

⁸ »Psihoanalitične pripombe k avtobiografsko opisanemu primeru paranoje (Dementia paranoides)« (iz leta 1911).

⁹ Cf. Lacanova analiza primera Schreber v »D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose«, *Ecrits*, Seuil 1966, str. 531–584.

¹⁰ Millotova priznava, da ni psihoanalizirala nobenega transseksualca, čeprav je imela bogate stike s precejšnjim številom.

¹¹ cf. *Encore* (Séminaire XX.), Seuil 1975, str. 75.

¹² *Encore*, op. cit., str. 76.

¹³ Catherine Millot analizira avtobiografsko opisan primer nekega Oxoniana, Jana Morrisa (*Conundrum*, francoski prevod L'enigme, Gallimard 1974.)

¹⁴ cf. Robert Graves, *The Greek Myths* I., Pelican 1960, str. 71, 117, 263 etc.

¹⁵ V letih 1929/30 je bilo proti njim sproženih več procesov. Eden od pripadnikov sekte, neki Menšenin, jo je branil trdeč, da so »skriti deli« telesa izvir vseh težav človeštva in da če se odrasla oseba odloči, da se jih znebi, ne more v tem biti za socializem nobene škode (Millot, str. 88).

¹⁶ cf. Lionel Rapaport, *Les faits de castration rituelle – La secte des Skoptzy-Essai sur les formes pathologiques de la conscience collective*, Paris 1945.

¹⁷ Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize* (Seminar XI.) Cankarjeva založba 1980, str. 364.

¹⁸ V vseh kastracijskih sektah naletimo na presenetljivo mešanico orgij in asketizma, razvrata in čistosti, samokastracija pa je običajno bila kulminacija orgiastičnega obreda.

¹⁹ Neomajna notranja gotovost transseksualcev o spolni identiteti je, kot kaže, zgolj mit: na sugestiji utemeljena psihoterapija, hipnoza ali behavioristična terapija so bile v mnogih primerih uspešne, torej »zakaj pa ne psihoanaliza?« (str. 139).

(Tekst je izšel v 12. št. angleške revije *m/f*, London 1986. V slovenščino ga je prevedel Marjan Šimenc.)

S številko 12 je letos prenehala izhajati feministična revija *m/f*, ki je zavzemala izjemno mesto ne le v angleškem, marveč nemara celo v širšem kulturno-teoretskem prostoru: nekoliko grobo povedano, zastopala je feminizem, ki je gradil na dosežkih Lacanove psihoanalitične teorije. Kot takšna je bila trn v peti *vsem*, s samim svojim obstojem je vzbujala nelagodje, ker se ni pustila uvrstiti v utečene okvire in ker je postavljala pod vprašaj same predpostavke večnih polemik o »patriarhalni represiji« itd. V dvanajstih zvezkih, ki so izšli od leta 1978 in za katerimi sta kot gonilna sila (glavni urednici in avtorici najtehtnejših prispevkov) stali Parveen Adams in Elisabeth Cowie, so prevladovali trije tematski sklopi: analiza protislovnega položaja ženske v množici sodobnih diskurzov (ženska kot pravni subjekt, ženska v medicinskem diskurzu /splav itd./ itd.); različni konstrukti ženske in ženske perspektive v produktih sodobne množične kulture (hollywoodska melodrama in črni film itd.); in predvsem poskusi, zajeti spolno razliko kot diskurzivno dejstvo, opredeliti specifično »žensko« pozicijo govorečega subjekta.

Prav v tem zadnjem področju je nemara iskati glavni dosežek *m/f*, četudi rezultati na prvi pogled niso tako neposredno družbenokritično relevantni ali zanimivi kot na ostalih dveh področjih. Teoretičarkam *m/f* je namreč uspelo iz lacanovske perspektive spodbiti tisto pojmovanje spolne razlike, ki je zadnja leta prevladovalo v »strukturalistično-feminističnih« krogih, celo v krogih, ki so se sklicevali na Lacana, pojmovanje, ki bi ga lahko povzeli takole. Moški diskurz temelji na »simbolni kastraciji«, to je diskurz univerzalnega Znaka, diskurz Simbolnega, simbolne ureditve, ki potlači neki predhodni »ženski« semiotični proces. Za moški diskurz so značilni distanca do označenega, odnos do označenega kot do razpoložljivega objekta, prevlada abstraktno-občega nad bogastvom konkretnega, podreitev Mnoštva Enemu – jezik postane abstrakten formalni sistem, iz katerega je izrinjena, potlačena vsa odmevnost telesnosti. Ženski diskurz pa je nasproti temu konkreten, namesto abstraktno-občega pomena v njem odmeva partikularno uživanje, znaki ohranjajo vso svojo konkretno emocionalno konotacijo, v njih so ohranjene sledi mnogoterih ugodij, mnoštvo ni totalizirano skozi podreitev Enemu, odnos do označenega ni odnos obvladovanja in distance, marveč odnos dialoga in stopitve. Osnovno ogrodje tega pojmovanja, ki nanj naletimo z različnimi podudarki pri Luce Irigaray, Juliji Kristevi itd., je torej v naslednjem: jezik, kot ga poznamo, simbolna ureditev, ki uravnava krog družbene menjave, temelji na potlačitvi nekega predhodnega semiotičnega »ženskega« procesa; lacanovska »simbolna kastracija«, katere nosilec je Ime-Očeta, je reinterpreterirana kot zator tega predhodnega procesa, ki pod vladavino Simbolnega ne more več spregovoriti kot tak, marveč vdira na dan v obrobjih, v čutni teži govorice, v ugodju, ki ga prinašajo »nenormalne« oblike govorenja (jecljanje, poigravanje z zvoki), v vseh tistih pojavih, kjer govorica ni več zvedljiva na sredstvo prenašanja pomena. Lahko bi tudi rekli, da »simbolna kastracija« vpelje razcep med »besedo« in »telesom«, medtem ko v ženski besedi še odmeva telesna teža, nagonско uživanje, ugodje v čutni razpršenosti Telesa, vsa tista »polimorfna perverz-

nost», ki jo zato lče falocentrična vladavina Enega. – Temu ogradju lahko nato damo različno »družbeno vsebino«, tja do tega, da na njem zgradimo svojstveno vizijo ekosocializma: mar ni izkoriščevalski odnos do narave tipično »moški«, mar ne bo torej družba, ki bo do svoje naravne podlage v »dialoškem« razmerju, družba, ki bo decentralizirana, policentrična itd., »ženska«? Danes je ustroj patriarhalnega individua že močno načet, in mar kritike, ki zavračajo nove oblike individualnosti kot »patološki narcizem«, kot individualnost brez trdne moralne istovetnosti itd., ne izražajo predvsem strahu pred »ženskim«, strahu pred novo razpršeno, policentrično individualnostjo?

Lacanovski očitek temu »post-strukturalističnemu« polju je dvojni: prvič, giblje se pravzaprav znotraj istih konceptualnih opozicij, ki so značilne za tradicionalno »patriarhalno« polje (moški:ženska = obče:partikularno, totalnost:razpršenost, aktivno:pasivno itd.), le da premakne težišče na (kot bi temu rekli v obskurantistični jungovski tradiciji) »ženski princip« tj. zoper moško univerzalnost-dominacijo-distanco skuša afirmirati žensko razpršenost-dialog-stopljenost; kar je bilo prej prednost, se zdaj pokaže kot pomanjkljivost. Če je bil prej, v patriarhalni perspektivi, moški Človek nasploh in je bila ženska pol-človek, pomanjkljivi človek, je zdaj Ženska človek v polnem pomenu in je moška pozicija tista, ki se vzpostavi skozi »kastracijo«, okrnitev, razcep izvirne ženske polnosti. S tem pa, drugič, pademo pod Freudovo raven: temeljno za Freuda je, da je spolna razlika v nekem pomenu predhodna pozitivni danosti obeh spolov; nikakršne izvirne-pozitivne »ženskosti«, še manj pa »moškosti« ni, obe poziciji sta zgolj dve različni artikulaciji neke temeljne nemožnosti, ki je lastna govorečemu bitju kot takemu. Niti ni ženska okrnjeni Moški, niti ni Moški tisti, čigar pozicija nastopi skozi »kastracijo« izvirne polnosti ženske besede-telesa: paradoks je v tem, da sta »oba okrnjena drug glede na drugega«, kajpada ne v smislu, da drug drugemu dajeta tisto, kar vsakemu manjka. Okrnjenost je tu prej dojeti v smislu Stalinovega odgovora na vprašanje, kateri odklon je slabši, desni ali levi: »Oba sta slabša!« Za vzajemno dopolnjevanje bi šlo, če bi bil manko enega glede na drugega zunanji, tu pa je manko vsakemu od (s)polov notranji: ženski ne manjka tisto, kar ima moški, ženski že neka imanentna pregrada preprečuje, da bi »obstajala«, da bi postala Ženska, in zgolj perspektivna iluzija je, če mislimo, da ima to »nekaj« moški; prav tako moškega nikakor ne dopolnjuje ženska, marveč – kot pripominja nekje Lacan – ženska prej prezentificira sam njegov manko: fascinantni lik Lepe Ženske je nemara najčistejše utelešenje Kastracije.

Razliko med »post-strukturalistično« feministično pozicijo in Lacanom bi lahko najlepše izpostavili skozi odgovor na provokativno vprašanje: v čem se ta »post-strukturalistični« feminizem ujema s takšnim radikalnim anti-feministom, kot je to bil Otto Weininger (prim. ponatis ključnih odlomkov iz njegovega *Spola in značaja v Razpolu 1*)? Preprosto povedano v tem, da – za razliko od Freuda – lik *histerične* ženske oba obravnavata kot drugotno popačenje »izvirne« ženske narave. Pri prvem nam je najprej dana substancialna ženskost v podobi semiotičnega procesa, erotično nabite razpršene govorice telesa itd., ko pa je ta ženskost podvržena Imenu-Očeta, »simbolni kastraciji«, to žensko razcepi med njeno »pravo« naravo in podreditev simbolno-patriarhalnemu redu; ženska histeričnost je torej rezultat stigmatizacije ženskega s strani patriarhalne ureditve: kolikor jo skušamo vpeti v patriarhalni okvir, ženska nastopi kot »histerična«, tj. kot pomanjkljivi/razpolovljeni subjekt (za razliko od »pravega«, celega moškega subjekta), kot razcepljena med svojo (spodletelo) subjektivnost in prav tako zmerom v zadnji instanci spodletelimi poskusi, da bi se realizirala kot objekt (za moškega, kajpada). Isto na drugi ravni trdi Weininger: »izvirna« ženska narava je, da je objekt, ki se nudi v univerzalno kopuliranje itd., in histerična ženska je ženska, kolikor zaradi svoje indentifikacije z moškim izda oz. »potlači« to svojo pravo naravo – njena prava narava se ji vrača v obliki histeričnih simptomov.

Lacanovo izhodišče pa je nasprotno, da *Ženska ne obstoji*, tj. da ni nikakršne substancialne »ženske« bitnosti, predhodne njeni histerični razcepljenosti. Histerična pozicija, pozicija ženske kot razcepljenega, napol-subjekta, ki mu zmerom spodleti, da bi se realiziral kot objekt za drugega, je »izvirna« pozicija subjekta kot takega: histerični

razcep definira sam osnovni status subjekta kot subjekta označevalca. S tem Lacan prebije polje, skupno tako »post-strukturalističnemu« feminizmu kot Weiningerjevemu anti-feminizmu. Na eni strani imamo tradicionalno »patriarhalno« pozicijo Moškega kot Človeka v pravem pomenu, Subjekta, ki mu stoji nasproti ženska-Objekt, ženska, ki jo ontološko konstituira to, da se nudi («nastavlja») moškemu; na drugi strani imamo substancialno ženskost, ki jo popači – histerizira moška stigmatizacija – v obeh primerih je razcepljenost subjekta drugotna glede na neko neokrnjeno izvirno polnost, naj gre za nasprotje moški-ženska kot nasprotje Subjekt-Objekt pri Weiningerju ali za polnost ženskega govora-telesa pred kastrativno zarezo v »post-strukturalističnem« feminizmu. Pri Lacanu pa je sam razcep izviren: histeričarkina nezmožnost, da bi se »uskladila« kot subjekt in kot objekt, tj. dejstvo, da nikoli ne more postati »čisti« subjekt, da je njena subjektnost vselej zavezana nekemu »patološkemu« objektnemu madežu, hkrati pa ji vselej spodleti, da bi se do kraja identificirala z vlogo objekta v (moški) fantazmi, ta nezmožnost je tista, na katero meri Lacanov matem za subjekt: $\$$. In vse ostale pozicije – moški kot Subjekt, ki »ve, kaj hoče«, tj. kot Gospodar; ženska-Objekt, itd. – so zgolj načini, kako zamegliti to izvirno nezmožnost oz. razcepljenost. Zato lahko Lacan na prvi pogled paradokсно reče, da je Ženska (*la Femme*) »eno izmed Imen-Očeta«: Oče-Gospodar je per definitionem nastopač (*imposteur*), tisti, ki s svojo karizmatično prezenco maši-krpa luknjo, nekonsistentnost Drugega, in fantazmatski lik Ženske, polne, neokrnjene Ženske, je prav tako le eden izmed načinov, da si zagotovimo, kako Drugi (Ženska) kljub vsemu obstaja.

Tu je koren nesporazuma, kar zadeva Lacanov »falocentrizem«, njegovo »patriarhalno« poudarjanje Imena-Očeta: Lacan nikakor ni, grobo rečeno, »za Ime-Očeta zoper ženskost«, njegovo izhodišče je nasprotno, da je Ime-Očeta, da je pozicija Očeta-Gospodarja zmerom, strukturno-nujno neko klovnovsko nastopaštvo. Problem je v tem, kaj Ime-Očeta s svojim nastopaštvom prikriva – Lacanov odgovor je, da ne neke »izvirne« substancialne ženskosti, marveč neko zagato, značilno za govoreči subjekt kot tak. Če velja, da »Ženske ni«, pa je Moški natanko ženska, ki verjame, da je: »Moški« je označevalni konstrukt, s katerim si govoreče bitje prikrije svojo blokirano oz. razcepljenost, ki se v čisti obliki artikulira v poziciji ženske-histeričarke.

In – če naj se za konec vrnemo k *m/f* – ta izvirni razcep je tisti, ki ga nakazuje sam naslov revije, pri čemer seveda poleg osnovnega branja (*masculinum/femininum*) ni zavreči ostalih možnih branj (*marksizem/feminizem* itd.) tja do incestuoznega »mot-herfucker«.

Dragica Kocjančič

JAZ IN ONO

Freudov spis *Jaz in Ono* povleče sistematične konsekvence iz teoretskega prodora, izvršenega v *Onstran načela ugodja*, tj. iz hipoteze o »nagonu smrti« (Todestrieb)«. Na tem »nagonu smrti« ne le ni nič biološko-instinktivnega, marveč je prav »nagon smrti« ime za tisto slepo prisilo k ponavljanju, ki deluje v nasprotju z organsko homeostazo, z uravnoteženim razmerjem organizma z okoljem: »nagon smrti« je kultura v čistem stanju, je vdor tistega Drugega, ki človeški individuum iztrga vpetosti v biološki krogotok. Da je temu tako, je jasno že iz samega naslova: *Jaz in Ono* – glede na trojico *Jaz-Nadjaz-Ono* namreč v njem manjka bistveni člen, člen, katerega vpeljava je glavna novost tega spisa, *Nadjaz*. Jasno je namreč, da bi se naslov tu prevedenega spisa pravzaprav moral glasiti *O nadjazu*. »Nagon smrti« pa je prav ime za »iracionalni« pritisk *Nadjaza*, ki vrže iz tira nagonsko substanco, uravnano z »načelom ugodja« (in njeno posred(ova)no uveljavljanje prek *Jaza*, ki ga vodi »načelo realnosti«, podaljšek »načela ugodja«).

