

nekaj časa tu. 'Pripadam torej sodišču', je rekel duhovnik. 'Zakaj naj bi torej hotel kaj od tebe. Sodišče noče ničesar od tebe. Sprejme te, če prideš, in odpusti te, če odideš.'" Ali zdaj vemo, za kaj gre? Ne veliko več ko prej. Tudi zdaj se moramo sami odločiti, ali so zadnje besede duhovnika kot jetniškega kaplana, torej funkcionarja dveh institucij hkrati, resnične ali lažne, tj. zavajajoče. Resnico moramo torej navsezadnje vselej izbrati sami.

OPOMBE

¹ Tiha predpostavka, Derrida je namreč ne eksplicira, je, da sta filozofija in literatura paralelni tudi po formalni plati. Da moderni evropski roman ni določen z novoveško filozofijo le po vsebini (to je skušal pokazati Dušan Pirjevec), ampak tudi po obliki. Zato naj bi se dekonstrukcija nanašala tudi na to obliko, na zunanjo zgradbo literarnega teksta. Toda oblika soneta, ki jo uporablja celotno sodobno pesništvo (ne glede na razlike med protomodernizmom, modernizmom in postmodernizmom), tak pristop v precejšnji meri demantira. Res pa je, da se je uveljavila precejšnja svoboda tudi v igri s sonetno obliko.

² Jacques Derrida: *Préjugés - Devant la loi*; v *La faculté de juger*, Minuit, Paris 1985, str. 121. V ta kontekst lahko uvrstimo še naslednje Derridajeve tekste: *Déclaration d'Indépendance*, v *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Galilée, Paris 1984; *Du droit à la philosophie*, Galilée, Paris 1990; *Die Bewunderung Nelson Mandelas oder Die Gesetze der Reflexion*, v *Für Nelson Mandela*, Reinbek/Hamburg 1987.

³ Franz Kafka: *Proces*, Založništvo Slovenske knjige, Ljubljana 1991, str. 153.

⁴ Blaise Pascal: *Misli*, Mohorjeva družba, Celje 1980, str. 108 in 109.

⁵ "Da je samo dokazovanje ničvrednosti zakonov nekaj ničvrednega, poljubnega, zavezano omejenosti razumskega prepričevanja, kjer se pač da vse dokazati, če gledamo z nekega posebnega vidika. Ne gre torej za nikakršno herojsko, vrednostno pozitivno dokazovanje ničvrednosti zakonov, ki bi nam omogočilo, da se iztrgamo njihovi moči, marveč Pascal to dokazovanje eksplicitno ovrednoti negativno, kot nekaj nevarnega, nezaželjenega, subjektivno-poljubnega (kajpak ne v pomenu filozofske subjektivnosti)." Dolar, Močnik, Rotar, Žižek: *Nekaj pripomb k samocenzuri v Novi reviji*, Problemi 1982, št. 8, str. 61.

Stojan Pelko **GRAJSKI VAMPIR**

"Obraz je vampir in pisma so njegovi netopirji, njegova izrazna sredstva."

Gilles Deleuze, *Podoba-gibanje*

Gilles Deleuze je zgornje besede zapisal v svojem delu o filmu, natančneje: v tistem poglavju o podobi-afekciji, v katerem govori o obrazu in velikem planu. Vendar jih je pred njim nekoč zapisal že Franz Kafka – in to prav v nekem pismu, pismu Mileni. Kafka v njem pojasnjuje prekletstvo pisem, njihovo usodno

