UNIVERZA V LJUBLJANI

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

Dramaturgija in scenske umetnosti

JAKOB RIBIČ

TAKTIKE PONAVLJANJA: METAFORA, MIMESIS IN KOMEDIJA

Magistrsko delo

Ljubljana, 2020

Akademija *za gledališče, radio, film in televizijo*

Univerza v Ljubljani

UNIVERZA V LJUBLJANI

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

Dramaturgija in scenske umetnosti

JAKOB RIBIČ

TAKTIKE PONAVLJANJA: METAFORA, MIMESIS IN KOMEDIJA

Magistrsko delo

Mentor: doc. dr. Gregor Moder

Somentor: izr. prof. dr. Aldo Milohnić

Ljubljana, 2020

Ime in priimek: Jakob Ribič

Naslov diplomskega dela: Taktike ponavljanja: metafora, mimesis in komedija

Kraj: Ljubljana

Leto: 2020

Število strani: 86

Naziv visokošolske ustanove: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo (Univerza v Ljubljani)

Program in smer študija: Dramaturgija in scenske umetnosti

Mentor: doc. dr. Gregor Moder

Somentor: izr. prof. dr. Aldo Milohnić

POVZETEK / ABSTRACT

V pričujoči nalogi preučujem tri mehanizme ponavljanja: metaforo, mimesis in oponašanje. Vsem trem mehanizmom je skupno, da iz originala napravijo njegov posnetek, iz realnega njegov videz, iz avtentičnega njegovo kopijo. Vendar pa s tem, ko nekaj ponovijo, to tudi že spremenijo. Sprememba se zato poraja prav skozi ponovitev. Ponovitev v razmiku, ki ga napravi med primarnim in sekundarnim, med resnično bitjo in njeno senco, zapopade dve veliki strasti 20. stoletja: strast do realnega in strast do novega. Pot do realnega ni pot destrukcije, temveč pot ponovitve in dozdevka. Prav zato ima gledališče potencial. Gledališče je namreč ravno umetnost maske in ponavljanja. Po eni strani je ponovitev pogost formalni gledališki postopek, po drugi strani pa gledališka predstava zares živi šele skozi ponovitev. Na ponovitvi je torej nekaj gledališču značilnega, nekaj teatralnega. Resnične biti, te abstraktne, izmuzljive in neulovljive entitete, ki se poraja skozi ponovitev, zato morda ne moremo misliti ločeno od teatralnega. Resnici je nazadnje gledališče nemara še najbolj na sledi takrat, ko je kar najbolj gledališko.

KLJUČNE BESEDE: **ponovitev, metafora, mimesis, komedija, realno**

In this thesis I study three mechanisms of the repetition: metaphor, mimesis, and imitation. What all these mechanisms have in common is that they make appearances from the originals, resemblance from the real and copies from the authenticity. Nevertheless, it seems that only by repetition something can be changed. I claim that change can be therefore made precisely through the mechanisms of the repetition. The repetition makes the difference between the primary and the secondary, between the real being and its shadow, and it is exactly in this gap where we can capture the greatest passions of the 20th century: the passion for the real and the passion for the new. The passion for the real is apparently accompanied by a repetition and resemblance. As theatre is the art of the mask and repetition, I think it has a great potential of capturing the real. On the one hand, repetition is a classical theatrical procedure, on the other hand, a theatrical performance can only live just through repetition. So there is obviously something theatrical about repetition. Real being, this abstract and elusive entity, is produced by repetition, and that's why I think we cannot think it separately from the theatrical. Theatre is perhaps on to the truth at the exact moment when it is as theatrical as possible.