Glavni teoretski donesek *Jaza in Onega* je, kot je splošno znano vpeljava t. im. druge topike, tj. nadomestitev topike *Zavest-Predzavestno-Nezavedno* s topiko *Jaz-Nadjaz-Ono*. Prav ta druga topika pa je točka razcepa, ker odpira možnost dvojnega branja, revizionističnega, ego-psihološkega, in radikalno-freudovskega. Trojico *Jaz-Nadjaz-Ono* je namreč možno brati kot afirmacijo osrednje, posredujoče, sintetizirajoče vloge *Jaza*: na eni strani imamo *Ono* (prirodno nagonsko substanco), na drugi *Nadjaz* (interiorizirani družbeni pritisk), *Jazu* pa naj bi pripadla vloga posredovanja, racionalnega usklajevanja zahtev teh dveh instanc, tj. smoter analitičnega procesa in hkrati merilo »zdravja« individua naj bi bil močni *Jaz*, namreč stopnja, v kateri je *Jazu* uspelo zavestno reflektirati in obvladati slepi pritisk nagonov ali *Nadjaza*. Povsem drugačno branje pa se odpre, če to drugo topiko beremo na ozadju metapsiholoških spisov iz desetih let našega stoletja, predvsem spisa *Za uvod k narcizmu*: glavna novost Freudovega pojma narcizma, novost, ki je povzročila škandal in naletela na odklonitev pri mnogih njegovih učencih, je, da *Jaza* nikakor ne moremo jemati zgolj kot instance zavestne, racionalne kontrole in vpogleda – ločnica *Jaz/Ono* se ne prekriva z ločnico *Zavest/Nezavedno*, sam *Jaz* je lahko nezaveden; daleč od tega, da bi bil v analitičnem procesu »naravni zaveznik« analitika v boju proti »iracionalnim« nagonom *Onega*, je (lahko) sam *jaz* patogen, »patološki«, vir duševne bolezni. Isto velja za *Nadjaz*: če *Nadjaz* manjka v naslovu *Jaz in Ono*, je temu tako zato, ker je že na delu sredi samega *Onega*, t.j. glavna Freudova teza je, da *Nadjaz* ni »na drugem polu« glede na *Ono*, marveč svojo energijo, energijo svojega »iracionalnega« pritiska na subjekt, črpa iz samega *Onega* – *Nadjaz* je del *Onega*. V lacanovski perspektivi bi bilo to tezo treba še radikalizirati tja do njenega obrata, se pravi tja do ugotovitve, da ni le *Nadjaz* zakoreninjen v *Onem*, marveč se v nekem nezaslišanem pomenu samo *Ono* opira na *Nadjaz*, na neki *nadjazovski* imperativ: kar vzdržuje *Ono*, nagone v njih neizprosno pritisku, onstran vsake »racionalne mere« ali biološke smiselnosti oziroma namembnosti, je prav *nadjazovska* zapoved užitka.

Vnaprejšnja objava Jaza in Onega v Razpolu, še preden bo izšel v zborniku Freudovih metapsiholoških spisov (v *Studia humanitatis*, 2. letnik), je pogojena s pedagoškimi potrebami: predstavlja osnovno gradivo za seminar Šole Sigmunda Freuda. Zato naj nam bo oproščen ta katoliško obarvan uvod – katoliško obarvan, kolikor je pač za katoliško stališče značilno, da mu je neposredno branje Biblije, brez komentarja, ki nas posvari pred zablodami, smrten greh. Zgoraj nakazano ločnico med »napačnim«, ego-psihološkim, in »pravilnim« branjem druge topike je vzeti le kot vodilo za vrsto konkretnih analiz, do katerih pripelje podrobno branje; kot namig omenimo za konec štiri takšne elemente, ki jih pri naša Jaz in Ono:

– Freud napredek v libidinalni organizaciji opredeli kot združevanje libido in nagona smrti, t.j. nekoliko poenostavljeno povedano, kot podređitev »agresivnih« sadistično-analnih komponent genitalnemu okviru; hkrati pa opredeli vdor Nadjaza, kulture, kot vdor nagona smrti v čistem stanju, se pravi kot (ponovno) razdružitev »Erosa« in »Tanatosa«, libido in nagona smrti. Iz tega je mogoč le en sam sklep: »moralni« napredek (razvoj Nadjaza) nujno implicira libidinalno »regresijo« (iz genitalnega v »analno« fazo), t.j. ideja »genitalne morale« (Reichov ideal) je vseskozi utopična, nesklad med poljem moralnih norm in libidinalnim ustrojem je ireduktibilen – nemara je to Freudov način, kako reči, da »ni spolnega razmerja«, saj bi bilo polno realizirano spolno razmerje prav tisto, ki bi bilo usklajeno, harmonizirano z »genitalno moralo«.

– ko Freud mimogrede zatrdi, da človek ni le bolj nemoralen kot to verjame, marveč tudi bolj moralen kot to ve, je treba tukaj nasprotju verovanje/vednost dati vso njegovo težo: je veliko bolj nemoralen kot verjame, ker je že samo Ono (»nemoralni« nagoni) imanentno opredeljeno z neko strukturo (nezavednih) verovanj, in je hkrati veliko bolj moralen kot to ve, ker je že sam Nadjaz (instanca morale) po svojem statusu neka vednost (instanca, ki »vse vidi in ve« in ki zadobi v paranoji materializirano obliko preganjalca).

– zdí se, kot da Freud v četrtem poglavju naenkrat zamenja teren in govori o dveh različnih pojavih oz. na dveh različnih ravneh: najprej poudarja ireduktibilni dualizem nagonov, ireduktibilno nasprotje Erosa in Tanatosa, libida in nagona smrti, nato pa naenkrat vpelje pojem »premeštljive in indiferentne energije«, ki se jo da sublimirati, pretvarjati, premeščati, ki je torej lahko podvržena celi vrsti dialektičnih obratov: mar Freud tukaj ne proizvede avant la lettre lacanovskega razlikovanja med željo in pulzijo (nagonom): na eni strani dialektika želje, podvrgljive vsem mogočim premestitvam, sublimacijam, spremitvam itd., na drugi strani nedialektizabilnost inertnih nagonov?

– In končno, kako uskladiti Lacanovo temeljno postavko, da je »nezavedno strukturirano kot neka govorica«, s Freudovo tezo, da je ločnica med Nezavednim in sistemom Zavedstvi/Predzavednega tista, ki loči predstave stvari (*Sachvorstellungen*) od besednih predstav (*Wortvorstellungen*)? Mar ni tukaj protislovja med Freudom in Lacanom, eklatantno, takšno, da ga ne more zamegliti nikakršna interpretacijska zvijačnost? Odgovor mora potekati v dveh korakih, ki pač spominjata na logiko znane šale o sposojenem kotliču (nizanje protislovnih, med sabo izljučujočih se argumentov za isto stvar). Najprej je treba pokazati (Lacan je to izčrpno storil v prvih predavanjih seminarja o Etiki psihoanalize), kako je že tisto, kar Freud imenuje *Sachvorstellungen*, spleteno iz označevalčevega tkiva, iz diferencialnih sledi: *Vorstellung* kot taka je že označevalec. Nato pa je treba priznati, da kljub temu v Nezavednem vztraja neko ne-označevalno, ne-simbolizabilno jedro, jedro realnega, traumatična Stvar. Nemara bi lahko prav na tej podlagi bližje opredelili razliko med Nezavednim in Onim: mar se kot ključ vseh Freudovih nedorečenosti glede njunega razmerja ne ponuja lacanovska rešitev, da je Nezavedno »strukturirano kot govorica«, torej preplet simbolnih fragmentov, potlačena simbolna mreža, medtem ko je Ono neko realno, traumatično, nesimbolizirano jedro? Če je Nezavedno polje, pa je Ono ex-timna Stvar v osrčju tega polja.

Tekst je preveden po izdaji: Sigmund Freud Studienausgabe, Band III: Psychologie des Unbewußten, str. 282–325: »Das Ich und das Es«, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1975. opombe brez oklepajev so Freudove, opombe v oklepajih pa uredniške oziroma prevajalske. Prevedel: Ivo Štandeker.

Šola Sigmunda Freuda pri
Društvu za teoretsko psihoanalizo

Pričujoča razprava skuša nadaljevati miselne tokove, ki sem jih začel v spisu *Jenseits des Lustprinzips* (/Onstran načela ugodja/ 1920) in na katere me je, kot že večkrat omenjeno,¹ priklenjala nekašna naklonjena radovednost. Ta razprava tiste misli torej povzema in jih povezuje z različnimi dejstvi, ki izhajajo iz analitičnega opazovanja, ter skuša iz te združitve potegniti nova spoznanja, hkrati pa se izogiba ponovnih navezav na biologijo in je s tem sami psihoanalizi bližja kot *Jenseits*. Po značaju je prej sinteza kot spekulacija, tako da se zdi njen cilj visoko zastavljen. Vendar vem, da se ustavi pri najosnovnejših rečeh, in sem s to omejitvijo povsem zadovoljen.

Pri tem se razprava dotika stvari, ki doslej še niso bile predmet psihoanalitične predelave. Niti se ne more izogniti temu, da ne bi trčila ob nekatere teorije, ki so jih bili postavili ne-analitik ali pa bivši analitiki pri svojem umiku iz analize. Sam sem bil sicer vselej pripravljen priznati spodbude, ki bi jih prispevali drugi delavci na tem polju, v tem primeru pa se čutim odvezan takega izkazovanja hvaležnosti. Kajti če psihoanaliza do zdaj določenih stvari še ni primerno ovrednotila, se to pač ni zgodilo zato, ker bi bila prezrla njihove učinke ali hotel zanikati njihov pomen, temveč zato, ker sama zasleduje neko določeno pot, ki je še ni bila popeljala tako daleč. In nazadnje, ko je prispela tja, se ji te stvari tudi prikažejo drugače kot ostalim.

I ZAVEST IN NEZAVEDNO

V tem uvodnem delu se ne da povedati nič novega, prav tako pa se ne da izogniti ponavljanju že poprej mnogokrat izrečenega.

Razločevanje zavestnega in nezavednega v psihičnem je temeljna predpostavka psihoanalize in ji kot edini omogoča, da razume pogosta kakor tudi važna patološka dogajanja v duševnem življenju in jih pripoji znanosti. Še enkrat in drugače rečeno: psihoanaliza ne more premestiti bistva psihičnega v zavest, temveč mora zavest razumeti kot eno izmed lastnosti psihičnega, ki se pridružuje drugim lastnostim ali pa tudi izostane.

Če bi si mogel predstavljati, da bodo ta spis brali vsi, ki jih psihologija tako ali drugače zanima, potem bi bil pripravljen tudi na to, da se že na tem mestu nekaj bralcev ustavi in noče naprej, kajti tukaj je prvi razločevalni prag psihoanalize. Veliki večini filozofskih izobražencev je namreč ideja psihičnega, ki ni tudi zavestno, tako nepojmljiva, da se jim zdi kar absurdna in ovrgljiva z golo logiko. Mislim, da vzrok takemu mišljenju leži zgolj v tem, da niso nikoli preučevali dotičnih fenomenov hipnoze in sanj, ki nam – če naj sploh ne govorimo o patološkem – vsiljujejo tako spoznanje. Zato pa njihova psihologija zavesti tudi ne more rešiti problemov sanj in hipnoze.

Biti zavestno je najprej čisto deskriptiven termin, ki se sklicuje na najbolj neposredno in neizpodbitno zaznavanje. Izkustvo pa nas uči, da katerikoli psihičen element, na primer predstava, ponavadi ni vseskozi zavesten. Prejkone je značilno, da njegovo zavestno stanje hitro mine; še ta hip zavestna predstava v naslednjem trenutku to že ni več, le da lahko v določenih pogojih, ki se jih da zlahka vzpostaviti, zopet postane zavestna. Medtem pa je bila – ne vemo kaj; lahko rečemo, da je bila *latentna*, in ob tem mislimo, kako je bila *zmožna ozavedenja* (*bewußtseinfähig*). Pa tudi če rečemo, da je bila *nezavedna*, smo stanje korektno opisali. To nezavedno potemtakem sovпада z latentnostjo – zmožnostjo ozavedenja. Pač pa bi nas filozofi takole prekinili: »Ne, izraz

nezavedno je tukaj odveč; dokler je bila predstava v stanju latentnosti, sploh ni bila nič psihičnega.« In če bi jim že na tem mestu oporekali, bi se zapletli v besedni dvoboj, ki ne bi imel kaj prida učinka.

Sami pa smo prišli do termina ali pojma nezavednega po neki drugi poti: pritegnili smo izkušnje, v katerih igra vlogo duševna *dinamika*. Izkusiti oz. privzeti smo morali, da obstajajo zelo močni duševni poteki ali predstave – tukaj pridejo sprva v poštev kvantitativni, torej ekonomski moment –, ki imajo lahko, tako ko ostale predstave, posledice za duševno življenje, tudi take posledice, ki spet postanejo zavestne v obliki predstav. Vendar pa sami ne postanejo zavestni. No, zdaj ni potrebno natančno ponavljati nečesa, kar je bilo že večkrat prikazano. Torej dovolj; na tej točki vskoči psihoanalitična teorija in ugotovi, da te predstave ne morejo biti zavestne, ker jim neka sila to preprečuje. Drugače pa bi lahko postale zavestne in videli bi, kako malo se razlikujejo od ostalih priznanih psihičnih elementov. Te teorije ni mogoče več ovreči, odkar so se v psihoanalitični tehniki našla sredstva, s katerimi lahko to nasprotujočo silo onesposobimo in dotične predstave ozavedemo. Stanje, v katerem so bile pred ozavedenjem, smo poimenovali *potlačitev*. Silo, ki je povzročila in ohranjala potlačitev, pa smo med analitičnim delom prepričljivo opazili kot *odpor*.

Naš pojem nezavednega smo torej pridobili iz vede o potlačitvi. Potlačeno nam pomeni čisti primer nezavednega. Toda kot smo videli, imamo dve vrsti nezavednega: latentno, ki je vseeno zmožno ozavedenja, in potlačeno, ki se samo po sebi in brez pomoči ne more ozavedeti. Naš vpogled v psihično dinamiko se mora odraziti tudi v nomenklaturi in opisu. Latentno, ki je samo deskriptivno – ne pa tudi v dinamičnem smislu – nezavedno, smo poimenovali *predzavestno*; oznako *nezavedno* pa smo omejili na potlačeno, ki je dinamično nezavedno. Tako imamo zdaj tri termine, v katerih smisel ni več izključno deskriptiven: zavestno (*zv.*), predzavestno (*pzv.*) in nezavedno (*nzv.*). Rečemo lahko, da je *Pzv.* mnogo bližja *Zv.* od *Nzv.*, in ker smo *Nzv.* označili kot del psihičnega, bomo to pri latentnem *Pzv.* storili s še manj obotavljanja. Toda čemu ne bi raje ostali v sožitju s filozofi in z njihovim soglasjem tako *Pzv.* kot *Nzv.* dosledno ločevali od zavestnega psihinega? Filozofi bi nam nadalje svetovali, naj *Pzv.* in *Nzv.* opišemo kot dve vrsti ali stopnji *psioidnega*, in že bi si bili edini. Toda posledice tega bi bile neizmerne težave ustreznega prikazovanja, in edino res važno dejstvo, da namreč to psioidno skoraj v vseh ostalih pogledih ustreza priznanemu psihičnemu, bi bilo nekemu pred sodku na ljubo potisnjeno v ozadje; ta predsodek izvira še iz časov, ko teh psioidov ali vsaj najpomembnejših med njimi sploh niso poznali.