razmerje s fantomom, ki med potjo požre poljube, položene v pisma. Vendar se Kafka ne ustavi zgolj pri "klasičnih" pismih, temveč to fantomsko razsežnost zazna tudi v sodobnejših sredstvih komunikacije. Če namreč ena serija tehničnih invencij komunikacije uspe restavrirati naravna razmerja in približati ljudi navzlic razdaljam (vlak, avto, letalo), tedaj obstaja še neka druga, precej bolj usodna komunikacijska serija, ki v medčloveška razmerja znova vpeljuje prav to fantomsko razsežnost. V to drugo serijo sodijo po Kafku poleg pisem še telegraf, radio, telefon in vsakovrstni parlografi in imaginarni kinematografi. Kafka se v nekem drugem pismu, pismu Felice, s prav fantastično vnemo loteva možnih kombinacij ene in druge, "pozitivne" in diabolične serije: kako, denimo, kombinirati parlografe s pisalnimi stroji in praksinoskopi, tovrstne kombinacije pa nato namestiti na ladje, letala in vlake? V teh njegovih zamislih lahko prepoznamo tako anticipacije lap-topov in elektronske pošte kakor tudi scenarije Wendersovih filmov. Deleuze pa iz njih potegne dovolj zlovesčo misel: fantomi nam grozijo toliko bolj, kolikor ne prihajajo iz preteklosti. V tej luči je mogoče razumeti tudi temeljno opredelitev samega opusa Franza Kafka, kakor sta jo s Felixom Guattarijem načrtala že leta 1975 v monografiji *Kafka*: "Njegova literatura ni potovanje skozi preteklost, temveč je to potovanje naše prihodnosti."¹

Če naj bo ta specifična dvojna narava časa tisti skrajni domet, ki naj se kristalizira skozi naš prispevek, tedaj moramo pričeti pričujočo razpravo ravno z vampirsko naravo pisem, s tem svojevrstnim 'epistolarnim vampirizmom'. Guattari in Deleuze ne skrivata svojih kart, temveč kar na vrat na nos – bolj na vrat kot na nos! – primerjata Kafka z Draculo. Kafkovo vampirsko naravo odkrijeta najprej v pismih, nato pa konsekvence tega odkritja kot pajčevino razpredeta tudi na njegove novele in romane. Izhodišče te primerjave je morda na prvi pogled videti prav neverjetno, vendar ju pripelje daleč – vse tja do Gradu, vampirskega toposa par excellence.

Izhodiščni problem (ki se navsezadnje razkriva že tudi v podnaslovu njune monografije) je naslednji: kako biti tujec v lastnem jeziku? Kako iz svojega jezika iztrgati manjšinsko literaturo, ki bo od znotraj izvotlila govorico? Odgovarjata približno takole: poljubna govorica vselej že predpostavlja neko deterritorializacijo ust, jezika in zob. Svojo primitivno teritorialnost namreč ti trije elementi najdejo v prehrani. V trenutku, ko se lotijo artikulirati zvoke, se vsi trije že deterritorializirajo. Potemtakem obstaja čisto specifična disjunkcija med prehranjevanjem in govorjenjem, med jedjo in govorico – in naj se sliši še tako bogokletno, tudi med jedjo in pisavo! Pisava spreminja besede v reči, ki lahko tekmujejo s hrano. "Govoriti, predvsem pa pisati, pomeni kositi."² Zato seveda ne preseneča, da nas bodo zanimala tista bitja, ki so oba užitka spojila v enega: bitja, ki pišejo z zobmi in katerih govorica je krvavo mesena. Vampirji torej!

Kako je danes sploh še mogoče govoriti o vampirjih? V kronikah in sodnih spisih jih ne najdemo več. Tudi v fikciji jih je

vedno manj, če pa že so, gre praviloma za "rehabilitacije" ostarelih zločincev (tipična primera sta Herzogov Nosferatu in Coppolov Dracula). Poskusimo zato nekoliko drugače: poskusimo govoriti o vampirjih kot o konceptualnih osebah. Gre za pojem, ki sta ga v svoji zadnji knjigi *Kaj je filozofija?* vpeljala prav Gilles Deleuze in Felix Guattari. Namesto da bi se mukoma poskušali prebiti v dvorce in gradove legende, potemtakem raje vstopimo v slonokoščen stolp misli, kjer bomo slejkoprej naleteli na tisto sublimno točko, ki jo Deleuze imenuje "flagrant délit de légènder". Kdo ali kaj je torej konceptualna oseba?

"Konceptualna oseba nima nič opraviti z abstraktno personifikacijo, s simbolom ali alegorijo, saj živi in vztraja. Filozof je idiosinkrazija svojih konceptualnih oseb, obenem ko njegove osebe same postajajo vse kaj drugega kot zgolj tisto, kar sicer so zgodovinsko, mitološko ali običajno."³

Je mar vampir tedaj lahko takšna konceptualna oseba? Je, saj je videti, da se vampir, natanko tako kot filozof, venomer vrača iz dežele mrtvih. Vrača se brez prestanka: živi, ne da bi zares živel, in umrje, ne da bi zares umrl. Preprosto vztraja. To je celo bistvo njegove zaklete usode: vrača se, a ne more ostati, vselej vztraja prav na svoji vrnitvi, na večnem vračanju.