KEYWORDS**: repetition, metaphor, mimesis, comedy, real**

KAZALO VSEBINE

1. UVOD 6

2. METAFORA IN KATAHREZA 12

3. MIMESIS KOT PARADIGMA PRIMERJALNE METAFORE 33

4. KOMEDIJA IN GESLO »VEČ TEATRA«..... 51

5. ZAKLJUČEK 79

6. SEZNAM VIROV IN LITERATURE 83

1. UVOD

Alain Badiou si v svojem slavnem filozofskem projektu zada nemalo nalogo: iz filozofskih fragmentov, političnih misli, pesmi, gledaliških iger in drugih umetniških produkcij skuša določiti, kako se je 20. stoletje mislilo, kako je mislilo svojo misel, kako je mislilo samo sebe, svoje razmerje do lastne misli. (nav. po Badiou 12, 13) Ker mu najpomembnejše dokumente za analizo tega stoletja predstavljajo umetniška dela, je pomemben zastavek njegovega razmisleka tudi umetnost: kako je umetnost mislila samo sebe? Kako se je mislila v razmerju do politike, ideologije, oblasti, zgodovine? Kaj je določala za svojo temeljno bit? Kaj so njene glavne značilnosti? Kaj so bili njeni poglavitni aksiomi?

Iz Badioujeve razprave je prepoznati vsaj tri glavna načela umetnosti 20. stoletja, njene tri največje strasti, tiste, ki so jo najbolj usodno zaznamovale:

- Najprej, in na prvem mestu: *strast do realnega*. Umetnost se je mislila kot praksa resnice, kot praksa razkrivanja resnično bivajočega, kot praksa ustvarjanja in uprizarjanja *realnega*. Tisto, kar šteje, je realno, ne njegov videz. Šteje resnična bit, ne njegova medla senca. Pot do realnega si je zato zastavila na način demaskiranja podob in svojega obličja. Do realnega je tako prvenstveno skušala dospeti skozi destrukcijo, zlasti destrukcijo dozdevkov, iluzij in videzov. Prebiti zunanjo podobo in prodreti v trdo jedro realnega: to je bil zvečine njen poglavitni cilj.
- Nato: *strast do novega.* 20. stoletje je obsedalo vprašanje, kaj je novo, kdaj bo do njega prišlo, kako ga ustvariti, kako producirati avtentično, izvirno in unikatno. Čehov je tik pred koncem 19. stoletja Trepljevu, protagonistu *Utve*, položil v usta preroške besede: »Nove forme so potrebne. Potrebne so nove forme, če pa jih ni, je pa boljše nič.« To postane paradigmatska misel umetnosti 20. stoletja, njeno bojno geslo: ustvariti nekaj novega, drugačnega, izvirnega, še nepoznanega.
- Nazadnje pa je tu še *strast do dejanja*: umetnost se misli kot akcija, intervencija v družbeno polje, kot aktiven upor proti zunanjim prisilam. Misli se v prehodu od reprezentacije k prezentaciji, od obljub k njihovim izpolnitvam, od misli k akciji, od metafore realnosti k performativni uprizoritvi neke nove realnosti. Badiou pravi: v 20. stoletju je umetnost stvar prezentacije [*présentation*], intenzivne prisotnosti [*présence*] in čiste sedanjosti [*présent*]. Umetnost kot neposredna »prezentifikacija«

[*présentification*] »[…] *se bolj kot na delo osredotoči na dejanje*, saj se dejanje kot intenzivna moč začetka misli le v sedanjosti.« (165, 166)

V odnosu do treh velikih strasti, ki so zaznamovale umetnost 20. stoletja, je z gledališčem danes povezano neko razočaranje.