Zdaj lahko torej naše tri termine – *Zv.*, *Pzv.* in *Nzv.* – mirno uporabljamo, le da ob tem ne smemo pozabiti, kako obstajata v deskriptivnem smislu dve vrsti nezavednega, v dinamičnem pa samo ena. Mnogokrat sicer lahko to razlikovanje zanemarimo, za določene namene prikazovanja pa je spet bistvenega pomena. Vsaj nam se je uspelo kar privaditi na to dvoličnost nezavednega in dobro shajamo z njo. Kajti izogniti se ji, vsaj po moji presoji, ne da; razlikovanje med zavestnim in nezavednim je navsezadnje le vprašanje zaznavanja, na katero moramo odgovoriti z da ali ne, in sam akt zaznavanja nam ne ponuja informacij o tem, iz kakšnega razloga je nekaj bilo zaznano ali pa ni bilo zaznano. Ne smemo se pritoževati, če je pojavna oblika dinamičnega dvoumna.¹

V nadaljnjem poteku psihoanalitičnega dela pa se izkaže, da so tudi ta razločevanja nezadostna, da so v praksi pomanjkljiva. Med situacijami, ki kažejo na to, smo izbrali naslednjo, ker je pač odločilna. Ustvarili smo si podobo o sovisni ureditvi duševnih potekov v neki osebi ter jo označili za njen *Jaz*. Na tem Jazu sloni zavest, ki obvladuje dostope do motilitete, to je: do odvajanja vseh vzdraženosti v zunanji svet; zavest je tista instanca duševnosti, ki nadzoruje vsa njena parcialna dogajanja. Tudi ko ponoči odide spat, ob tem še vedno izvaja cenzuro sanj. Iz tega Jaza izvirajo tudi potlačitve, s katerimi naj bi se določenim duševnim težnjam onemogočila ne samo vključitev v zavest, temveč tudi drugi načini uveljavitve in udejanitve. To, kar je bilo s potlačitvijo odstranjeno, se v analizi zoperstavlja Jazu, in analizi se tako postavlja naloga onesposobiti odpore, ki jih izraža Jaz do ukvarjanja s potlačenim. Dogaja pa se, da med analizo

opazimo bolnikove težave, ko mu postavimo določene naloge; njegove asociacije odpovedo, ko naj bi se približale potlačenemu. V tem primeru mu povemo, da obvladuje odpor, toda sam o tem nič ne ve. In četudi bi iz svojih občutkov neugodja uganil, da v tem trenutku v njemu deluje odpor, ga ne bi znal poimenovati in naznačiti. Ker pa ta odpor nedvomno izvira iz njegovega Jaza in temu pripada, smo se znašli pred nepredvideno situacijo. V samem Jazu smo našli nekaj, kar je tudi nezavedno, kar se obnaša prav tako kot potlačeno, se pravi proizvaja močne učinke, ne da bi samo postalo zavestno. Za svoje ozavedenje terja posebno delo. Posledica te izkušnje za analitično prakso je da zapademo v brezštevilne nejasnosti in težave, če se držimo našega običajnega izrazoslovja in če na primer hočemo nevrozo navezati na konflikt med zavestnim in nezavednim. Zato moramo iz našega vpogleda v strukturalna razmerja duševnega življenja to nasprotje nadomestiti z nekim drugim: z nasprotjem med sovisnim Jazom in od njega odcepljenim potlačenim.²

Še pomenljivejše pa so posledice za naše razumevanje nezavednega. Opazovanje dinamike je bilo prispevalo prvo korekturo, strukturalen vpogled pa nam prinaša drugo. Spoznali smo, da *Nzv.* ne sovпада s potlačenim; še vedno sicer drži, da je vse potlačeno tudi *nzv.*, toda *Nzv.* ni zgolj potlačeno. Tudi del Jaza, in to prekleto važen del Jaza, je lahko *nzv.*, je zagotovo *nzv.* To *Nzv.* v Jazu ni latentno v smislu *Pzv.*, saj se ga v tem primeru ne bi dalo aktivirati. Ne da bi postalo *zv.*, in njegovo ozavedenje ne bi smelo povzročati takih težav. Če smo zdaj prisiljeni vzpostaviti še tretje, nepotlačeno *Nzv.*, potem moramo priznati, da značaj nezavednega za nas izgublja pomen. Postaja mnogopomenska kvaliteta, ki ne dovoljuje več daljnosežnih in polnoveljavnih zaključkov, ki smo si jih od njega obetali. Vendar si ne smemo dovoliti, da bi ga zanemarili, saj je navsezadnje lastnost »zavestno ali ne« edina luč v temi globinske psihologije.

¹ Glede tega prim.: 'Bemerkungen über den Begriff des Unbewußten' /1912/. Neka nova različica kritike nezavednega zasluži, da jo na tem mestu primerno ovrednotimo. Mnogi raziskovalci, ki se ne upirajo priznati psihoanalitičnih dejstev, po drugi strani pa odklanjajo nezavedno, si skušajo pomagati z neizpodbitim dejstvom, da je tudi pri zavestnem – kot fenomenu – razpoznavna cela vrsta odtenkov v intenzivnosti in jasnosti. Tako kot obstajajo dogodki, ki so živo, rezko, oprijemljivo zavestni, tako doživljamo še druge, ki so le šibko, komajda opazno zavestni, tisti najšibkeje zavestni pa bi naj bili prav oni, za katere bi hotela psihoanaliza uporabljati neprimerno besedo nezavedni. Toda, pravijo naprej, saj so vendar le-ti tudi zavestni oziroma »v zavesti«, tudi njih se da v polni meri ozavedeti, če bi jim le naklonili dovolj pozornosti.

Kolikor se na odločitev glede takšnega vprašanja, ki je odvisna od konvencije ali pa od občutenja, da vplivati z močjo argumentov, potem bi smeli dodati tole: opozorilo na različne stopnje razločnosti zavestnega pač ni nič obvezujočega in ne vsebuje več dokaznega gradiva kot denimo analogna stavka: »Ker obstaja toliko odtenkov razsvetljenosti od najbolj jarke, slepeče luči do bledega brljenja, lahko sklepamo, da sploh ni teme.« Ali: »Ker obstaja toliko različnih stopenj vitalnosti, lahko sklepamo, da ni smrti.« Taki stavki so na nek način nemara celo smiselni, toda v praksi so povsem neuporabni, kar se tudi pokaže, čim želimo iz njih izpeljati nadaljnje sklepe, recimo: »... torej ni potrebno prižigati luči«, ali: »... torej so vsi organizmi nesmrtni«. Poleg tega ne dosežemo z vstetjem neopaznega med zavestno nič drugega kot da si spodmaknemo edino neposredno oporo, ki v psihičnem sploh obstaja. Nekaj zavestnega, o čemer pa nič ne vemo, se mi zares zdi mnogo bolj absurdno kot nezavedna duševnost. Nenazadnje pa je bil ta poskus izenačevanja neopaženega in nezavednega očitno izpeljan brez upoštevanja dinamičnih razmer, ki so bile za psihoanalitično razumevanje odločilnega pomena. Spregledani sta namreč dve dejstvi; prvič, da je temu neopaženemu izredno težko in naporno nameniti dovolj pozornosti, in drugič, da zavest po uspešni izpeljavi tega dejanja prej neopaženega sploh ne prepozna, da se ji prevečkrat zdi povsem tuje in nasprotujoče ter ga zato rezko zavrne. Rekurz z nezavednega na malo opaženo ali neopaženo torej le ni nič drugega kot potomec tistega predsodka, ki se enkrat za vselej pridruša na identiteto psihičnega in zavestnega.

² Prim. *Jenseits des Lustprinzips* /1920/.

Patološke raziskave so naše zanimanje vse preveč usmerjale izključno na potlačeno. Mi pa bi radi zvedeli kaj več o Jazu, odkar vemo, da je tudi Jaz lahko nezaveden v pravem smislu. Pri doslejšnjih preiskavah nam je edino oporo nudila označitev zavestnosti ali nezavednosti; slednjič pa smo videli, kako je tudi to lahko večpomensko.

Je pa tako, da je vse naše znanje vedno vezano na zavest. Tudi *Nzv.* lahko spoznamo samo tako, da ga ozavedemo. Toda postojmo, kako je to sploh mogoče? Kaj pomeni: nekaj ozavedeti? Kako lahko to poteka?

Vemo, kje nam kaže glede tega navezati. Rekli smo, da je zavest *površina* duševnega aparata, kar pomeni da smo jo pripisali kot funkcijo nekemu sistemu, ki je prostorsko najbližji zunanjemu svetu. In sicer prostorsko ne le v smislu funkcije, temveč tokrat tudi v smislu anatomske razčlenitve.¹ Tako mora tudi naše raziskovanje vzeti za izhodišče to zaznavajočo površino.

Že vnaprej so zv. vse zaznave, ki prihajajo od zunaj (čutne zaznave) in od znotraj (te imenujemo občutke in čustva). Kako pa to izgleda pri tistih notranjih dogajanjih, ki jih nemara smemo – grobo in nenatančno – strniti kot miselne poteke? Ali se ti, ki se izvršujejo neke v notranjosti aparata kot premiki duševne energije na poti k delovanju, približajo površini, kjer nastaja zavest? Ali pa sestopa zavest k njim? Opažamo, da je to ena tistih težav, ki se porajajo, če hočemo prostorsko, *topično* predstaviti duševnega dogajanja vzeti dobesedno. Obe možnosti sta enako nezamišljivi, morala bi torej obstajati še tretja.

Na nekem drugem mestu sem že izrazil domnevo, da leži prava razlika med *nzv.* in *pzv.* predstavo (mislijo) v tem, da prva poteka na nekem materialu, ki ostaja neznan, medtem ko se drugi (*pzv.*) pridružijo še *besedne predstave*. To je bil prvi poizkus označitve obeh sistemov *Pzv.* in *Nzv.*, ki se ne oklepa odnosa do zavesti. Vprašanje: »Kako nekaj postane zavestno?« bi bilo torej treba zastaviti drugače: »Kako nekaj postane predzavestno?« In odgovor bi bil: »Preko povezave z ustreznimi besednimi predstavi.«

Te besedne predstave so spominski ostanki, ki so nekoč bili zaznave in lahko kot vsi spominski ostanki spet postanejo zavestni. Še preden nadaljujemo z razpredanjem o njihovi naravi, nas obide nov vpogled: ozavede se lahko samo nekaj, kar je nekoč že bilo zv. zaznava, in če se hoče od znotraj ozavedeti še kaj drugega razen občutkov, potem si mora prizadevati, da bi se pretvorilo v zunanjo zaznavo. To pa omogočajo spominske sledi.

Spominske ostanke si zamišljamo, kot da so vsebovani v sistemih, ki se neposredno dotikajo sistema *Z.-Zv.*, tako da se njihove investicije zlahka od znotraj prenašajo na elemente tega sistema. Tukaj takoj pomislimo na halucinacijo in na dejstvo, da še najživahnejši spomin prejkoslej razlikujemo od halucinacije kakor tudi od zunanje zaznave, le da hkrati uvidimo, kako je pri ponovnem oživljanju nekega spomina investicija v spominskem sistemu ohranjena, medtem ko lahko halucinacija, ki se ne razlikuje od zaznave, nastane tudi ko investicija ne le poseže iz spominske sledi na *Z.-element*, temveč popolnoma preide nanj.

Besedni ostanki v bistvenem obsegu izhajajo iz akustičnih zaznav, tako da je s tem sočasno podan še poseben čutni izvor sistema *Pzv.* Vizualne sestavine besednih predstav lahko zaenkrat zanemarimo glede na to, da so sekundarne, pridobljene z branjem. Prav tako tudi slikanje besed s kretnjami, kar razen pri gluhonemih igra le vlogo pomožnih znakov. Beseda ni v bistvu nič drugega kot spominski ostanek slišane besede.

Ne smemo pozabiti, da bi, nemara zaradi poenostavitve, spregledali pomen optičnih spominskih ostankov – ostankov stvari – ali zanikali, da je možno ozavedenje miselnih potekov skozi povratek k vizualnim ostankom – pri nekaterih osebah se zdi ta način še posebej močno izražen. *Z* značilnostmi takega vizualnega mišljenja se lahko po-

drobneje seznanimo v študiji o sanjah in predzavestnih fantazijah, ki jo je na podlagi svojih opazovanj napisal J. Varendonck; tam zremo, da se pri tem ozave večinoma le konkretni material misli, da pa relacije, ki so lastne prav misli, ne morejo priti do vizualnega izraza. Mišljenje v slikah je torej le zelo nepopolna oblika ozavedenja. Poleg tega je nekako bližje nezavednim dogajanjem kot pa mišljenje v besedah in je nedvomno tako ontogenetsko kot filogenetsko starejše od njega.

Če je torej, in s tem se vračamo k našemu argumentu, to tista pot, po kateri nekaj na sebi nezavednega postane predzavestno, potem že lahko odgovorimo na vprašanje, kako nekaj potlačenega naredimo (pred)zavestno: tako da z analitičnim delom proizvedemo take *pzv.* vmesne člene. Zavest torej ostane na svojem mestu, pa tudi *Nzv.* se ni bilo treba povzpeti do *Zv.*

Odnos zunanjega zaznavanje do Jaza je več kot očiten. Zato pa odnos notranjega zaznavanja do Jaza od nas terja posebno raziskavo. Ob njem se ponovno prebudi dvom, če smo res storili prav, ko smo vse zavestno vezali na ta površinski sistem *Z.-Zv.*

Notranje zaznavanje prinaša občutke o dogajanjih v najrazličnejših, gotovo tudi najglobljih plasteh duševnega aparata. Te občutke le slabo poznamo; kot njih najboljši primer bi lahko vzeli kvečjemu tiste iz razpona med ugodjem in neugodjem. Bolj prvinški, elementarnejši so od onih, ki prihajajo od zunaj, nastopijo lahko tudi v stanjih zametljive zavesti. O njihovem večjem ekonomskem pomenu ter o njegovi metapsihološki osnovanosti sem govoril že drugje. Ti občutki so tako kot zunanje zaznave multikalni, istočasno lahko prihajajo iz različnih koncev in pri tem imajo različne, tudi nasprotujoče si kvalitete.

Občutki z značajem ugodja nas sami na sebi v nič ne prisiljujejo, zato pa to v temvečji meri počno občutki neugodja. Ti silijo k spremembi, k odvajanju, zato si tudi razlagamo neugodje kot zvišano, ugodje pa kot zmanjšano investiranje energije. Če to, kar postane zavestno kot ugodje ali neugodje, imenujemo nekaj kvantitativno-kvalitativno »drugega« v duševnem poteku, potem ostaja vprašanje, če lahko to »drugo« na licu mesta postane zavestno ali ga je treba prevesti naprej do sistema *Z.*

Klinične izkušnje odločijo v prid zadnjemu. Kažejo nam, da se to »drugo« obnaša kot potlačen vzgib. Lahko razvije usmerjujoče moči, ne da bi Jaz opazil to prisilo. Šele odpor proti prisili, ustavitev reakcij odvajanja takoj razkrije to »drugo« kot neugodje. Tako kot napetosti zavoljo potreb lahko ostane nezavedna tudi bolečina, ta srednjica med zunanjim in notranjim zaznavanjem, ki se tudi takrat, ko prihaja iz zunanjega sveta, obnaša kot notranja zaznava. Torej še vedno velja ugotovitev, da se tudi občutki in čustva lahko ozavejejo le preko sistema *Z.*; če je ta prehod zaprt, se ne udeležijo kot občutki, čeprav ostaja njim ustrezno »drugo« v poteku vzdražitve enako. Skrajšano in ne popolnoma korektno v tem primeru govorimo o *nezavednih občutkih*, držimo se analogije z nezavednimi predstavami, ki ni čisto upravičena. Razlika je namreč v tem, da je za *nzv.* predstave šele treba ustvariti povezovalne člene, da jih spravimo v *Zv.*, medtem ko pri občutkih, ki se prevajajo direktno, ta potreba odpade. Z drugimi besedami: razlikovanje med *ZV.* in *Pzv.* nima pri občutkih nikakršnega smisla, *Pzv.* je tukaj odveč, občutki so ali zavestni ali nezavedni. Tudi če so vezani na besedne predstave, svojega ozavedenja ne dolgujejo njim, temveč ga dosežejo neposredno.