Če torej tudi sam vztrajam na tej konceptualni plati vampirja, tedaj to počnem predvsem zato, da bi vpeljal drugi pol temeljne dvojice Deleuzove filozofije. Če namreč pozorno sledimo misli tega filozofa, tedaj "koncept ni objekt, temveč teritorij. Koncept nima objekta, temveč ima neki teritorij." Prav tja bi radi prišli, na ta teritorij, ki je zgolj in samo njegov. Mar ni ravno ta topološka razsežnost najbolj fascinantna v vseh zgodbah o vampirjih? Vselej obstaja neki teritorij, ki mu pripada – in vsa drama se odvija prav v vztrajnih prehajanjih meja tega teritorija. Brez teritorialne zamejitve si zgodb o vampirjih sploh ne morete zamisliti. Najprej in v prvi vrsti gre vedno za grad. Toda to ni dovolj: v tem gradu mora obstajati neka čisto posebna soba... In v tej sobi je nujen še en teritorij, še natančneje kadriran in še bolj ostro uokvirjen: gre seveda za krsto. Tovrstno predalčkanje, ta čisto svojevrstni mise-en-abîme, nam dovolj zgovorno priča, da gre za objekt želje. Še natančneje, da gre za fantazmo, kolikor je enciklopedična oznaka za fantazmo prav "uprizoritev želje", mise-en-scène de désir. Toda ves zastavek igre je natanko v dvosmernih prekoračitvah tako zarisanih meja: po eni strani mora vampir izstopiti s svojega teritorija, po drugi strani pa mora ravno žrtev vstopiti v njegovo sobo, se kolikor mogoče približati njegovi krsti. Vse drugo je manj pomembno: stopiti čez, prestopiti mejo nekoga teritorija, to je tisto bistveno. Naj le mimogrede ilustriram to topološko razsežnost z drobno kuriozitetjo v zvezi z ameriško distribucijo najbolj razvpitega umetniškega vampirskega filma, Dreyerjevega *Vampirja*. V ZDA so ga distribuirali pod naslovom *The Castle of Doom*, posamezne odlomke pa so še posebej povzeli v filmsko kompilacijo z naslovom *Dr. Terror's House of Horror*. Če torej že ne gre za grad, gre vsaj za hišo – vselej za čisto določen kraj, za topos z natančno določenimi mejami, ki jih je treba prekoračiti.

Toda kaj nas čaka po tej temeljni prekoračitvi? Upam si predlagati odgovor, ki velja enako za obe strani: čaka nas praznina, nič drugega kot čista praznina. V neki radikalno drugačni perspektivi je na natanko isti odgovor pri problemu Kafkovega *Gradu* opozoril že Dušan Pirjevec v antologijski uvodni študiji *Franz Kafka in evropski roman*: bistvo je nič! Najbolj deliranten trenutek v vseh prekoračitvah vampirjevega teritorija je namreč prav tisti sublimni trenutek, v katerem žrtev odkrije, da je krvnikova krsta prazna, da je vampir nekje drugje, vselej drugje. Ta praznina je grozljiva, tako zelo grozljiva, da jo je treba – pa četudi smo opremljeni s špičastim kolom, da ne rečem ostrim peresom – zapolniti s krikom, krikom čiste groze. Na drugi strani te pustolovščine znova naletimo na praznino: na prazno belino žrtvinega vratu. Tudi ta belina je tako neznosna, da mora vampir na njej pustiti svojo sled. Popisati mora to belo stran, se nanjo podpisati s krvjo. Krik in podpis, dvakrat strah. Gre mar potemtakem za dve reakciji, ki sta si podobni? Ali morda res "med kmeti in gradom ni velikega razločka", kot pravi vaški učitelj? Veliko bolje kot zgolj s pritrdilnim odgovorom bomo na to vprašanje lahko odgovorili z odgovorom, ki ga Deleuze ponuja v zvezi z velikim planom.