- Prvič, zato, ker so poskusi, da bi gledališče uprizorilo oziroma ustvarilo *realno* kot čisti dogodek, vedno znova obsojeni na neuspeh. Gledališče vselej ustvarja iluzije, podobe, dozdevke, videze, njegove podobe so vselej *umetniške* podobe in umetniške so prav po tem, da niso *realne*, da se od realnih razlikujejo, da so le videzi realnega. Gledališče po svoji strukturni nujnosti nastopa v zamiku oziroma razmiku do realnega. Če se hoče misliti kot gledališče, kot prostor umetno-sti, potem ravno ne more biti realnost, niti realno. Njegov objekt je umetniški objekt, ne realni objekt. Gledališče je, torej, v prvi vrsti umetnost maske.
- Drugič, zato, ker se *novo* v gledališču poraja ravno skozi reformiranje, spreminjanje in predrugačenje tistega, kar sodi h klasični in tradicionalni gledališki formi. V strasti do novega klasično gledališče nastopa kot »staro«, tisto, kar je treba preseči. Novo se vzpostavlja na temelju ideje o klasičnem gledališču kot o nečem zastarelem. Če hočemo ustvariti nekaj novega, potem moramo gledališče najprej prečistiti njegove zaprašenosti in zastarelosti, najprej moramo prečistiti njegovo »gledališkost«. Novo se vzpostavi prav s tem, da se prekine z gledališčem, kot ga poznamo do tega trenutka, da se prične ustvarjati neko povsem drugačno gledališče. Šele skozi reformo gledališča, to se pravi, skozi reformo njegovih tradicionalnih postopkov, se bo lahko zares proizvedlo nekaj novega. V zadnjem času se to, na primer, kaže predvem v nenehnih poskusih, da bi se gledališče razširilo v polje performativnega, da bi se ga povezalo in prepletlo z novimi žanri, z drugačnimi umetniškimi in neumetniškimi taktikami, z novimi tehnologijami, z internetom itn.
- Tretjič, zato, ker se angažiranost gledališča izkaže za »psevdoangažiranost«. Tudi, če gledališče, ki ga tradicionalno povezujemo z reprezentacijo, mimesis, zrcaljenjem in posnemanjem realnosti, mislimo kot akcijo, upor, angažiranost, dejavno poseganje v polje družbenega, ne moremo mimo resignirane ugotovitve, da takšna angažiranost danes nima pravega učinka, da ničesar zares ne spreminja,

> da pravzaprav nagovarja samo sebe, da je sama sebi namen. Tudi, če gledališče nastopa kot eksplicitna kritična drža in participira v aktivni politični vlogi, danes prevladuje občutek o njegovi politični nemoči, občutek o tem, da v resnici ne vzpostavlja alternativnih oblik političnih skupnosti in načinov organiziranja življenja, vsaj ne takih, ki bi se s polja gledališča prenesla tudi v polje širše javne in družbene sfere. Skratka, tudi, če gledališče mislimo kot dejanje, obstaja občutek, da to dejanje *ni* pravo dejanje, temveč »kvazi-dejanje«, saj ničesar ne spremeni in nima pravega učinka.

Misel o tem, da je gledališče, tavajoče nekje na obrobju javnega prostora, v zelo slabi formi, celo v krizi in morda tik pred svojim koncem, danes zato ni tako neredka, kot bi si želeli. Resnici na ljubo ta misel ni prav nič novega, verjetno je stara vsaj toliko, kot so stare zgodovinske avantgarde. Kljub temu pa gledališče svojemu koncu že dolgo časa ni bilo bližje, kot mu je bilo ravno v času pisanja te naloge. Zaradi epidemije novega koronavirusa so se gledališke hiše zaprle, igralci so zapustili odre, gledalci svoje sedeže v dvorani in zastor je začasno padel. Gledališče se je preselilo na internet, kjer pa smo lahko povečini gledali le posnetke starih, arhivskih predstav. Gledališče je ostalo brez svoje osnovne biti, tiste, ki ga temeljno določa. Predstave se niso več uprizarjale *v živo* in niso več oblikovale nove (in začasne) skupnosti med seboj nepoznanih si ljudi, pač pa so se iz nekega drugega časa in prostora projicirale skozi oči kamere na računalnike, v temačne in samotne prostore (domačih) sob.

Te uvodoma zapisane misli namenoma tendirajo k pretiravanju in črnogledosti, da bi na tem ozadju kar najjasneje izstopila neka povsem druga misel. Namreč, misel o tem, da gledališče treh velikih aksiomov 20. stoletja, treh temeljnih strasti (strasti do realnega, do novega in do dejanja) ne zapopade skozi samo-ukinjanje ali samo-preseganje, temveč skozi tista sredstva, ki veljajo ravno za najbolj prominentna gledališka sredstva. V tej nalogi mi bo šlo predvem za to, da pokažem, kako se *realno*, *novo* in *politično dejanje* uprizori skozi več, in ne skozi manj teatralizacije, skozi postopke, ki so gledališču najbolj domači in v katerih je gledališče najbolj vešče, in ne skozi ukinjanje ali spreminjanje teh postopkov. Šlo mi bo za to, da pokažem, kako je gledališče na ravni treh velikih pojmov (»realno«, »novo«, »kritično dejanje«) prav takrat, kadar je najbolj »gledališko«, kadar najbolj zvesto počne tisto, kar najbolj zna, torej,

kadar ustvarja dozdevke, videze, podobe, dvojnike in maske, kadar posnema, imitira in v prvi vrsti – kadar ponavlja.