Vloga besednih predstav je tako dokončno razjasnjena. Z njihovim posredovanjem iz notranjih miselnih potekov nastanejo zaznave. Tako je, kot da bi bila potrjena trditev, da je celotno znanje plod zunanjega zaznavanja. Pri nadinvesticiji mišljenja se dejansko – kot od zunaj – zazna misli in se jih ima zato za resnične.

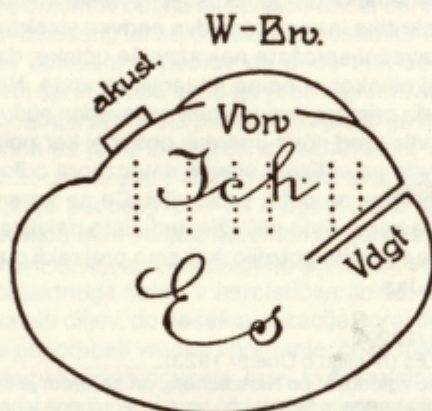
Po tej razjasnitvi odnosov med zunanjim in notranjim zaznavanjem ter površinskim sistemom *Z.-Zv.* se lahko lotimo izpopolnjevanja naše predstave o Jazu. Vemo, da izhaja iz sistema *Z.*, ki je njegovo jedro, in da najprej zaobjame *Pzv.*, ki sloni na spominskih ostankih. Kot pa smo videli, je Jaz tudi nezaveden.

In tukaj sem mnenja, da nam bo veliko koristilo, če sledimo pobudi nekega avtorja, ki zaman iz osebnih razlogov zatrjuje, da nima nič opraviti s strogo in visoko znanostjo. Mislim na G. Groddecka, ki vedno znova poudarja, kako se tisto, kar imenujemo naš

Jaz, obnaša v bistvu pasivno, in da nas, če naj uporabim njegov izraz, »živijo« neznane, neobvladljive sile.² Vsi mi smo doživljali vtise te vrste, le da nas niso prevzeli do te mere, da bi izključili vse ostale. In prav je, če Groddeckovi ugotovitvi dodelimo pripadajoče mesto v ustroju znanosti. Zato predlagam, da jo upoštevamo tako, da tisto bitje, ki izhaja iz sistema Z. in ki je sprva *pzv.*, imenujemo Jaz, tisto drugo psihično pa, ki je nadaljevanje prvega in ki se obnaša kot *nzv.*, v skladu z Groddeckovo rabo *Ono*.³

Kmalu bomo videli, če lahko s tem pojmovanjem izboljšamo opisovanju in razumevanje. Zdaj je individuum za nas psihično Ono, nespoznano in nezavedno, temu pa je površinsko nataknen Jaz, ki je razvit iz svojega jedra, sistema Z. In če težimo h grafični upodobitvi, bomo še dodali, da Jaz ne obdaja Onega z vseh strani, temveč samo toliko, kolikor tvori sistem Z. njegovo (Jazovo) površino, torej približno tako, kot klična plošča leži na vrhu jajca. Jaz ni ostro ločen od Onega, izteka se navzdol in se z njim zliva.

Toda tudi potlačeno se zliva z Onim, je zgolj njegov del. To potlačeno je s potlačitvenimi odpori ločeno le od Jaza, z njim lahko komunicira prek Onega. Hitro opazimo, da se vsa oddeljevanja, ki smo jih opisali na pobudo patologije, nanašajo samo na – nam edino znane – površinske plasti duševnega aparata. Te odnose bi lahko ponazorili na risbi, katere obrisi pa naj služijo le prikazu in ne kakemu posebnemu tolmačenju. Dodali bi mogoče samo še to, da Jaz nosi »slušno čepico«, in sicer po izkazih možganske anatomije le na eni strani. Nataknjena mu je tako rekoč postrani.



Kot lahko vidimo, je Jaz del Onega, ki je pač spremenjen zavoljo direktnega vpliva zunanjega sveta s posredovanjem Z.–Zv.: je takorekoč nadaljevanje površinske diferenciacije. Ob tem se Jaz trudi uveljaviti vpliv zunanjega sveta pri Onem in njegovih namelih. Jaz teži k temu, da bi načelo ugodja, ki brezprizivno vlada v Onem, nadomestil z načelom realnosti. Zaznava igra pri Jazu tisto vlogo, ki v Onem pripada nagonu. Jaz reprezentira tisto, kar bi lahko imenovali um in preudarnost, v nasprotju z njim pa Ono vsebuje strasti. Vse to se ujema z dobro znanimi popularnimi razlikovanji, zato pa tudi ni več kot povprečna ali idealno pravilna slika.

Funkcionalna pomembnost Jaza se kaže v tem, da mu je v normalnem stanju prihranjena oblast nad dostopi k motiliteti. Tako je v odnosu do Onega podoben jezdecu, ki mora obvladovati veliko močnejšega konja, le s to razliko, da jezdec to skuša delati z lastnimi močmi, Jaz pa s sposojenimi. Ta prisposodba pa nas popelje še nekoliko dlje. Tako kot jezdecu, če se noče ločiti od konja, pogosto ne preostane nič drugega, kot da ga vodi tja, kamor žival sama hoče, tako tudi Jaz velikokrat udejanja voljo Onega, kot da bi ta volja bila njegova.

K nastanku Jaza in njegovi ločitvi od Onega pa je, kot kaže, prispevala poleg vpliva sistema Z. še druga okoliščina. Lastno telo, še posebej njegova površina, je prostor, iz katerega lahko sočasno izhajajo zunanje in notranje zaznave. Vidimo ga kot nek drug

objekt, zato pa pri otipu vzbuja dvoje občutij, od katerih bi eno lahko enačili z notranjo zaznavo. V psihofiziologiji je bilo že dovolj govora o tem, kako lastno telo izstopa iz običajnega zaznavnega sveta. Zdi se, da tudi bolečina igra vlogo pri tem; način, kako si pri bolečih obolenjih pridobimo nov občutek za njegove organe, je nemara vzorni primer tega, kako sploh pridemo do predstave o svojem lastnem telesu.

Jaz je predvsem telesen, ni zgolj površinsko bitje, temveč je sam projekcija neke površine.⁴ Če bi iskali anatomske analogije zanj, bi ga še najlažje poistovetili z »možganskim možičkom«, ki ga poznajo anatomi in ki v možganski skorji stoji na glavi, s petami navzgor, gleda nazaj ter, kot je znano, na levi nosi govorno območje.

Odnos Jaza do zavesti je bil že večkrat deležen razlage, vendar moramo tukaj nekatera važna dejstva na novo opisati. Ker smo že navajeni, da se vsepovsod držimo gledišča nekih socialnih ali etičnih vrednot, nas ne preseneča podatek, da so se nižje strasti vgnezdile v nezavednem. Zato pa tudi pričakujemo, da je dostop do zavesti toliko bolj olajšan in zagotovljen duševnim funkcijam, čim višje so po teh vrednostnih merilih. Toda tu nas psihoanalitične izkušnje razočarajo. Po eni strani je izkazano, da se celo občutljivo in težko intelektualno delo, ki sicer zahteva utrudljivo razmišljanje, lahko opravlja predzavestno, ne da bi prišlo do zavesti. Taki primeri nedvomno obstajajo, dogajajo se recimo v spečem stanju in se pokažejo tako, da neka oseba neposredno po prebujenju ve za rešitev kakega težkega matematičnega ali drugačnega problema, s katerim se je dan poprej zamen mučila.⁵

Še mnogo bolj pa nas osupne neka druga izkušnja. Iz naših analiz vemo, da obstajajo osebe, pri katerih sta samokritika in vest, torej dva nadvse visoko cenjena duševna procesa, nezavedni in kot nezavedni sprožata najvažnejše učinke; dejstvo, da odpor v analizi ostaja nezaveden, torej nikakor ni edina situacija te vrste. Novo spoznanje, ki nas kljub kritičnejšemu vpogledu primora priznati nek *nezaveden občutek krivde*, pa nas veliko bolj zmede in nas postavlja pred nove uganke, posebej ker polagoma uganemo, da tak nezaveden občutek krivde pri velikem številu nevroz igra odločilno ekonomsko vlogo in postavlja največje prepreke na pot k ozdravitvi. Če se vrnemo k naši lestvici vrednot, potem moramo reči: ne samo tisto najnižje, tudi tisto najvišje pri Jazu je lahko nezavedno. Kot da bi se nam na ta način potrdilo, kar smo prej rekli o zavestnem Jazu – da je namreč predvsem telesni Jaz.

¹ Gl. *Jenseits des Lustprinzips* (1920).

² G. Groddeck, *Das Buch vom Es* (/Knjiga o Onem/ 1923).

³ Groddeck sam se je verjetno zgledoval po Nietzscheju, pri katerem je ta slovnični izraz pogosto uporabljen za označitev neosebne in takorekoč naravno-nujnega v našem bitju.

⁴ /-l. e. the ego is ultimately derived from bodily sensations, chiefly from those springing from the surface of the body. It may thus be regarded as a mental projection of the surface of the body, besides, as we have seen above, representing the superficies of the mental apparatus.« – To v originalu angleško opombo najdemo prvič v prevodu, ki je 1927 izšel v Londonu (*The Ego and the Id*), kjer je tudi označena kot od Freuda avtorizirana opomba. V vseh dosedanjih nemških izajah te opombe ni; tudi nemška inačica ni ohranjena./

⁵ O nekem primeru te vrste so mi poročali nedavno, in sicer kot ugovor proti mojemu opisovanju »dela sanj«.

III

JAZ IN NADJAZ (IDEAL JAZA)

Če bi bil Jaz zgolj del Onega, spremenjen zaradi vpliva zaznavnega sistema, torej zastopnik zunanega sveta v psihičnem, potem bi stvar bila enostavna; toda temu se pridruži še nekaj drugega.

Motivi, ki so nas napeljali k temu, da privzamemo neko posebno stopnjo Jaza, diferenciacijo znotraj samega Jaza, ki se imenuje *ideal Jaz* ali *Nadjaz*, so zadostno obrazloženi na drugih mestih.¹ In so upravičeni.² Da pa ima ta del Jaza manj čvrst odnos do zavesti, je novost, ki zahteva obrazložitev.

Tukaj moramo poseči nekoliko nazaj. Uspelo nam je bilo razložiti bolezensko trpljenje melanholije z domnevo, da se v Jazu ponovno vzpostavlja neki izgubljeni objekt, da se torej objektna investicija nadomešča z identifikacijo.³ Toda tedaj še nismo spoznali vso razsežnost tega poteka in nismo vedeli, kako pogost in tipičen je. Pozneje pa smo uvideli, da ima to nadomeščanje velik delež pri oblikovanju Jaza in da bistveno prispeva k izdelovanju tega, kar imenujemo njegov *značaj*.

Na samem pra-začetku, v primitivni oralni fazi individua, se objektne investicije verjetno ne da razločevati od identifikacije. Za pozneje pa lahko le domnevamo, da izhajajo objektne investicije iz Onega, ki občuti erotične težnje kot potrebe. Sprva še slabotni Jaz zve za objektne investicije, jih dopusti ali pa jih skuša zatreti s procesom potlačitve.⁴

Če je potrebno tak seksualni objekt zapustiti, potem nemalokrat pride do spremembe Jaza, ki jo moramo pri melanholiji opisati kot vzpostavitev objekta v Jazu; natančnejše okoliščine te nadomestitve nam še niso znane. Mogoče ta introjekcija, ki je neka vrsta regresije k mehanizmu oralne faze, Jazu olajša ali omogoča zapuščanje objekta. Mogoče je ta identifikacija sploh pogoj, da Ono zapusti svoje objekte. Na vsak način pa je ta potek vsaj v zgodnjih razvojnih fazah zelo pogost in lahko govori v prid pojmovanju, da je značaj Jaza posledica opuščenih objektnih investicij, se pravi, da vsebuje zgodovino te izbire objektov. Seveda pa moramo že kar na začetku priznati lestvico rezistenčnih sposobnosti, glede na to, ali značaj neke osebe te vplive iz zgodovine erotične izbire objektov odbija ali sprejema. Zdi se, da je pri ženskah, ki so imele veliko ljubezenskih izkušenj, lahko dokazati preostanke njihovih objektnih investicij v njihovih značajskih potezah. V poštev pa pride tudi sočasnost objektne investicije in identifikacije, torej sprememba značaja pred zapustitvijo objekta. V tem primeru bi lahko sprememba značaja preživela objektni odnos in ga na nek način konzervirala.

Po drugi strani pa je ta pretvorba erotične izbire objekta v spremembo Jaza tudi pot, po kateri lahko Jaz nadigra Ono in poglobi svoj odnos do njega, kar pa gre seveda na račun precejšnje popustljivosti do njegovih doživljajev. Če Jaz prevzema poteze objekta, se takorekoč sam vsiljuje Onemu kot ljubezenski objekt. Skuša mu nadomestiti zgubo, ko pravi: »Glej, tudi mene lahko ljubiš, saj sem tako podoben objektu.«

Pretvorba objektnega libida v narcističen libido, do katere ob tem pride, vodi do opustitve seksualnih ciljev, do deseksualizacije, torej do neke vrste sublimacije. Da, tukaj se odpre vse pozornosti vredno vprašanje, če to ni kar običajna pot k sublimaciji, če ni vsa sublimacija plod posredovanja Jaza, ki seksualni objektni libido najprej spremeni v narcističen, da bi mu kasneje morda zastavil drug cilj.⁵ Pozneje pa nas bo zanimalo, če ta sprememba ne povzroči še drugačnih nagonskih usod, če ne vodi na primer k razpletanju različnih medsebojno zlitih nagonov.

Čeprav bomo za trenutek zgubili naš cilj izpred oči, se vseeno ne moremo izogniti kratkemu postanku pri objektnih identifikacijah Jaza. Če se le-te razbohotijo, če postanejo preštevilne in premočne, če se med sabo več ne prenašajo, potem patološki izid ni več daleč. Ko se posamezne identifikacije z odpori zaprejo druga proti drugi, lahko pride do razcepa Jaza. Nemara je skrivnost primerov takoimenovane *multiple osebnosti* v tem, da posamezne identifikacije izmenoma prevzemajo oblast nad zavestjo. Pa četudi do tega ne pride, ostajajo konflikti med različnimi identifikacijami, v katere se Jaz razdvaja, konflikti, ki jih končno vseh ne moremo označiti kot patološke.

Kakorkoli se že oblikuje kasnejša rezistenca značaja proti vplivom opuščenih objektnih investicij, učinki prvih identifikacij iz zgodnjega otroštva bodo vsesplošni in trajni. Ta ugotovitev nas vrača k nastanku ideala Jaza, saj je za njim skrita prva in najpomembnejša identifikacija individua – identifikacija z očetom lastne predzgodovine.⁶ Za njo sprva kaže, da ni učinek ali izid objektne investicije, se pravi da je direktna in neposredna ter zgodnejša kot katerakoli objektna investicija. Toda izbire objektov, ki so dijo v prvo seksualno obdobje in ki zadevajo očeta ter mater, se pri normalnem poteku, kot se zdi, končajo v taki identifikaciji in s tem okrepijo primarno identifikacijo.

Ti odnosi so vsekakor tako zapleteni, da zahtevajo natančnejši opis. Dve okoliščini

sta krivi za to zapletenost: trikotna zasnova ojdipovskega razmerja in konstitucionalna biseksualnost individua.

Pri otroku moškega spola bi se poenostavljen primer takole odvijal: Zelo zgodaj razvije objektno investicijo v mater, ki izhaja iz materinih prsi in je vzor izbire objekta po naslonitvenem tipu; očeta se deček polasti z identifikacijo. Oba odnosa potekata nekaj časa vzporedno, dokler z okrepitevijo seksualnih želja po materi in s spoznanjem, da je oče ovira tem željam, ne nastane Ojdipov kompleks. Identifikacija z očetom zdaj pridobi sovražne poteze, sprevrača se v željo odstraniti očeta in ga nadomestiti pri materi. Od tod dalje je razmerje do očeta ambivalentno; zdi se, kot da se manifestira tista ambivalenca, ki je že od vsega začetka vsebovana v identifikaciji. Pri dečkih je tako vsebina enostavnega, pozitivnega Ojdipovega kompleksa podana z ambivalentno nastrojenostjo do očeta in z zgolj ljubečim objektnim stremljenjem po materi.