Smo na področju podobe-afekcije, obraza in velikega plana. Nismo posebej daleč proč od vampirjev, saj Deleuze govori o "fantomski konceptiji afekta". Citira celo slavnj stavek iz *Nosferatu*, ki je po zaslugi nadrealistične evforije postal tako zelo slaven, da sploh ni več treba navajati njegovega vira: "in ko je prišel čez most, so mu naproti prišli fantomi...". Tudi naš uvodni citat o obrazu in njegovih netopirjih je s teh strani, teh tako zelo poetičnih in lepih strani. Toda če je obraz kot vampir, mar tedaj operacija velikega plana obraza ne velja tudi za našega vampirja?

"Veliki plan niti ne ločuje posameznega individua niti ne združuje posameznih delov dveh individuov. Na tej točki ničesar več ne reflektira niti ne občuti, pač pa čuti zgolj pridušen strah. Posrka dve bitji, toda posrka ju v praznini. V praznini pa je on sam goreč fotogram in Strah je njegov edini afekt: veliki plan-obraz je hkrati obličje in njegov izbris."

Če je torej mogoče govoriti o vampirjih, tedaj bi delovni naslov tovrstnega govorjenja lahko bil identičen nekoč že napisanemu in dodobra razvpitemu besedilu Franca Morettija o fantastičnem filmu: *Dialektika strahu*. Gre namreč natanko za strah kot tisti edini afekt, ki zaznamuje absolutno praznino, v kateri se dve bitji, vampir in njegova žrtev, pomešata in celo sploh nehata biti. In gre za dialektiko, kolikor drugi ni zgolj grožnja identiteti, temveč obenem tudi pogoj za definiranje meja identitete, meja teritorija nekega koncepta. Navsezadnje vse fantastične zgodbe slejkoprej naletijo na temeljno vprašanje, ki ga je morda najjasneje artikuliral že Tzvetan Todorov v svojem slavnem besedilu o fantastičnem: gre za izbris meje med subjektom in objektom. Prav v tem čisto natančnem pomenu postaja naš vampir konceptualna oseba: s svojim gluhih strahom se dotika same točke suspenza individualizacije, dotika se izbrisa meje med subjektom in objektom.

V zvezi s strahom tvegam še krajši ekskurz o krivdi. Eden glavnih zastavkov Guattarijeve in Deleuzove monografije o Kafku je prav razvezava strahu od krivde. V grobem je mogoče interpretacije Kafke razpeti v sveto trojico: transcendenca zakona – ponotranjena krivda – subjektivnost izjavljanja. Narobe, trdita Guattari in Deleuze. V skladu s svojim trojnim branjem pisem, novel in romanov predlagata neko drugo trojico: strah, beg, demontaža. Tako v pismih ne gre za krivdo, temveč za vampirjev strah pred lučjo dneva, religijo, česnom in glogovim kolom. V novelah, ki jih zaznamuje "poživinjenje" (če naj tako dovolj okorno prevedemo francoski "devenir-animal"), spet ne gre za krivdo, temveč je osnovna gesta beg, ki pa ima kaj malo opraviti s strahom, prej z "norim upanjem". V romanih pa končno nastopi tisto presenetljivo K-jevo navdušenje nad demontažo, tako mehanično kakor juridično. Strah, beg in demontaža so potemtakem trije odgovori, ki se zaporedoma pojavljajo v pismih, novelah in romanih in v grobem ustrezajo diaboličnemu paktu, poživinjenju in kolektivnemu izjavljanju. Ne gre torej za krivdo individuumu, temveč ravno za tri figure suspenza same individualizacije, za tri figure izbrisa meje med subjektom in objektom.

In če že govorimo o izbrisu meje med subjektom in objektom, tedaj je treba to raziskavo nadaljevati na specifično filmskem področju. Eden glavnih zastavkov celotnega Deleuzovega podviga v zvezi s taksonomijo filmskih podob je bil prav v tem vztrajnem iskanju gledišča, ki bi ne bilo niti zgolj objektivno niti čisto subjektivno. Treba je torej najti "prevod" tega izbrisa na ravni filmske govorice. Deleuze je v svojem delu o filmu to poskusil storiti vsaj dvakrat.