Bara Kolenc v svoji študiji o ponavljanju postavlja štiri različne matrice ponovitve. Četrto matrico imenuje »ponavljanje kot proizvajanje oziroma kreacija«. (25) Gre za tisto obliko ponovitve, po kateri posnetek, ki nastane iz originala, temu originalu ni povsem enak. Od njega se nekoliko razlikuje; dovolj, da ne moremo govoriti o dveh povsem identičnih originalih (oziroma, bolje rečeno, kopijah), a premalo, da bi ju lahko ločili v dve med seboj povsem različni entiteti. Nekaj ju povezuje, med njima je neka podobnost, ki ju postavlja v isti red, vendar *podobnost*, in ne *enakost*, nazadnje vendarle ne gre za dva popolnoma enaka posnetka. Med njima obstaja majhen prostor razlike, razmika, ki ju loči v dva nasprotna para: na original in na njegov posnetek, na avtentično in na njegovo kopijo, na izvorno in na njegovo senco itn. Prav v tej razliki, ki originalu in posnetku sploh določa njun status, v tej točki medsebojnega neujemanja, se nazadnje proizvede nekaj novega. Prav v tistem, po čemer posnetek *ni* popolnoma enak originalu, prav po tistem, kar posnetek ločuje od originala, je glede na originalno oziroma izvorno nekaj novega. Novo se vzpostavi na ozadju istega, kot nepopolna ponovitev, ki novo proizvede prav kot nepopolnost.

Gledališču je ta misel dobro znana. Gledališka predstava obstaja samo skozi ponovitev, obstaja samo tako, da se večer za večerom pojavlja na gledališkem odru, kot se večer za večerom na danskem dvoru pojavlja duh Hamletovega očeta. Ko se predstava neha ponavljati, ko je njenih ponovitev konec, je konec tudi z njo: poslej »živi« le še na fotografijah, posnetkih, v gledaliških refleksijah in spominu. Kljub temu, da je ponovitev za vsako gledališko uprizoritev konstitutivnega pomena, da šele skozi ponovitev gledališka predstava (za)živi, da jo šele ponovitev ohranja pri življenju, pa je na vsaki ponovitvi tudi nekaj »nasilnega«. Gledališka predstava se ponavlja, a tako, da se nikoli ne ponovi povsem enako. Vsak večer je nekoliko drugačnejša od prejšnjega, z vsako ponovitvijo se malenkost spremeni, vsaka ponovitev ji nekaj odvzame ali doda. Z vsako ponovitvijo nazadnje ugledamo predstavo, na kateri je glede na vse prejšnje ponovitve (oziroma večere) nekaj povsem novega.

V nadaljevanju te naloge me bo zanimal prav ta razmik, ki ga proizvede ponovitev; razmik, ki določi dvojice med originalom in njegovim posnetkom, bitjo in njegovo senco, referentom in

njegovo metaforo; razmik, v katerem se poraja novo, pa tudi realno. Določiti ta razmik kot realno bo eden od ciljev te naloge. Prav tam, kjer se poraja novo in realno, namreč lahko nazadnje ustvarimo spremembo. Če političnost umetnosti danes poteka v iskanju *realnega* učinka, potem ne bo zanemarljivo, da to *realno* naposled lahko določimo prav skozi ponovitev.