Pri raztreščenju Ojdipovega kompleksa se mora opustiti objektna investicija v mater. Namesto nje lahko nastopi dvoje: ali identifikacija z materjo ali pa povečana identifikacija z očetom. Slednji iztek smo navajeni označevati kot normalen, saj tudi dovoljuje, da v neki meri ohranimo ljubeč odnos do matere. Tako bi se s propadom Ojdipovega kompleksa moškost v značaju dečka okrepila. Na povsem analogen način se lahko ojdipovska naravnost malega dekletca izteče v okrepitev (ali pa vzpostavitev) njene materinske identifikacije, ki določi ženski značaj otroka.

Te identifikacije ne ustrezajo našemu pričakovanju, ker zapuščen objekt ne uvaja jo v Jaz, čeprav prihaja tudi do takega izteka in ga je bolj kot pri dečkih mogoče zaznati pri deklicah. Iz analize pogosto zvemo, kako majhna deklica potem, ko se je morala odpovedati očetu kot ljubezenskemu objektu, izpostavi njegovo moškost in se namesto z materjo identificira z očetom, torej z izgubljenim objektom. Pri tem je očitno važno, ali so njena moška nagnjenja – ne glede na to, kaj jih kot taka tvori – dovolj močna.

Kaže torej, da je iztek ojdipovske situacije v očetovsko ali materinsko identifikacijo pri obeh spolih odvisen od relativne moči moškega ali ženskega nagnjenja. To je eden od obeh načinov vmešavanja biseksualnosti v usode Ojdipovega kompleksa. Drugi pa je še pomembnejši. Dobimo namreč vtis, da navaden Ojdipov kompleks sploh ni najbolj razširjen, temveč da prej ustreza neki poenostavitvi ali shematizaciji, ki pa res dovolj pogosto ostaja praktično upravičena. Prodronejša raziskava ponavadi razkrije *celotnejši* Ojdipov kompleks, ki je dvojen, pozitiven in negativen, odvisno od prvotne biseksualnosti otroka. To pomeni, da deček nima le ambivalentne naravnosti do očeta in ljubeče objektno izbire za mater, temveč da se hkrati obnaša še kot deklica, da kaže ljubečo feminilno naravnost do očeta in njej ustrezno ljubosumno-sovražno do matere. Ta vdor biseksualnosti seveda otežkoča razumevanje odnosov primitivnih objektnih izbiri in identifikacij, še bolj pa ovira njihov umljiv opis. Možno pa je tudi, da bi veljalo tisto ambivalenco, ki smo jo ugotovili v odnosu do staršev, brez nadaljnega navezati na biseksualnost, da se torej ni razvila z rivalitetno naravnostjo iz identifikacije, kakor sem to prej prikazal.

Menim, da je prav, če na splošno in še prav posebej pri nevrotikih privzamemo celotni Ojdipov kompleks. Analitične izkušnje potem pokažejo, da pri določenem številu primerov ta ali ona izmed njegovih sestavin izgine do komaj opaznih sledi, tako da se vzpostavi vrsta, na katere enem koncu stoji normalni, pozitivni Ojdipov kompleks, na drugem obratni, negativni; vmesni člani z različno zastopanimi komponentama pa kažejo celotno obliko. Ob zatonu Ojdipovega kompleksa se bodo štiri v njem vsebovana nagnjenja zložila na tak način, da iz njih izide očetovska ali materinska identifikacija. Očetovska identifikacija bo ohranila materinski objekt pozitivnega kompleksa in istočasno nadomestila očetovski objekt obratnega kompleksa; analogno se bo zgodilo pri materinski identifikaciji. V različno močni izoblikovanosti obeh identifikacij se bo zrcalila neenakost obeh spolnih nagnjenj.

Tako lahko privzamemo, da je najbolj obča posledica seksualne faze, ki jo obvladuje Ojdipov kompleks, ta, da se v Jazu ustalita ti dve nekako med sabo povezani identifikaciji. Ta sprememba Jaza obdrži svoj izpostavljeni položaj, ostali vsebini Jaza se zoperstavlja

Nadjaz pa ni samo nek rezidij prvih objektivnih izbir Onega, po pomenu je tudi energična reakcijska tvorba proti le-tem. Njegov odnos do Jaza se ne izčrpa v svarilu: »Tak (kot oče) *bodi*«, ampak obsega tudi prepoved: »Tak (kot oče) *ne smeš* biti, torej ne delaj vsega, kar on počne; nekatere stvari so prihranjene le zanj.« Ta dvoličnost ideala Jaza je pogojena z dejstvom, da mu je bila naložena potlačitev Ojdipovega kompleksa, še več, da se ima temu prevratu sploh zahvaliti za svoj nastanek. Potlačitev Ojdipovega kompleksa očitno ni bila lahka naloga. Ker so starši, še posebno oče, prepoznani kot ovira pri uresničitvi ojdipovskih želja, se je infantilni Jaz za to potlačitveno delo okrepil tako, da je taisto oviro vzpostavil v sebi. Potrebno moč si je takorekoč izposodil od očeta, in to posojilo je izredno usodno dejanje. Nadjaz bo ohranil značaj očeta, in čim močnejši je bil Ojdipov kompleks, čim bolj pospešeno (pod vplivom avtoritete, verouka, pouka, čtiva) je potekala njegova potlačitev, tem bolj strogo bo kasneje Nadjaz kot vest, mogoče kot nezavedni občutek krivde, vladal nad Jazom. – Na vprašanje, od kod dobiva Nadjaz moč za to gospodstvo, od kod njegov prisilni značaj, ki se izraža kot kategorični imperativ, bom skušal odgovoriti kasneje.

Če s pogledom še enkrat zaobjamemo opisani nastanek Nadjaza, potem ga spoznamo kot učinek dveh kar najbolj pomembnih bioloških faktorjev: dolgega obdobja otroške nemoči in odvisnost pri človeku ter dejanskosti njegovega Ojdipovega kompleksa, ki smo ga izpeljali iz prekinitve libidinalnega razvoja z latentnim obdobjem, torej iz *časovno dvakratnega začetka* njegovega seksualnega življenja.⁷ Sledno posebnost, ki je verjetno specifično človeška, je neka psihoanalitična hipoteza proglasila za dediščino z ledeno dobo vsiljenega razvoja h kulturi. Tako gledano ni ločitev Nadjaza od Jaza nič naključnega, saj zastopa najpomembnejše poteze razvoja individua in vrste, še več, s tem ko zagotovi starševskemu vplivu stalen izraz, za vse čase ohrani obstoj okoliščin, ki so jo spočele.

Neštetokrat se je očitalo psihoanalizi, da se ne meni za tisto višje, moralno, nado-sebno v človeku. Ta očitek je bil dvojno krivičen, tako zgodovinsko kot metodično. Najprej zato, ker je bila od vsega začetka moralnim in estetskim tendencam Jaza pripisana spodbuda k potlačitvi, drugič pa, ker nihče ni hotel uvideti, kako psihoanalitično raziskovanje ni moglo nastopiti s popolnim in izgotovljenim znanstvenim ogrodjem kot kak filozofski sistem, temveč si je moralo pot k razumevanju duševnih komplikacij utirati korak za korakom, z analitično razčlenitvijo normalnih kot tudi abnormalnih pojavov. Dokler nas je zaposlovalo preučevanje potlačenega v duševnem življenju, nam ni bilo treba deliti trepetajoče skrbi za umanjkanje višjega v človeku. Zdaj pa, ko si upamo pristopiti k analizi Jaza, lahko odgovorimo vsem tistim, ki so, pretreseni v svoji krepotni zavesti, tožili, da mora obstajati neko višje bitje v človeku. »Seveda obstaja, in tukaj je to višje bitje: ideal Jaza ali Nadjaz, zastopstvo našega odnosa do staršev. Kot majhni otroci smo ta višja bitja poznali, občudovali, se jih bali, kasneje pa jih sprejeli vase.«

Ideal Jaza je torej dedič Ojdipovega kompleksa in s tem izraz najmočnejših vzgibov in najvažnejših libidinalnih usod Onega. Z njegovo vzpostavitvijo se je Jaz polastil Ojdipovega kompleksa in se sočasno podredil Onemu. Medtem ko je Jaz v glavnem zastopnik zunanega sveta, realnosti, mu nasproti stoji Nadjaz kot odvetnik notranjega sveta, Onega. Konflikti med Jazom in idealom bodo v skrajnem pogledu, na kar smo zdaj pripravljeni, zrcalili nasprotje med realnim in psihičnim, med zunanjim in notranjim svetom.

Kar so v Onem ustvarile in zapustile biologija ter usode človeške vrste, to preko tvorbe ideala prevzema in spet individualno doživlja Jaz. Ideal Jaza je zaradi načina svojega nastanka najbolj izdatno navezan na filogenetski dobiček, na arhaično zapuščino posameznika. Kar je v posameznem duševnem življenju spadalo k najnižjem, postane s tvorbo ideala v smislu našega vrednotenja tisto najvišje v človekovi duši. Zaman bi se pa trudili, če bi hoteli ideal Jaza lokalizirati vsaj na podoben način kot Jaz ali pa ga vpeti v eno izmed prisposodob, s katerimi smo hoteli ponazoriti odnos med Jazom in Onim.

Ni težko pokazati, kako ideal Jaza zadošča vsem zahtevam, ki se jih postavlja vsjemu bitju v človeku. Kot nadomestna tvorba za hrepenenje po očetu vsebuje klico, iz katere so se oblikovale vse religije. Sodba o lastni nezadostnosti, do katere pride Jaz v primerjavi s svojim idealom, privede do ponižnega religioznega občutja, na katerega se sklicuje hrepeneči vernik. V nadaljnjem poteku razvoja so učitelji in avtoritete prevzeli očetovsko vlogo; njihove zapovedi in prepovedi so v idealu Jaza še vedno mogočne in kot vest zdaj izvajajo moralno cenzuro. Napetost med zahtevami vesti in delovanjem Jaza pride do izraza kot *občutek krivde*. Socialni občutki slonijo na identifikaciji z drugimi na osnovi enakega ideala Jaza.

Religija, morala in socialno občutenje – te glavne vsebine višjega v človeku⁸ – so prvotno bile eno. Po hipotezi iz *Totema und tabuja* so bile filogenetsko pridobljene ob očetovskem kompleksu: religija in moralne omejitve z obvladanjem samega Ojdipovega kompleksa, socialni občutki pa skozi prisilo k premagovanju odvečne rivalitete med člani mlade generacije. Zdi se, da je pri vseh moralnih pridobitvah prednjačil moški rod, križno dedovanje pa je to posest preneslo tudi ženskam. Socialna občutja še dandanes pri posamezniku nastajajo kot nadgradnja ljubosumnih rivalitetnih nagnjenj do bratov in sestra. Ker sovražnosti ni mogoče zadovoljiti, se vzpostavi identifikacija s prejšnjim rivalom. Opazovanja pri rahlih homoseksualcih utrjujejo domnevo, da je tudi ta identifikacija nadomestek za ljubečo objektno izbiro, ki je zamenjala agresivno-sovražni odnos.

S tem ko smo omenili filogenezo, pa nastopijo novi problemi, od katerih reševanja bi najraje kar boječe odstopili. Ampak saj nič ne pomaga, tvegati moramo poskus, četudi s strahom, da se bo z njim razkrila vsa nezadostnost našega prizadevanja. Vprašanje se glasi: Kdo je takrat davno ob očetovskem kompleksu pridobil religijo in moralo, primitivčev Jaz ali njegovo Ono? Če je to bil Jaz, zakaj potem ne govorimo enostavno o dedovanju v Jazu? Če je bilo Ono, kako to uskladiti z značajem Onega? Ali pa mogoče ne smemo prenašati diferenciacije v Jaz, Nadjaz in Ono v te davne čase? In ali ne bi raje pošteno priznali, da nam vso razumevanje potekov v Jazu ne pomaga pri dojemanju filogeneze, da je pri njej neuporabno?

Odgovorimo najprej na tisto, na kar se da najlažje odgovoriti. Diferenciacijo med Jazom in Onim moramo pripoznati ne le primitivnim ljudem, temveč tudi mnogo enostavnejšim bitjem, saj je nujen izraz vpliva zunanega sveta. Pravkar smo dejali, da je Nadjaz nastal iz tistih doživetij, ki so vodila k totemizmu. Vprašanje o tem, ali je Jaz ali pa Ono doseglo te izkušnje in pridobitve, postane kmalu brezpredmetno, saj nam že hiter premislek pove, da Ono ne more doživeti ali izkusiti nobene zunanje usode drugače kot da mu jo posreduje Jaz, ki zastopa zunanji svet, o direktnem dedovanju v Jazu² pa ne moremo govoriti. Tu se namreč odpira prepad med realnim individuom in pojmom vrste. Pa tudi razlike med Jazom in Onim ne smemo jemati preveč togo; ne smemo pozabiti, da je Jaz posebno diferenciran del Onega. Sprva se zdi, kot da so doživetja Jaza za dediščino izgubljena, če pa se dovolj pogosto in močno ponavljajo pri mnogih individuih zaporednih generacij, se takorekoč pretvorijo v doživetje Onega, katerih vtisi se z dednostjo ohranijo. Tako v dednem Onem najdejo zavetje ostanki nešteti eksistenc Jaza, in če Jaz črpa svoj Nadjaz iz Onega, s tem nemara le spet izkoplje starejše tvorbe Jaza, jim omogoči ponovno vstajenje.

Zgodovina Nadjazovega nastanka nam pojasni, kako se lahko zgodnji Jazovi konflikti z objektnimi investicijami Onega nadaljujejo v konfliktnih z njihovim dedičem, z Nadjazom. Če je Jaz le jalovo obvladal Ojdipov kompleks, bo investicija energije vanj, ki izvira iz Onega, znova prišla do izraza v reakcijski tvorbi ideala Jaza. Izdatna komunikacija tega ideala s temi *nzv.* nagonскими vzgibi bo rešila uganko, kako lahko ideal sam ostane v veliki meri nezaveden, nedostopen Jazu. Boj, ki je divjal v globljih slojih in ki ga ni končala nagla sublimacija in identifikacija, se zdaj kot hunska bitka na Kaulbachovi sliki nadaljuje v višji sferi.⁹

¹ 'Zur Einführung des Narzißmus' (Za uvod k narcizmu, 1914), *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (Psihologija množic in analiza Jaza, 1921).

² Le to, da sem funkcijo preizkušnje realnosti dodelil temu Nadjazu, se zdi napačno in potrebno popravka. Vsekakor bi odnosom Jaza do zaznavnega sveta bolj ustrezalo, če bi preizkušnja realnosti ostala njegova lastna naloga. – Tudi zgodnejše, bolj nedoločne izjave o nekem *jedru Jaza* bi zdaj veljalo popraviti do te mere, da samo sistem Z.–Zv. priznamo kot jedro Jaza.

³ 'Trauer und Melancholie' (Zalovanje in melanholija, 1917).

⁴ Zanimivo paralelo k nadomestitvi izbire objekta z identifikacijo vsebuje vera primitivnih ljudstev, da postanejo lastnosti použite živali del značaja tistega, ki jo poje, in prepovedi, ki iz tega izhajajo. Kot je znano, je ta vera povezana tudi z začetki kanibalizma, njen vpliv pa sega še naprej skozi vrsto običajev od sedmine do svetega obhajila. Posledice, ki so tu pripisane oralni prisvojitvi objekta, dejansko veljajo za poznejšo seksualno izbiro objekta.