Prvič tedaj, ko se je ob primeru Pasolinija spoprijel s problematiko polpremege govora (*discours indirect libre*). Gre za tip izjavljanja, povzetega v izjavi, ki pa je sama odvisna od drugega izjavljanja. Ne gre za mešanico dveh izoblikovanih subjektov izjavljanja (poročevalca in poročanega), temveč za svojevrstno dvojno neločljivo operacijo, od katerih ena konstituira osebo v prvi osebi, druga pa je priča njenemu rojstvu in ga sploh šele uprizori. To ni več metafora, temveč pričevanje o heterogenem sistemu, ki je daleč proč od slehernega ravnotežja. Na filmski ravni je to kombinacija junakovega videnja sveta in hkratnega uztja njega samega v svetu.

Zdi se nam, da je polpremi govor natanko tisti koncept, ki je manjkal Pirjevcu, da bi lahko z eno besedo označil tisto, kar je sam razvezal v naslednji opis: "Svet se razkriva samo v tisti meri, kakor se neposredno prikazuje junaku samemu, in junak se razkriva v tisti meri, kakor se sam razkriva svetu. (...) to pomeni, da je avtor s svojega visokega vsevednega stališča stopil v junaka in gleda na svet skozi njegove oči. Vendar to ne pomeni, da se z junakom identificira (...) Avtor je torej hkrati zunaj in znotraj junaka."⁵

Drugič pa se Deleuze loti izbrisa meje med subjektom in objektom v poglavju o "močeh lažnega" v drugem zvezku svojega dela o filmu *Podoba-čas*, tokrat skorajda v obliki manifesta:

"Tisto, kar mora film doseči, ni identiteta realne ali fiktivne osebe skozi njene objektivne ali subjektivne vidike. Doseči mora nastajanje realne osebe, ko se le-ta spravi 'fikcionirati', ko vstopi v 'flagrant délit de légèreté' in tako prispeva k iznajdevanju svojega ljudstva. Osebe se ne da razločiti od tistega prej in potem, vendar oboje združuje prav v prehodu od enega k drugemu. Tedaj sama postaja nekdo drug, pričinja fabulirati, ne da bi niti za hip postala fiktivna."⁶

Če torej vztrajamo pri figuri vampirja kot konceptualni osebi, tedaj to počnemo predvsem zato, ker prav pri njem slutimo pogled, ki ni ne zgolj subjektiven ne zgolj objektivni. Filmska zgodovina vampirizma pozna prizor, v katerem je ta sublimna razsežnost izbriša meje med subjektom in objektom kristalno čista. Gre za slaven pogled iz notranjosti krste v Dreyerjevem *Vampirju*. Vprašanje, ki so si ga ob tem presenetljivem gledišču vsi zastavljali, je na moč enostavno: kdo si ti, ki gledaš? Odgovor junaka Davida Graya pa je vse prej kot enostaven. Sposodi si ga lahko edinole pri Rimbaudu in skupaj z njim odgovori: "Je est un autre" (Jaz je drugi). Ta "jaz" je obdarjen s tisto vznemirljivo tujostjo, ki ji je Freud znal reči "unheimlich", ravno kolikor je obenem že tudi nekdo drug – kolikor je absolutni gospodar, kakor je Hegel ljubkovalno rekel smrti.

Vrnimo se na koncu še za hip k zgornjemu citatu, natančneje, k pozivu k "iznajdevanju svojega ljudstva". Guattari in Deleuze strneta Kafkovo literaturo v dva slogana: je zadeva ljudstva ("une affaire du peuple") in je kot ura, ki prehiteva. Če smo se problema kolektivnega izjavljanja delno že lotili ob izzivu manjšinske literature kot izvotlitve lastnega jezika, tedaj je zdaj čas, da se končno soočimo še s časom. Kot po naključju sta referenci za oba slogana filmski: Jean-Luc Godard za izvotlitev jezika, Orson Welles za specifično časovno strukturo. Še več, prav meja med Deleuzovima pojmom podob-gibanja in podob-časa nam morda lahko ponudi tudi ključ do dveh odločilnih razsežnosti Kafkove literature:

"Sam ekran je postal cerebralna membrana, na kateri se neposredno in direktno soočata preteklost in prihodnost, notranjost in zunanost, brez sleherne določljive razdalje, neodvisno od sleherne fiksne točke. Bistveni značilnosti podobe nista več prostor in gibanje, temveč topologija in čas."⁷

To sta obenem tudi osnovni razsežnosti Kafkove literature: *topologija*, ki na dovolj paradoksen način združi najbližje in najbolj oddaljeno, ki naredi, da sta tako njen avtor kot njen junak hkrati znotraj in zunaj; in pa *čas*, ki v eno spoji najbolj arhaično in najbolj moderno funkcionalno, ki v eno samo podobo-kristal zbije legendarno preteklost in črnogledno prihodnost.

OPOMBE

¹ Gilles Deleuze, Felix Guattari: *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, Paris 1975, str. 148.

² Prav tam, str. 36.

³ Gilles Deleuze, Felix Guattari: *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Paris 1991, str. 62-63.

⁴ Gilles Deleuze: *Podoba-gibanje*, Studia humanitatis, Ljubljana 1991, str. 142.

⁵ Dušan Pirjevec: *Franz Kafka in evropski roman*, v *Franz Kafka, Grad, Cankarjeva založba*, Ljubljana 1967 (Sto romanov 30), str. 61.

⁶ Gilles Deleuze: *L'Image-temps*, Minuit, Pariz 1985, str. 196.

⁷ Prav tam, str. 164.

Rado Riha

DEKONSTRUKCIJA IN KONČNOST SUBJEKTA

Poststrukturalistična kritika metafizičnega subjekta je bila predmet številnih razprav, njene različice pri Althusserju, Foucaultu in Derridaju so več kot dovolj znane. Nič manj znan ni drug tok filozofskega razmišljanja, poimenujemo ga lahko kar habermasovska filozofska paradigma, ki je sicer tudi kritičen do zahodne metafizike in razsvetljenske dediščine sodobne filozofije, a skuša pri tem kritiko razsvetljenskega subjekta in razsvetljenske racionalnosti omejiti na njene upravičene zahteve, da bi tako filozofski projekt moderne rešil pred breznomo, v katerega ga po njegovem mnenju vodi samodestrukcija uma v dekonstruktivizmu.

Tu nas bo bolj kot prva ali druga filozofska zastavitev zanimalo vprašanje, ali je možna poleg njiju še kaka "tretja pot". Natančneje rečeno, zanima nas možnost, da na eni strani priznamo miselno izkustvo poststrukturalizma, se pravi, obrat filozofske refleksije k njej sami, ki razkriva in razgrajuje spekulativni totalitarizem, inherenten temeljnim kategorijam zahodne filozofske misli, in da na drugi strani hkrati zagovarjamo nujnost rekonstrukcije ne le kategorije subjekta, ampak tudi filozofije v njeni čisti obliki, filozofije, ki napreduje po poti kartezijske meditacije. Ali je danes mogoče filozofijo, ki je dolgo časa bivala le na robovih svojih tradicionalnih problemov in ki je nahajala svojo konsistenco zgolj v nenehnem prevzemanju in predelovanju konceptov in postopkov drugih praks, znanstvenih, umetniških in političnih – ali je torej mogoče sodobni filozofski govor, zaznamovan z neizbrisnim izkustvom o lastni obrobni, fragmentarnosti in brezopornosti, znova potegniti v središče filozofskih problemov in ga, prav v njegovi obrobni, fragmentarnosti in brezopornosti, znova vzpostaviti kot prostor za mišljenje subjekta in resnice, biti in objekta?

Vprašanje, prevzemamo ga od francoskega filozofa A. Badiouja, ki ga postavlja v nekoliko drugačni obliki,¹ je danes možno zastaviti kot smiselno vprašanje predvsem zato, ker je bila "del" poststrukturalizma in njegovega miselnega izkustva tudi teoretska zastavitev, ki je hkrati ni mogoče v celoti zajeti s poststrukturalistično klasifikacijsko mrežo, ne nazadnje zaradi njene eksplisitne tematizacije vpisa subjekta v označevalno verigo – v mislih imamo seveda proti-filozofsko zastavitev psihoanalize J. Lacana. Vendar pa vprašanje, ki meri na renesanso