Modus ponovitve bom ponazoril s tremi tipi metafore: s substitucijsko metaforo, s katahrezo in s primerjalno metaforo. Prva metafora svojega referenta nadomešča kot njegov »okras«, druga svojega referenta nima, pač pa ga retroaktivno ustvarja povsem na novo, tretja pa se vpisuje nekje v sredino med prvo in drugo: izhaja sicer iz že obstoječega referenta, vendar ga hkrati tudi spreminja in vanj intervenira. Zagovarjal bom tezo, da je pri kritični in znanstveni analizi umetnosti o njej smotrno razmišljati kot o katahrezi, kar bi pomenilo, da se prvenstveno ne sprašujemo o tem, kako se umetnost odziva na prevladujoče ideološke kontekste, kako jih reflektira, odseva in se do njih kritično opredeljuje, pač pa kako jih (so)ustvarja, kako z lastnimi praksami sama funkcionira kot ideološko delo, kako nenazadnje celo uprizarja ideologijo. Kljub temu pa to ne pomeni, da se umetniška praksa *dejansko* odvija kot čista katahreza. Nasprotno, umetnost vselej izhaja iz obstoječih in sočasnih družbenih, zgodovinskih, ekonomskih in političnih okoliščin. Kvaliteto umetniškega dela zato ne moremo določiti glede na to, ali zrcali družbeni red ali ga ustvarja povsem na novo, pač pa glede na to, ali se vanj vpisuje samo kot njegov podaljšek in okras ali kot njegova intervencija. Ali je umetniško delo stvar presežka ali ne, je nazadnje stvar vprašanja, ali funkcionira kot substitucijska ali kot primerjalna metafora.

V nadaljevanju bom premislil platonski koncept mimesis. Da se je umetnost 20. stoletja v veliki meri organizirala kot poskus opustitve pojma mimesis, je po mojem mnenju posledica zmotne domneve, da mimesis ustvarja *samo* dozdevke in podobe. Sam bom skušal, nasprotno, pokazati, kako lahko mimesis prav z ustvarjanjem dozdevkov v tisto, kar posnema, tudi že intervenira in kako smo nedosegljivemu in vselej nedostopnemu platonskemu idealu, nazadnje na sledi ravno s postopki mimesis, in ne v nasprotju z njimi.

V zadnjem delu bom mimesis kot temeljni uprizoritveni postopek skušal pripisati žanru komedije. Trdil bom, da je komedija na višini svojega pojma takrat, ko posnema, imitira, podvaja, impersonira in ponavlja, saj prav takrat izreka neko *realno*. Na primeru filma *Biti ali*

ne biti bom prikazal, kako je v nekem ključnem trenutku evropske in svetovne zgodovine Ernst Lubitsch ravno s postopki komedije izrazil resnico o pošastnem nacističnem stroju. V teater vojne so se njegovi filmski junaki podali s teatrskimi sredstvi: naciste so nazadnje porazili z imitiranjem, ustvarjanjem videzov, posnemanjem in prenarejanjem. Čisto na koncu se bom zato vrnil k Shakespearjevemu Hamletu, ki se v nekem ključnem trenutku posluži podobne taktike kot Lubitschevi filmski junaki. Tudi on za razkritje resnice, v njegovem primeru gre za resnico o očetovi smrti, uporabi gledališko umetnost. Gledališče uporabi kot »epistemološko orodje«, kot »neke vrste poligraf«. (Rokem 76) Vprašanja resnice se Hamlet torej ne loti tako, da bi danski dvor, ta veliki politični teater, demaskiral in razgalil, pač pa, prav nasprotno, tako, da teater še celo podvoji, da posredi Klavdijeve politične igre, postavi neko novo igro, *Mišnico*, da političnemu teatru doda še več teatra. Hamlet, ta paradigmatska figura evropskega gledališča, nam torej pravi: več, ne manj teatra. V tej misli danes prepoznavam kar najgloblje politično sporočilo: ne gledališče in njegov konec, temveč vrnitev h gledališču, k sami gledališkosti gledališča, h gledališču kot umetnosti ponovitve.

2. METAFORA IN KATAHREZA

»Bodite politični! Ali pa vas ne bo!« Menim, da z naslovom svojega članka[1] Bojana Kunst izjemno natančno zadane tisti (ideološki) imperativ, ki mu je umetnost sedanjega časa kar najbolj podvržena. »[P]otreba po politični umetnosti še nikoli ni bila tako v ospredju, umetnost je poklicana, da komentira, dokumentira, odkriva in naslavlja politične teme, da se aktivno prepleta s procesi družbene in politične participacije.« (16) Od umetnosti se danes pričakuje, da je čim bolj angažirana, da nenehno participira in deluje v političnem kontekstu, ga revolucionira in se mu upira, ne pa, da ga samo opazuje s strani, spremlja, reflektira, interpretira in odseva. Danes umetnost ne sme biti samo v okras ali, še huje, v razvedrilo in zabavo, pač pa se od nje pričakuje, da je čim bolj opredeljena in aktivno vključena v politične procese, da vanje posega in jih celo spreminja, umetnost pa, kot se zdi, to dolžnost skuša čim vestneje izpolniti. Obstaja namreč cel kup znanstvenih konferenc in forumov, festivalov, strokovnih člankov in drugih oblik teoretičnih praks, ki naslavljajo prav vprašanje političnosti v sodobni umetnosti, hkrati s tem pa, čeprav se morda na prvi pogled temu ne zdi tako, obstaja tudi ogromno umetniških praks, ki so kar najbolj prepletene s političnimi temami.