⁵ Zdaj, po ločitvi Jaza in Onega, moramo Ono priznati kot veliki zbiralnik libida v smislu *Uvoda k narcizmu*. Libido, ki Jazu priteka z opisanimi identifikacijami, proizvaja njegov »sekundarni narcizem«.

⁶ Mogoče bi morali z večjo mero previdnosti raje govoriti o identifikaciji s starši, kajti oče in mati nista različno vrednotena, dokler ne pride do zanesljivega spoznanja o različnosti spolov, o manku penisa. Pred nedavnim sem imel priložnost zvedeti iz zgodbe neke mlade žene, da – odkar je opazila lasten manko penisa – posesti tega organa ni odrekla vsem ženskam, temveč zgolj tistim, ki se jih ima za manjvredne. Mati ga je bila v njenih predstavah obdržala.

⁷ /Na Freudovo izrecno zahtevo so v angleški prevod londonske izdaje iz leta 1927, ki ga je opravila Joan Riviere, vključili rahlo spremenjeno verzijo tega odlomka. Ti popravki pa doslej še niso prišli v nobeno izmed nemških izdaj. Freudovo revidirano besedilo (nemška inačica ne obstaja) se glasi: »If we consider once more the origin of the super-ego as we have described it, we shall recognize that it is the outcome of two highly important factors, one of a biological and the other of a historical nature: namely, the lengthy duration in man of his childhood helplessness and dependence, and the fact of his Oedipus complex, the repression of which we have shown to be connected with the interruption of libidinal development by the latency period and so with the diphasic onset of man's sexual life.«/

⁸ Znanost in umetnost sta tukaj puščeni ob strani.

⁹ /Gre za prikaz bitke na Katalaunskih poljih (pri Châlonsu), v kateri so 451 Rimljani in Zahodni Goti premagali Atilo. Wilhelm von Kaulbach (1805–1874) jo je upodobil na stenski sliki, ki je bila prvotno namenjena za *Neues Museum* v Berlinu. Na sliki mrtvi vojščaki na nebu nad bojiščem nadaljujejo z borbo, po legendi, ki izhaja iz naukov novoplatonika Damaskiosa iz šestega stoletja./

IV

DVE VRSTI NAGONOV

Povedali smo že, da lahko naša razčlenitev duševnega bitja v Ono, Jaz in Nadjaz pomeni višjo stopnjo našega vpogleda le tedaj, če se izkaže tudi kot sredstvo za globlje razumevanje in boljši opis dinamičnih odnosov v duševnem življenju. Jasno nam je tudi že postalo, da je Jaz pod posebnim vplivom zaznavanja in da lahko na splošno rečemo, kako ima zaznavanje za Jaz tak pomen, kot ga imajo nagoni za Ono. Pri tem pa je tudi Jaz tako kot Ono podvržen učinkovanjem nagonov, saj je zgolj njegov posebno modificirani del.

Pred nedavnim sem razvil zamisel, ki jo bom tukaj obnovil in ki mi bo služila za osnovo nadaljnega razmišljanja, namreč zamisel, da moramo razlikovati med dvema vrstama nagonov, katerih ena, *spolni nagoni* ali *eros*, je precej bolj opazna in dostopnejša vednosti. Ta vrsta ne obsega samo pravi nezavrti spolni nagon in tiste ciljno zavrti in sublimirane nagonske vzgibe, ki iz njega izhajajo, temveč tudi nagon po samoohranitvi, ki ga moramo pripisati Jazu in ki smo ga na začetku analitičnega dela z dobrimi razlogi zoperstavili spolnim objektnim nagonom. Zašli pa smo v težave, ko smo hoteli zaobjeti drugo vrsto nagonov; končno smo se dokopali do tega, da smo sadizem obeležili kot zastopnika te druge vrste. Na osnovi teoretičnih premislekov, ki so se opirali na biologijo, smo predpostavili nek *nagon smrti*, ki ima nalogo, da vse, kar je organsko živo, prive-de nazaj v mrtvo stanje, medtem ko je cilj erosa ta, da z nenehno rastočim strnjevanjem žive materije, ki je razbita na partikle, življenje komplicira in s tem seveda tudi ohranja.

Oba nagona se pri tem vedeta v najstrožjem smislu konzervativno, saj stremita k obnovitvi nekega stanja, ki je bilo pokvarjeno z nastankom življenja. Nastanek življenja bi torej bil vzrok nadaljnega življenja in sočasno tudi vzrok stremljenja po smrti, življenje samo pa boj in kompromis med tema dvema težnjama. Vprašanje o izvoru življenja bi ostalo kozmološko, vprašanje po smislu in namenu življenja pa bi našlo *dualističen* odgovor.

Vsaki od teh dveh vrst nagonov bi bil dodeljen poseben fiziološki proces (graditev in razpad), v vsakem kosu živeče substance bi bili na delu eni in drugi nagoni, vendar v neenaki zmesi, tako da bi lahko neka substanca prevzela glavno zastopstvo za eros.

Povsem nepredstavljivo je še ostalo, na kak način se nagoni obeh vrst medsebojno povezujejo, spletajo, legirajo; da pa se to dogaja redno in v velikem obsegu, tega se tukaj ne da zanikati. S povezavo enoceličnih elementarnih organizmov v mnogocelična živa bitja je uspelo nevtralizirati nagon smrti v posamezni celici in odvajati destruktivne vzgibe s posredovanjem posebnega organa v zunanji svet. Ta organ bi bil mišičje; nagon smrti naj bi se tako – verjetno le delno – v obliki *destruktivnega nagona* usmeril proti zunanjemu svetu in proti drugim živim bitjem.

Ko smo enkrat privzeli predstavo o nekem spletu obeh vrst nagonov, se nam tudi kar sama ponuja možnost – bolj ali manj popolnega – *razpletanja* taistih. V sadistični komponenti spolnega nagona vidimo klasičen primer smotrnega nagnonskega spleta, v *sadizmu*, ki je kot perversija postal samostojen, pa vzor razpletanja, ki pa še ni pritirano do kraja. Tu se nam odpre pogled na obširno področje dejstev, ki še ni bilo uzrto v tej luči. Spoznamo, da eros redno uporablja *destruktivni nagon* za odvajanje, zaslutimo, da je epileptični napad produkt in znamenje razpletanja nagonov, in začnemo razumeti, da igra pri vzpostavitvi mnogih težkih nevroz, recimo prisilnih nevroz, razpletanje nagonov in izstopanje nagona smrti posebno vlogo. Ob nagli posplošitvi bi lahko postavili domnevo, da leži bistvo libidinalne regresije, na primer od genitalne do sadistično-analne faze, v razpletanju nagonov, tako kot je v nasprotnem primeru razvoj od zgodnje do definitivne genitalne faze pogojen z dotokom erotičnih komponent. Postavlja pa se vprašanje, če ne gre tudi regularne *ambivalence*, ki je pri konstitucionalnem nagnjenju k nevrozi pogosto povečana, dojeti kot rezultat razpletanja; toda ta ambivalenca je kljub vsemu tako prvinska, da bo prejkone morala obveljati za neizvršeno spletanje nagonov.

Seveda nas bodo zanimala vprašanja, ali se ne bi dalo najti pomenljivih odnosov med Jazom, Nadjazom in Onim na eni strani ter obema vrstama nagonov na drugi; dalje, ali lahko načelu ugodja, ki obvladuje duševna dogajanja, dodelimo neko stalno mesto v odnosu do obeh vrst nagonov in do duševnih diferenciacij. Še preden pa začnemo razglabljati o tem, moramo opraviti z nekim dvomom, ki je naperjen proti sami zastavitvi problema. V načelo ugodja sicer ne dvomimo in členitev Jaza je prav tako klinično upravičena, ampak razlikovanje obeh vrst nagonov je verjetno tisto, ki še ni dovolj izdelano, in povsem možno je, da mu vsakdanja dejstva klinične analize oporekajo.

Zdi se namreč, da obstaja neko tako dejstvo. Nasprotje obeh vrst nagonov lahko nadomestimo s polariteto ljubezni in sovraštva. Zastopstva erosa nam gotovo ne bo težko določiti, zato pa smo lahko zelo zadovoljni, da smo našli zastopnika slabo oprijemljivega nagona smrti v destruktivnem nagonu, ki kaže pot sovraštvu. Stvar je torej taka, da nas klinično opazovanje uči, kako sovraštvo ni le nepričakovano stalen spremljevalec ljubezni (ambivalenca), kako ni le v človeških odnosih pogosto njen predhodnik, temveč se sovraštvo v mnogoterih okoliščinah tudi spreverne v ljubezen in ljubezen v sovraštvo. Če je ta sprevernitev več kot zgolj časovna sukcesija, torej več kot nasleditev, je s tem očitno odvzeta vsaka podlaga našemu temeljnemu razlikovanju med erotičnimi nagoni in nagoni smrti, saj to razlikovanje predpostavlja fiziološke poteke, ki se odvijajo v nasprotnih smereh.

K našemu problemu torej očitno ne sodi primer, ko taisto osebo najprej ljubimo, potem pa sovražimo, če nam je pač dala povod za to, ali obratno. Pa tudi ne primer, ko se neka še ne manifestna zaljubljenost sprva izrazi skozi sovražnost in nagnjenje k agresivnosti, kajti destruktivna komponenta bi lahko bila pri objektni investiciji pohitela

naprej, dokler se ji ne pridruži erotična. Zato pa poznamo več primerov iz psihologije nevroz, pri katerih se nam ponuja domneva o pravi sprevrnitvi. Pri *paranoia persecutoria* se bolnik na nek način otepa prevelike homoseksualne navezanosti na določeno osebo, posledica tega pa je, da postane ta najbolj ljubljena oseba zasledovalec, proti kateremu se naperi velikokrat nevarna agresija bolnika. Z vso pravico torej lahko ugotovimo, da se je to, kar je bilo v prejšnji fazi ljubezen, sprevrglo v sovraštvo. Šele novejše analitične raziskave so nam pri nastanku homoseksualnosti, pa tudi deseksualiziranih socialnih občutij, razkrile obstoj močnih občutkov rivalitete, ki vodijo do nagnjenja k agresivnosti: šele potem, ko se jih premaga, postane prej osovraženi objekt ljubljen ali predmet identifikacije. Postavlja se vprašanje, če lahko pri teh primerih domnevamo direktno pretvorbo sovraštva v ljubezen, saj gre pri tem za čisto notranje spremembe, na katere ne vpliva spremenjeno obnašanje objekta.

Analitična raziskava poteka paranoične sprevrnitve pa nam nakaže možnost nekega drugega mehanizma. Že od vsega začetka obstaja ambivalentna nastrojenost, do sprevrnitve pa pride z reakcijsko premestitvijo investicije, pri čemer se erotičnemu vzgibu odvzame energija, sovražnemu pa se dovaja nova.

Podobno, vendar ne povsem enako, tečejo stvari pri premagovanju sovražne rivalitete, ki vodi k homoseksualnosti. Sovražna nastrojenost nima izgledov za zadovoljitev, zato – torej iz ekonomskih motivov – jo zamenja ljubezenska naravnost, ki nudi več izgledov za zadovoljitev, se pravi za možnost odvajanja. Tako nam tudi ni treba pri nobenem od teh primerov privzeti direktne sprevrnitve sovraštva v ljubezen, ki bi bila nezdržljiva s kvalitativno različnostjo obeh vrst nagonov.

Vendar lahko opazimo, da smo z uporabo tega drugega mehanizma sprevrnitve ljubezni v sovraštvo molče privzeli nekaj drugega, kar zasluži, da je glasno povedano. Sklepali smo namreč tako, kot da bi v duševnem življenju – brez natančne določitve, ali v Jazu ali v Onem – obstajala energija, ki se jo da premeščati, ki je torej na sebi indiferentna, lahko pa pristopi h kvalitativno diferenciranemu erotičnemu ali destruktivnemu vzgibu in tako zviša njegovo celotno investicijo. Brez tega, da privzamemo tako premestljivo energijo, pač nikamor ne pridemo. Sprašujemo se samo, od kod prihaja, kam spada in kaj pomeni.

Problem kvalitete nagonskih vzgibov in njihove obstojnosti pri različnih nagonskih usodah pa še vedno ostaja v temi in so se ga za zdaj komaj lotili. Pri spolnih delnih nagonih, ki so izredno primerni za opazovanje, lahko ugotavljamo nekatere poteke, ki sodelujejo v taisti okvir, na primer to, da delni nagoni v nekem smislu med seboj komunicirajo, da lahko nek nagon posebnega erogenega izvora odda svojo intenziteto za okrepitev delnega nagona nekega drugega izvora, da zadovoljitev enega nagona nadomesti zadovoljitev drugega in še več podobnega, kar nas mora opogumiti, da tvegamo določene domneve.

Tudi v pričujoči diskusiji lahko ponudim le domnevo, ne pa dokaza. Zdi se verjetno, da ta premestljiva in indiferentna energija, ki verjetno deluje v Jazu in Onem, izhaja iz narcistične zaloge libida, da je torej deseksualizirani eros, saj nam erotični nagoni sploh gledajo bolj plastični, preusmerljivi in premestljivi kot pa destruktivni nagoni. Mirno lahko nadaljujemo, da je premestljivi libido v službi načela ugodja, da bi preprečeval prenasajenja (*Stauungen*) in olajšal odvajanje. Pri tem se ne da spregledati določene ravnodušnosti do tega, po kateri poti steče odvajanje, da le steče. To potezo poznamo kot značilnost investicijskih potekov v Onem. Najdemo jo pri erotičnih investicijah, pri čemer se odvija posebna ravnodušnost glede objekta, še posebej pri transferjih v analizi, ki se jih pač mora izvršiti na kogarkoli že. Rank je pred nedavnim prikazal lepe primere tega, kako so nevrotične masčevalne akcije naperjene proti napačnim osebam. Pri takem obnašanju takoj pomislimo na neko anekdoto, ki se jo sicer uporabljala kot komično zgodbo, da bi namreč naj bil obešen eden od treh vaških krojačev, ker je edini kovač v vasi zagrešil zločin, ki zahteva smrtno kazen; kaznovati se pač mora, četudi kazen ne doleti ravno krivca. Isto ohlapnost smo najprej opazili pri premestitvah primarnega poteka v delu sanj. Tako kot tam objekti, tako so bile v primeru, ki zanima

nas, poti odvajalne akcije tiste, ki se jih je upoštevalo šele na drugem mestu. Bilo bi tipično za Jaz, če bi zahteval večjo natančnost pri izbiri objekta kot pa pri poti odvajanja.

Če je ta premestljiva energija deseksualizirani libido, potem ji smemo reči tudi *sublimirana*, kajti še vedno bi se držala glavnega namena erosa, da združuje in veže, saj služi za vzpostavitev tiste enotnosti, s katero – ali s stremljenjem po kateri – se odlikuje Jaz. Če miselne poteke v širšem smislu uvrstimo med te premestitve, potem se tudi miselno delo opravlja s sublimacijo erotične moči nagonov.

Zdaj je pred nami spet tista možnost, ki smo se je že prej dotaknili, da namreč sublimacija redno poteka s posredovanjem Jaza. Spomnimo se enega primera, kako ta Jaz opravi prve pa zagotovo tudi poznejše objektne investicije Onega tako, da njihov libido vključi v Jaz ter jih veže na spremembo Jaza, ki je nastala pri identifikaciji. S to pretvorbo (erotičnega libida) v Jazov libido (libido, ki je zdaj investiran v Jaz) je seveda povezana opustitev seksualnih ciljev, deseksualizacija. Na vsak način tako dobimo vpogled v zelo važen učinek Jaza v njegovem odnosu do erosa. S tem ko si Jaz na tak način prisvoji libido objektne investicij, ko se vsili kot edini objekt ljubezni, ko deseksualizira ali sublimira libido Onega, deluje proti ciljem erosa, se postavlja v službo nasprotnih nagonskih vzgibov. Drug delež objektne investicije Onega pa mora prenesti, pri njih mora takorekoč sodelovati. Pozneje se bomo še vrnili k neki drugi možni posledici tega delovanja Jaza.