> »Tako v vizualni umetnosti kot v scenskih umetnostih je politična umetnost pravzaprav v dobri formi, povezuje med konteksti, je aktualna, provocira, odpira načine za participacijo, je neprestano kritična, refleksivna, provokativna in drugačna. Umetnost obstaja kot neprekinjena proizvodnja kritičnih odmikov in komentarjev, ki so organizirani in posredovani skozi tematsko naravnane kuratorske koncepte in psevdoaktivne modele umetniškega trga.« (prav tam 17)

Na eni strani torej v umetnosti obstaja nuja po naslavljanju političnih tem, nuja, ki jo Bojana Kunst tako dobro formulira v svojem naslovu (»bodite politični ali pa vas ne bo!«, kar se sliši skoraj nekako tako kot »biti političen ali pa raje sploh ne biti«), na drugi strani pa se kar najširše polje umetnosti (v katerega uvrščam tako številne umetniške produkcije kot tudi raznotere oblike teoretskih praks) na ta imperativ silno odziva, tako, da imamo danes celo serijo umetniških dogodkov s politično vsebino. Situacija se že na prvi pogled ne zdi najbolj

[1] Članek je bil najprej objavljen v reviji *Amfiteater*, nato pa pod drugačnim naslovom in v le delno spremenjeni obliki še v knjigi *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma.*

logična: namreč, zakaj ob vse večjem številu političnih umetniških praks, sočasno obstaja tudi vse močneje prisotna nuja, skorajda prisila po tem, da je umetnost politična. Bolj kot skuša umetnost izpolnjevati dolžnost biti politično angažirana, intenzivneje se ji to dolžnost nalaga. Poleg tega ni povsem jasno niti to, zakaj se zdi, da umetnost danes ni dovolj angažirana, ko pa je, vsaj po mnenju Bojane Kunst, v nasprotju s tem v prav dobri formi in je v resnici nenehno kritična, provokativna in refleksivna. Menim, da sta obe vprašanji med seboj povezani: skupaj z vse izrazitejšim političnim angažmajem umetnosti se namreč poraja vse močnejši občutek o ničevosti takšnega angažmaja, občutek o umanjkanju pravega, realnega političnega efekta, ki bi ga takšne angažirane prakse sploh imele. Podobno meni tudi Kunst: »Zdi se, da umetnost danes nastaja prav v tem vmesnem polju med psevdoaktivnostjo in iskanjem realnega učinka, je hkrati temeljno zaznamovana z izgubo dogodka in globoko željo po radikalni zarezi.« (prav tam) Če se danes poraja nuja po politični vpletenosti umetnosti, je to prav zato, ker sočasno s tem prevladuje mnenje, da zaenkrat umetnost še ni *dovolj* politično vpletena, saj očitno ta vpletenost nima pravega učinka. Občutek, da umetnost ni zares politično angažirana, je tako posledica nekega drugega občutka: namreč občutka, da umetnost danes ne sproža *realnih* sprememb v družbenem in političnem polju. Na to pa se umetnost odziva tako, da je še bolj politična, angažirana in kritična; kot da bi se vrtela v začaranem krogu.

Ta uvod sem namenoma zastavil tako, da je že na prvi pogled karseda očitno, da odgovor na umanjkanje realnega političnega učinka ni v več angažiranosti, vsaj ne v smislu nenehne participacije, delovanja, aktivnosti, komentiranja, vrednotenja in neposrednega naslavljanja političnih tem. Če skuša umetnost biti vse bolj angažirana, sočasno s tem pa na eni strani nuja po politični angažiranosti postaja vse prisotnejša, na drugi pa je vse močnejši tudi resignirani občutek, da takšna angažiranost ne sproža nobenega realnega učinka, potem več kot očitno odgovor na to ni še več takšne angažiranosti, participacije in neposrednega poseganja v družbeno (ali politično) polje. Očitno bi bilo treba taktike in načine, kako bi se morala v umetnosti danes organizirati njena kritična drža, spremeniti. Težava je namreč, kot menim sam, že na strani same angažiranosti, saj očitno takšna angažiranost, če ne ustvarja nobene realne spremembe, ni prava, temveč kvečjemu psevdo- ali kvazi-angažiranost.

Bojana Kunst opozarja, da se nuja po participaciji, ki je danes prisotna v umetnosti, pojavlja tudi v širšem družbenem polju. Ob tem omenja koncept psevdoaktivnosti, o katerem v knjigi *Nasilje* sicer piše Slavoj Žižek. Gre za prav tiste vrste aktivnost, ki nima pravega učinka,

ničesar ne spreminja in je tako rekoč sama sebi namen. Težava je v tem, da takšna aktivnost ne sproža nobenih političnih antagonizmov in ne razpira potencialnosti drugačnih zaznavnih in materialnih načinov življenja. Nasprotno, odvija se kot

> »[…] nuja 'biti aktiven', 'participirati', maskirati Ničevost tistega, kar se dogaja. Ljudje vseskozi intervenirajo, 'nekaj počnejo', akademiki sodelujejo v brezsmiselnih 'debatah' itd., ampak resnično težavna stvar se je umakniti, se izvzeti iz tega krogotoka.« (Žižek, *Nasilje* 173)

Podobno tudi Alain Badiou piše, da živimo v času »stagnacijske vročičnosti«:

> »Po eni strani propaganda pravi, da se vsako minuto vse spremeni, da nimamo časa, da se je treba kar se da hitro modernizirati, da bomo zamudili vlak (vlak interneta in nove ekonomije, vlak mobilnega telefona za vse, vlak neštetih delničarjev, vlak delniških opcij, vlak pokojninskih skladov itd.). Po drugi strani pa ves ta hrup le slabo prikriva nekakšno pasivno negibnost, indiferenco, perpetuiranje obstoječega.« (132)

Iz obeh citatov je razvidno, da psevdoaktivnost oziroma stagnacijska vročičnost, ki ni le lastna sodobnim imperativom v umetnosti, pač pa kot nuja preči celotno družbeno polje, v resnici zgolj maskira »Ničevost tistega, kar se dogaja«. Ne le torej, da ne proizvaja nobenega političnega antagonizma, pač pa še celo »prikriva nekakšno pasivno negibnost« in »perpetuiranje obstoječega« stanja. Prav zato, ker je očitno v ozadju takšne psevdoaktivnosti prikrito ohranjanje (in morda celo utrjevanje) obstoječih družbenih razmerij, gre nazadnje pomisliti, da gre pri vsem skupaj za ideologijo. Za tisto ideologijo, ki postavlja prvenstvo dela, nenehnega hitenja, lovljenja rokov (oziroma, kot pravi Badiou, lovljenja nešteto različnih vlakov), zamujanja, pomanjkanja časa itd., za ideologijo vse splošne vročičnosti, ki pa ni nič drugega kot stagnacijska vročičnost, skratka za tisto ideologijo, ki bi jo nazadnje morda lahko imenovali kar ideologija (poznega) kapitalizma.

Biti političen na način stagnacijske vročičnosti bi bilo zato lahko problematično vsaj zaradi dvojega: prvič zaradi tega, ker takšna psevdoaktivnost ne sproža nobenih sprememb in v resnici morda samo prikriva nesmiselnost lastnega početja; in drugič zaradi tega, ker je nazadnje umetnost v trenutkih takšne psevdoaktivnosti v kar največji bližini kapitalizma, pri