Na tem mestu bi bilo treba nauk o narcizmu dopolniti z važnim dodatkom. Na prazčetku je ves libido nakopičen v Onem, medtem ko je Jaz še v nastajanju ali pa šibak. Ono odpošlje del tega libida na erotične objektne investicije, nakar se okrepljeni Jaz skuša polastiti tega objektne libida in se Onemu vsiliti kot ljubezenski objekt. Narcizem Jaza je torej sekundaren, odvzet objektom.

Vedno znova izkusimo, da se nagonski vzgibi, ki jih lahko zasledujemo, razkrijejo kot potomci erosa. Če ne bi poznali premislekov iz *Jenseits des Lustprinzips* ter končno sadističnih prispevkov k erosu, bi nam bilo prav težko vztrajati pri temeljnem dualističnem nazoru. Ker pa smo v to prisiljeni, se ne moremo znebiti vtisa, da so nagoni smrti v glavnem nemi in da prihaja hrup življenja večinoma od erosa.¹

In od boja proti erosu! Ne gre zavračati nazora, da načelo ugodja služi Onemu kot kompas v boju proti libidu, ki vnaša motnje v potek življenja. Če načelo konstantnosti v Fechnerjevem smislu obvladuje življenje, ki bi naj tako bilo polzenje v smrt, potem so zahteve erosa, spolnih nagonov, tiste, ki kot nagonске potrebe zaustavljajo upadanje ravni in vpeljujejo nove napetosti. Ono se jih brani na različne načine, pri tem pa ga vodi načelo ugodja, se pravi zaznavanje neugodja. Sprva s kolikor je mogoče pospešeno popustljivostjo nasproti zahtevam tistega libida, ki ni deseksualiziran, torej z rvanjem za zadovoljitev neposredno spolnih teženj. Potem pa v še veliko izdatnejši meri s tem, da se ob eni teh zadovoljitev, v kateri se srečajo vse delne zahteve, znebi spolnih substanc, ki so takorekoč nasičeni nosilci erotičnih napetosti. Izvrženje spolnih snovi v spolnem aktu v nekem smislu ustreza ločitvi telesa (*Soma*) in klične plazme.² Od tod tudi podobnost med stanjem po polni spolni zadovoljitvi in umiranjem, pri nižjih živalih pa sovpadanje smrti in zaploditve. Ta bitja umrejo zavoljo razmnoževanja, kolikor po izključitvi erosa s potešitvijo nagon smrti dobi proste roke, da realizira svoje namene. Končno pa Jaz, kot smo videli, olajša Onemu obvladovalno delo, s tem ko dele libida sublimira zase in za svoje cilje.

¹ Saj so bili po našem prepričanju navzven usmerjeni destruktivni nagoni s posredovanjem Jaza odvrnjeni od lastnega sebstva.

² /Po Weismannovi teoriji o dednosti iz leta 1885 je klična plazma (*Keimplasma*) dedna substanca, ki ostaja skozi generacije nespremenjena./

ODVISNOSTI JAZA

Prepletenost naše snovi bo nemara opravičilo za to, da se nobeden od naslovov ne ujema v celoti z vsebino poglavja in da se moramo vedno znova vračati k že opravljenemu, ko se hočemo lotiti novih odnosov.

Tako smo že večkrat dejali, da se Jaz v dobršni meri tvori iz identifikacij, ki nadomestijo opuščene investicije Onega, in da se prve teh identifikacij redno vedejo kot posebna instanca v Jazu, se pravi da se Jazu zoperstavljajo kot Nadjaz, medtem ko zna biti okrepljeni Jaz kasneje odpornejši proti takim vplivom identifikacij. Nadjaz se ima za svoj posebni položaj v Jazu ali proti Jazu zahvaliti okoliščini, ki je vredna dvojne pozornosti: najprej zato, ker je Nadjaz prva identifikacija, ki se je zgodila takrat, ko je bil Jaz še šibak, in drugič, ker je dedič Ojdipovega kompleksa, tako da je v Jaz vpeljal najbolj veličastne objekte. V nekem smislu je njegov odnos do kasnejših sprememb Jaza tak kot odnos primarne seksualne faze otroštva do kasnejšega spolnega življenja po puberteti. Čeprav je dostopen vsem kasnejšim vplivom, obdrži vseeno za življenja tisti značaj, ki mu je bil dodeljen z njegovim izvorom iz očetovskega kompleksa, namreč sposobnost, da se zoperstavi Jazu in ga ukroti. Sam je spomenik nekdanje nemoči in odvisnosti Jaza in ostaja tudi vnaprej gospodar nad zrelim Jazom. Tako kot je otrok bil prisiljen ubogati svoje starše, tako se Jaz podreja kategoričnemu imperativu svojega Nadjaza.

Toda njegov izvor iz prvih objektivnih investicij Onega, torej iz Ojdipovega kompleksa, pomeni Nadjazu še več. Kot smo že ugotovili, ga poveže s filogenetskimi pridobitvami Onega in ga naredi za reinkarnacijo prejšnjih jazovskih tvorb, ki so pustile svoj pečat v Onem. Tako ostaja Nadjaz vseskozi blizu Onega in lahko prevzema njegovo zastopstvo nasproti Jazu. Globoko se potaplja v Ono, zato je bolj oddaljen od zavesti kot Jaz.¹

Te odnose bomo najustrezneje ovrednotili tako, da si priključimo v spomin določena klinična dejstva, ki so že dolgo znana, pa še vedno čakajo na teoretično razdelavo.

Obstajajo osebe, ki se v analizi vedejo zelo nenavadno. Če jim vzbujamo upanje in kažemo zadovoljstvo s potekom zdravljenja, se zdijo nezadovoljne in se jim redno poslabša počutje. Na začetku si to tolmačimo kot kljubovanje in kot željo, da pred zdravnikom potrdijo svojo premoč. Pozneje pa pridemo do globlje in bolj upravičene razlage. Ne prepričamo se le, da te osebe ne prenesejo pohvale in priznanja, temveč tudi, da se poleg tega na napredovanje zdravljenja odzovejo na sprevrtnen način. Vsaka delna rešitev, ki ima pri drugih in ki bi naj tudi pri njih imela za posledico izboljšanje ter začasno prenehanje simptomov, pri njih hipoma povzroči stopnjevanje bolezni, med zdravljenjem se jim stanje poslabša, namesto da bi se poboljšalo. Kažejo takoimenovano *negativno terapevtsko reakcijo*.

Nedvomno se nekaj v njih upira ozdravitvi, tako da se njeno zbližanje občuti kot nevarnost. Pravimo, da pri takih osebah ne prednjači volja po ozdravitvi, temveč potreba po bolezni. Če na običajen način analiziramo ta odpor, če odštejemo kljubovalno nastrojenost proti zdravniku in fiksacijo na oblike bolezenskega dobička, večji del še vedno ostane, in ta se izkaže kot najmočnejša ovira za okrevanje, močnejša kot tiste nam znane ovire narcistične nedostopnosti, negativne nastrojenosti do zdravnika in oklepanje bolezenskih dobičkov.

Končno pa pridemo do zaključka, da gre za takorekoč »moralni« faktor, za nek občutek krivde, ki najde svojo zadovoljitev v stanju bolezni in ki se noče odpovedati kazni bolezenskega trpljenja. Ta razlaga, ki nudi kaj malo tolažbe, se res izkaže za pravilno. Toda ta občutek krivde je za bolnika nem, ne pravi mu, da je kriv, on sam se ne počuti krivega, ampak bolnega. Ta občutek krivde se javlja samo kot odpor do okrevanja, ki se ga da le težko reducirati. Še posebej težko pa je bolnika prepričati v ta motiv njegove menjajoče bolezni, sam se bo raje držal očitnejše razlage, da namreč analitično zdravljenje ni pravo sredstvo, ki bi mu lahko pomagalo.²

To, kar smo tukaj opisali, velja za najbolj ekstremne primere, toda domnevamo lahko, da do neke mere prihaja v poštev pri mnogih, nemara pri vseh težkih nevrozah. Še več, mogoče je prav to obnašanje ideala Jaza tisti faktor, ki je odločilnega pomena za stopnjo nevrotičnega obolenja. Zato se tudi ne kanimo izogniti nekaterim nadaljnjim pripombam o manifestiranju občutka krivde v različnih pogojih.

Normalni, zavestni občutek krivde (vest) se da zlahka razložiti; sloni na napetosti med Jazom in idealom Jaza, je izraz obsodbe Jaza s strani njegove kritične instance. Znani manjvrednostni občutki nevrotikov od tega verjetno niso kaj daleč proč. Pri dveh nam dobro znanih afekcijah je občutek krivde premočno zavesten; ideal Jaza kaže v teh primerih posebno strogost in pogosto na okruten način divja nad Jazom. Poleg tega ujemanja se pri omenjenih dveh stanjih, pri prisilni nevrozi in melanholiji, kažejo tudi razlike v obnašanju ideala Jaza, ki niso nič manj pomembne.

Pri prisilni nevrozi (pri določenih oblikah le-te) je občutek krivde preglasen, pa se vseeno ne zna upravičiti pred Jazom. Bolnikov Jaz se vsled tega otepa podtaknjene krivde in zahteva od zdravnika, da ga podpre v njegovem odklanjanju teh občutkov krivde. Nesmotno bi mu bilo popustiti, kajti to bi ostalo brez vsakega uspeha. Analiza potem pokaže, da Nadjaz usmerjajo poteki, ki so Jazu ostali neznani. Res je mogoče najti potlačene impulze, ki utemeljujejo občutek krivde. Nadjaz je tukaj vedel več o nezavednem Onem kot Jaz.

Pri melanholiji je vtis, da si je Nadjaz osvojil zavest, še močnejši. Toda tukaj Jaz ne tvega ugovora, prizna svojo krivdo in se podredi kaznovanju. To razliko razumemo. Pri prisilni nevrozi je šlo za spotakljive vzgibe, ki so ostali zunaj Jaza; pri melanholiji pa je objekt, ki mu velja Nadjazov bes, prek identifikacije sprejet v Jaz.

Gotovo ni samo po sebi umevno, da pri teh dveh nevrotičnih afekcijah občutek krivde doseže tako izredno jakost, toda glavni problem situacije leži vseeno drugje. Razpravljanje o njem pa bomo odložili, dokler ne raziščemo še ostalih primerov, pri katerih ostaja občutek krivde nezaveden.

V glavnem jih je najti pač pri histeriji in stanjih histeričnega tipa. Mehanizem, kako ostajajo nezavedni, se tu zlahka ugaane. Histerični Jaz se brani mučne zaznave, ki mu grozi s strani kritike njegovega Nadjaza, na enak način kot se je sicer vaje braniti pred neznosno objektno investicijo: z dejanjem potlačitve. Torej je Jaz tisti, zavoljo katerega ostane občutek krivde nezaveden. Vemo, da Jaz sicer izvaja potlačitev v službi in po nalogu svojega Nadjaza; tu pa imamo primer, ko se taistega orožja oprime proti svojem strogemu gospodarju. Znano je, da pri prisilni nevrozi prevladujejo fenomeni reakcijskih tvorbo; tukaj (v histeriji) Jazu uspe zgolj držati stran material, na katerega se naša občutek krivde.

Lahko pa gremo še dlje in tvegamo predpostavko, da bi moral biti velik del občutka krivde v normalnih okoliščinah nezaveden, ker je nastanek vesti tesno navezan na Ojdipov kompleks, ki pripada nezavednemu. Če bi kdo hotel zastopati paradoksn stavek, da normalni človek ni le mnogo bolj nemoralen, kot sam verjame, temveč tudi mnogo bolj moralen, kot sam ve, potem bi psihoanaliza, na katere najdbah sloni prva polovica trditve, tudi ne imela pripomb proti drugi polovici.³

Presenetljivo je bilo ugotoviti, kako lahko stopnjevanje tega *nzv.* občutka krivde naredi človeka za zločinca. Pa je vseeno nedvomno tako. Pri mnogih, predvsem pri mladoletnih zločincih se da dokazati močan občutek krivde, ki je obstajal že pred storjenim krivičnim dejanjem, ki torej ni njegova posledica, ampak njegov motiv, kot da bi občutili neko olajšanje, če lahko ta nezavedni občutek krivde navežemo na kaj realnega in aktualnega.

V vseh teh odnosih izkazuje Nadjaz svojo neodvisnost od zavestnega Jaza in svojo tesno povezanost z nezavednim Onim. Če pa se spomnimo pomena, ki smo ga pripisali predzavestnim besednim ostankom v Jazu, se zdaj postavlja vprašanje, ali Nadjaz, če je *nzv.*, ni sestavljen iz takih besednih predstav, ali pa ga mogoče tvori kaj drugega in kaj. Skromen odgovor se bo glasil, saj je vendar del Jaza in ostaja prek teh besednih predstav (pojmov, abstrakcij) dostopen zavesti, le da se *investicijska energija* tem vse-

binam Nadjaza ne dovaja iz slušnega zaznavanja, učenja, čtiva, temveč iz izvorov v Onem.

Vprašanje, ki je prej moralo počakati na odgovor, se glasi: Kako to, da pride Nadjaz v glavnem do izraza kot občutek krivde (bolje: kot kritika; občutek krivde je zaznavanje v Jazu, ki ustreza tej kritiki) in da pri tem razvije tako izredno trdoto in strogost proti Jazu? Če se najprej posvetimo melanholiji, ugotovimo, da premočni Nadjaz, ki si je prisvojil zavest, z neusmiljeno ostrino udriha po Jazu, kot da bi se bil polastil vsega sadizma, ki je v individuu na razpolago. V skladu z našim pojmovanjem sadizma bi rekli, da se je destruktivna komponenta odlagala v Nadjazu in uperila proti Jazu. Kar zdaj vlada v Nadjazu, je kot destilat (*eine Reinkultur*) nagona smrti, ki mu res dovolj pogosto uspe pritirati Jaz v smrt, če se Jaz prej ne ubrani svojega trinoga s preobratom v manijo.

Očitki vesti pri določenih oblikah prisilne nevroze so na podoben način mučni in vrtajoči, le da je tukaj situacija bolj zapletena. V nasprotju z melanholijo je treba pripomniti, da prisilni nevrotik v bistvu nikoli ne išče izhoda v samomoru, nekako imun je proti tej nevarnosti, veliko manj ji je izpostavljen kot histerik. Kot vemo, je ohranjanje objekta tisto, ki Jazu zagotavlja varnost. Pri prisilni nevrozi je z regresijo k predgenitalni ureditvi omogočeno, da se ljubezenski impulzi pretvorijo v impulze agresije proti objektu. Znova je destruktivni nagon osvobojen in hoče uničiti objekt – vsaj zdi se, kot da bi taka namera obstajala. Jaz teh tendenc ni sprejel, otepa se jih z reakcijskimi tvorbami in varnostnimi ukrepi; zato ostanejo v Onem. Nadjaz pa se vede tako, kot da bi bil Jaz za njih odgovoren, in nam hkrati z resnobo, s katero hoče uresničiti te uničevalne namere, dokazuje, da ne gre za videz, ki bi ga izzvala regresija, temveč za dejansko nadomestitev ljubezni s sovraštvom. Jaz, ki je na obe strani nemočen, se zaman brani pred podtikovanji ubijalskega Onega ter pred očitki kaznujoče vesti. Komajda mu uspe zavreti vsaj najbolj grobe akcije obeh, poledica pa je sprva neskončno mučenje samega sebe, v nadaljevanju pa sistematično mučenje objekta, kjer je to mogoče.

Z nevarnimi nagoni smrti se v individuu ravna na različne načine; deloma se jih naredi neškodljive z vpletanjem erotičnih komponent, deloma se jih kot agresije preusmeri navzven, večinoma pa gotovo neovirano nadaljujejo s svojim notranjim delom. Kako torej pride do tega, da lahko pri melanholiji Nadjaz postane neka vrste zbirališče za nagone smrti?

S stališča omejevanja nagonov, moralnosti, lahko rečemo: Ono je popolnoma amoravno, Jaz se trudi biti moralen, Nadjaz pa je lahko hipermoralen, toda tudi tako okruten, kot je samo še Ono. Nenavadno je, da postaja človek z večjim omejevanjem svoje agresivnosti navzven tem strožji, torej agresivnejši v svojem idealu Jaza. Običajnemu opazovanju se to prikazuje obrnjeno; v zahtevah ideala Jaza vidi motiv za zatiranje agresije. Dejstvo pa ostane tako, kot smo ga izrekli: čim bolj človek obvlada svojo agresijo, tem bolj se pri njegovem idealu stopnjuje nagnjenje k agresivnosti nasproti njegovemu Jazu. Opraviti imamo z nekakšno premestitvijo, z obratom proti lastnemu Jazu. Že preprosta, normalna morala ima ostro omejujoč, kruto prepovedujoč značaj. Saj odtod tudi izvira koncepcija neusmiljeno kaznujočega višjega bitja.

Teh odnosov pa ne moremo razlagati naprej, ne da bi vpeljal novo domnevo. Nadjaz je torej nastal z identifikacijo z očetovskim vzorom. Vsaka taka identifikacija ima značaj deseksualizacije ali celo sublimacije. Tako se zdi, da pri takšni pretvorbi pride tudi do razpletanja nagonov. Erotična komponenta po sublimaciji nima več moči, da bi vezala vso pridodano destrukcijo, tako da se ta sprosti kot nagnjenje k agresiji in destrukciji. Iz tega razpleta bi naj ideal sploh dobil ostro, kruto potezo gospodovalnega »moraš«.

Še kratek postanek pri prisilni nevrozi. Tu so razmere drugačne. Razplet ljubezni k agresiji se ni dogodil kot učinek Jaza, temveč je posledica regresije, ki se je izvršila v Onem. Toda ta potek se je iz Onega razširil na Nadjaz, ki zdaj s povečano strogostjo ukrepa proti nedolžnemu Jazu. V obeh primerih pa bi Jaz, ki je z identifikacijo obvladal libido, zaradi tega trpel Nadjazovo kaznovanje z agresijo, ki je primešana libidu.

Naše predstave o Jazu in njegovih različnih odnosih dobivajo vedno jasnejše obri-

se. Zdaj vidimo Jaz v njegovi moči in v njegovih slabostih. Zaupane so mu važne funkcije, zaradi svoje povezave s sistemom zaznavanja vzpostavlja časovno razporeditev duševnih potekov in jim nalaga preizkus realnosti. Z vklopom miselnih potekov doseže odlog motoričnih sproščanj in obvladuje dostope do motilitete. Le da je slednje obvladovanje bolj formalno kot dejansko; položaj Jaza v odnosu do ukrepanja je nekako podoben položaju ustavnega monarha, ki sicer mora odobriti vsak nov zakon, si pa zato dvakrat premisli, preden vloži veto proti kakemu predlogu parlamenta. Jaz se bogati ob vseh življenjskih izkustvih od zunaj; Ono pa je njegov drugi zunanji svet, ki si ga Jaz hoče podrediti. Onemu odteguje libido, spreminja objektne investicije Onega v tvorbe Jaza. S pomočjo Nadjaza črpa na nam še neznan način iz pradednih izkustev, ki so nakopičena v Onem.

Obstajata dve poti, po katerih lahko vsebina Onega prodre v Jaz. Prva je direktna, druga pa vodi prek ideala Jaza, in za marsikatero duševne dejavnosti zna biti odločilno, po kateri od obeh poti se odvijajo. Jaz se razvije od zaznavanja nagonov do obvladovanja nagonov, od poslušnosti nagonom do njih zaviranja. Velik delež pri tem napredku ima Nadjaz, saj je deloma tudi reakcijska tvorba na nagonske poteke v Onem. Psihoanaliza je orodje, ki bi naj Jazu omogočilo rastoče osvajanje Onega.

Po drugi strani pa vidimo, kako je taisti Jaz samo uboga stvarca, ki ždi v trojnem hlapčevstvu in vsled tega trpi pod grožnjami trojne nevarnosti, s strani zunanjega sveta, libida v Onem ter Nadjazove strogosti. Tri različne vrste tesnobe (*Angst*) ustrezajo tem trem nevarnostim, kajti tesnoba je izraz umika pred nevarnostjo. Kot obmejno bitje hoče Jaz posredovati med svetom in Onim, narediti hoče Ono podložno svetu in hkrati prek akcij svojih mišic svet uravnati v skladu z željo Onega. V bistvu se vede kot kak zdravnik pri analitičnem zdravljenju, ko se sam s svojim upoštevanjem realnega sveta priporoča Onemu kot libidinalni objekt in hoče njegov libido usmeriti nase. Ni zgolj pomočnik Onega, je tudi njegov pokorni hlapec, ki se poganja za ljubeznijo svojega gospodarja. Kjer je le mogoče, skuša ostati v skladnosti z Onim, njegove *nzv.* zapovedi prekriva s svojimi *pzv.* racionalizacijami, hlini poslušnost Onega svarilom realnosti tudi takrat, ko je Ono ostalo togo in nepopustljivo, zamegli konflikte Onega z realnostjo in, če gre, tudi tiste z Nadjazom. V svojem vmesnem položaju med Onim in realnostjo vse prevečkrat popusti skušnjavi in postaja ponižno laskajoč, oportunističen ter lažniv, nekako tako kot kak politik, ki se navkljub temu, da dobro ve, kako stvari stojijo, hoče prikupiti javnemu mnenju.

Ne navija enako za obe vrsti nagonov. S svojim identifikacijskim in sublimacijskim delom pomaga nagonom smrti v Onem obvladati libido, pri tem pa se izpostavi nevarnosti, da sam postane objekt nagonov smrti in umre. Ko je nudil pomoč, se je moral sam napolniti z libidom; tako je postal zastopnik erosa in hoče zdaj živeti in biti ljubljen.

Ker pa zaradi njegovega sublimacijskega dela pride do razpletanja nagonov in sproščanja nagonov agresije v Nadjazu, se skozi svoj boj proti libidu poda v nevarnost mučenja in smrti. Ko Jaz trpi pod agresijo Nadjaza ali ji celo podleže, je njegova usoda primerljiva z usodo protistov, ki poginejo od produktov razkrajanja, ki so jih sami proizvedli. Kot nek takšen produkt razkrajanja v ekonomskem smislu se nam pokaže morala, ki je na delu v Nadjazu.

Med odvisnostmi Jaza je po vsem sodeč najbolj zanimiva odvisnost od Nadjaza.

Jaz je torej tisto mesto, kjer domuje tesnoba. Pod pritiskom treh nevarnosti razvije Jaz ubežni refleks, tako da umakne svojo lastno investicijo pred grozečo zaznavo ali pred takisto ocenjenim dogajanjem v Onem in jo izdaja za tesnobo. To primitivno reakcijo kasneje nadomesti izgradnja varnostnih investicij (mehanizem fobij). Ne znamo pa navesti, v čem tiči tesnoba Jaza pred zunanjo nevarnostjo in pred libidinalno v Onem; vemo, da se boji biti prevladan ali izničen, toda analitično tega ne moremo zaobjeti. Jaz se enostavno ravna po svarilu načela ugodja. Po drugi strani pa se da povedati, kaj se skriva za tesnobo Jaza pred Nadjazom, za tesnobo vesti. S strani višjega bitja, ki je postalo Nadjaz, je nekoč grozila kastracija, in ta kastracijska tesnoba je verjetno tisto jedro, okoli katerega se je naložila kasnejša tesnoba vesti; ta tesnoba je torej tista, ki se nadaljuje kot tesnoba vesti.

Lepo zaokroženo zveneči stavek: vsaka tesnoba je v bistvu tesnoba pred smrtjo, vsebuje kajmalno smisla, na vsak način pa je brez osnove. Prejkone bi se mi zdelo popolnoma prav, ločevati tesnobo pred smrtjo od objektne (realne) tesnobe in od nevrotične libidinalne tesnobe. Ta tesnoba je za psihoanalizo težak problem, kajti smrt je abstraktni pojem z negativno vsebino, ki mu v nezavednem nič ne ustreza. Mehanizem tesnobe pred smrtjo bi lahko bil le tak, da Jaz v velikem obsegu opusti svojo libidinalno investicijo, da torej zapusti samega sebe, kot to v primerih tesnobe dela z drugimi objekti. Menim, da se tesnoba pred smrtjo odvija med Jazom in Nadjazom.

Tesnoba pred smrtjo nastopi v dveh znanih pogojih, ki sta sicer povsem analogna tistim ob razvijanju drugih tesnob: nastopi torej kot reakcija na zunanjo nevarnost in kot notranji potek, na primer pri melanholiji. Nevrotični primer nam bo spet moral pomagati k razumevanju realnega.

Melanholična tesnoba pred smrtjo dopušča le eno razlago, da namreč Jaz zapusti samega sebe, ker čuti Nadjazovo sovraštvo in zasledovanje namesto ljubezni. Živeti pomeni torej za Jaz isto kot biti ljubljén, biti ljubljén od Nadjaza, ki tudi tukaj nastopa kot zastopnik Onega. Nadjaz zastopa taisto varujočo in rešujočo funkcijo kot prej oče, pozneje pa božja previdnost in usoda. Prav tako pa mora Jaz storiti ta usodni korak, če se znajde v velikanski realni nevarnosti, za katero misli, da mu je z lastnimi močmi ne bo uspelo odkloniti. Počuti se zapuščenega od vseh varujočih sil in se pusti umreti. Sicer pa je ista situacija, namreč ločitev od varujoče matere, botrovala prvemu velikemu tesnobnemu občutju rojstva in infantilni tesnobi hrepenenja.

Na osnovi tega lahko torej tesnobo pred smrtjo tako kot tesnobo vesti dojamemo kot predelavo kastracijske tesnobe. Ob velikem pomenu občutka krivde za nevrose tudi ne gre zavreči misli, da se navadna nevrotična tesnoba v težkih primerih stopnjuje zaradi nastajanja tesnobe med Jazom in Nadjazom (tesnobe kastracije, vesti, smrti).

Ono, h kateremu se na koncu vračamo, nima sredstev, da bi Jazu izkazalo ljubezen ali sovraštvo. Ni zmožno povedati, kaj hoče; ni mu uspelo zgraditi enotne volje. V njem se borita eros in nagon smrti; slišali smo že, s kakšnimi sredstvi se eri nagoni branijo drugih. To bi lahko prikazali tako, kot da bi Ono bilo pod oblastjo nemih, toda mogočnih nagonov smrti, ki mirujejo in ki hočejo po smernicah načela ugodja umiriti še moteči eros. Toda bojimo se, da bi s takšnim prikazom vseeno podcenili vlogo erosa.

¹ Lahko bi rekli: Tudi psihoanalitični ali metapsihološki Jaz stoji na glavi, tako kot anatomski Jaz – možganski možiček.

² Boj analitika proti oviri nezavednega občutka krivde je vse prej kot lahek. Direktno mu ne pridemo do živega, indirektno pa tudi ne dosežemo drugega kot da počasi razkrijemo njegov nezavedno potlačen vzrok, nakar se polagoma spremeni v zavestni občutek krivde. Izjemno možnost vplivanja pa pridobimo, če je ta *nzv.* občutek krivde *izposojen*, če je torej posledica identifikacije z neko drugo osebo, ki je bila nekoč objekt erotične investicije. Tak prevzem občutka krivde je pogosto edini, skoraj nespoznavni ostanek opuščenega ljubezenskega odnosa. Pri tem se ne da prezreti podobnosti s potekom pri melanholiji. Če lahko izza *nzv.* občutka krivde razkrijemo to nekdanjo objektno investicijo, potem je terapevtska naloga pogosto tudi že izvrstno opravljena, v nasprotnem primeru pa je uspeh terapevtskega truda precej negotov. To je odvisno predvsem od intenzivnosti občutka krivde, ki mu terapija mnogokrat ne more zoperstaviti nasprotnega učinka enake moči. Mogoče pa tudi od tega, ali oseba analitika dopušča, da jo bolnik postavi na mesto svojega ideala Jaza, s čimer je povezana skušnjava, nasproti bolniku igrati vlogo preroka, odrešitelja duš, zveličarja. Ker taki uporabi zdravnikove osebnosti odločno nasprotujejo pravila analize, moramo pošteno priznati, da smo tukaj naleteli na novo omejitev za uspeh analize. Saj tudi njena naloga ni v onemogočanju bolnih reakcij, temveč v dajanju svobode bolnikovemu Jazu, da se lahko odloči tako ali drugače.

³ Ta stavek je le navidezno paradoks; ne pravi nič drugega kot to, da človeška narava tako v dobrem kot v zlu daleč presega tisto, kar človek sam o sebi verjame, kar je torej njegovemu Jazu znano prek zavestnega zaznavanja.

PROBLEMI 10-11, 1986, 270-271, letnik XXIV

Uredništvo:

Eseji: Vlasta Jelusič, Miha Kovač, Tomaž Mastnak, Iztok Saksida, Marcel Štefančič, jr., Darko Štrajn, Zdenko Vrdlovec.

Literatura: Andrej Blatnik, Aleš Debeljak, Alojz Ihan, Milan Kleč, Luka Novak, Jaša Zlobec, Bojan Žmavc.

Razprave: Miran Božovič, Mladen Dolar, Rastko Močnik, Stojan Pelko, Rado Riha, Braco Rotar, Slavoj Žižek

Glavni urednik: Aleš Debeljak

Odgovorni urednik: Slavoj Žižek

Sekretar uredništva: Stojan Pelko

Svet revije: Andrej Blatnik, Aleš Debeljak, Mladen Dolar, Miha Kovač, Rastko Močnik, Luka Novak, Braco Rotar, Marko Uršič, Jože Vogrinc, Jaša Zlobec, Slavoj Žižek (delegati sodelavcev); Ciril Baškovič (predsednik), Milan Balažič, Pavle Gantar, Valentin Kalan, Dragica Korade, Duško Kos, Lev Kreft, Vladimir Kovačič, Mojmir Ocvir (delegati širše družbene skupnosti)

Naslov uredništva: Ljubljana, Gosposka 10/1

Uradne ure: torek, od 17. do 19. ure; četrtek, od 13. do 15. ure

Tekoči račun: 50101-678-47163, z oznako: za PROBLEME

Letna naročnina za letnik 1986 3.500 din, za tujino dvojno

Izdajatelj: RK ZSMS, Ljubljana, Dalmatinova 4

Grafična priprava: Simčič Milan

Tisk: Ogrizek Boris

Naklada: 1300 izvodov

Cena te številke: 500 din

Revijo denarno podpira Kultura skupnost Slovenije.

Po sklepu Republiškega sekretariata za kulturo in prosveto št. 421-1/74, z dne 14. 3. 1974, je revija oproščena davka od prometa proizvodov.

Naslovnica: Frederick Sandys (1829-1904): Rosamond, Queen of the Lombards, 1861

Uvodnik

Lacan

Antigona

Klinika

Jacques-Alain Miller, Simptom – fantazma

Psihoanaliza avant la lettre

Miran Božovič, Aristotel o metuljevi duši

Film

Zdenko Vrdlovec, Slow motion

Stojan Pelko, Georgeofag

Književnost

Alain Abelhauser, O manku v dojetanju: zgodovina nekega procesa

Marcel Štefančič, jr., Jugoslavija v vohunskih romanih

Filozofija skozi psihoanalizo

Slavoj Žižek, Psihoanalitično-filozofski rokopisi 1985

Miran Božovič, Seminar o *Evtifronu*

Analitična filozofija

Slavoj Žižek, Imenovanje in naključnost

Branje

Mladen Dolar: Kakšnega spola so angeli?

Dragica Kocjančič, m/f

Freud

Jaz in Ono