čemer je ta drugi razlog morda samo posledica tistega prvega. Ne le torej, da psevdoaktivnost ni aktivnost prave vrste, v smislu, da bi dejansko sprožila kakšno realno spremembo, pač pa je, kot očitno menijo Kunst, Žižek in Badiou, problematična toliko bolj, kolikor je v resnici kar najbolj prepletena z ideološkimi praksami (poznega) kapitalizma. Tako Kunst svojo razpravo nazadnje pelje prav v preiskovanje prepletajočega razmerja med umetnostjo in kapitalizmom, pri tem pa uspešno zagovarja tezo, da »[…] ravno ti načini, kako umetnik danes dela in kaj njegovo delo proizvaja, […] umetnost postavljajo v tesno bližino kapitalizma.« (17) Namesto, da bi nenehno vztrajali v stanju kritične in politične drže, bi bilo zato nemara bolj smotrno premisliti, na kakšen način je ta drža v umetniškem dogodku sploh zastavljena in organizirana. Občutek umetniške nemoči v razmerju do politike je namreč prav mogoče posledica tiste vrste »kritičnosti«, ki ni nič drugega kot le ena od oblik stagnacijske vročičnosti oziroma psevdoaktivnosti in kot taka ne nasprotuje, pač pa celo poteka posredi sodobne ideologije. Zato za kritično držo, ki bi imela *realne* politične učinke, ni dovolj, da je vpisana samo na raven (kritične) izjave, pač pa mora biti vse bolj prisotna že na ravni samega mesta izjavljanja.

Metafora kot reprezentacija

Geslo »Bodite politični ali pa vas ne bo!« implicira nekakšno opozicijo med politično, aktiv(istič)no, angažirano in kritično umetnostjo na eni strani ter umetnostjo kot refleksijo, odsev oziroma interpretacijo realnosti na drugi. Na eni strani torej umetnost kot aktivno dejanje, kot poskus intervencije v realnost, na drugi strani umetnost kot zrcalo te realnosti in njena metafora. Na eni strani umetnost kot akcija, na drugi umetnost kot refleksija. S tem, ko se umetnost našega časa postavlja na stran prvega, to se pravi, na stran dejanja, akcije in participacije, se vpisuje v dolgo tradicijo 20. stoletja, stoletja, ki »[…] je izjavilo, da dela, in sicer tu in zdaj.« (Badiou 50) Po Badiouju je v 20. stoletje stoletje izpolnitve, dejanja, dejanskega in absolutne sedanjosti. (nav. po Badiou 79) Takšen projekt, projekt vztrajati v dejansko-realnem, si za svoje vodilo postavita tako umetnost kot politika, obe usodno zaznamovani, če naj uporabim še en značilen Badioujev termin, s stigmo strasti do realnega. Parafrazirajoč znamenito 11. Marxovo tezo o Feuerbachu[2] bi morda zato lahko rekli, da si umetnost 20. stoletja, to pa (vsaj delno) velja tudi za umetnost našega časa, kot svoje vodilo

[2] Kritičen premislek o tej znameniti Marxovi tezi je v članku »To Think, to Act, or to Act by Thinking: Marx and Althusser« opravil Gregor Moder. Članku sem dolžen ogromno na naslednjih straneh izpisanih misli in idej.

postavi geslo: »Do zdaj je umetnost svet interpretirala, od zdaj naprej pa gre za to, da ga spremeni.« Poslej naj bo umetnost politična, to se pravi, kritična, angažirana, aktualna, provokativna, ali pa naj je sploh ne bo.

To vodilo je že od samega začetka potekalo v očitnem neskladju z reprezentacijskimi postopki ustvarjanja. »Dejanje« se ne reprezentira, pač pa izvede, manifestira oziroma prezentira. Če želi umetnost delovati, mora zato najprej prekiniti z reprezentacijo, to se pravi, z ustvarjanjem dozdevkov, iluzij, posnetkov realnosti. Opozicijo med »umetnostjo kot interpretacijo« in »umetnostjo kot dejanjem« bi zato lahko razumeli tudi kot opozicijo med reprezentacijo in prezentacijo, med posnemanjem že obstoječega in kreiranjem avtentičnega, med ponavljanjem (oziroma podvajanjem) starega in ustvarjanjem novega. V nasprotju z geslom, ki zahteva konec reprezentacije, pa mi bo na naslednjih straneh prvenstveno šlo za to, da pokažem, kako se interpretacija in sprememba sveta pravzaprav sploh ne izključujeta. Zagovarjal bom tezo, da se lahko svet *spremeni* že z *interpretacijo*, prav tako pa, da lahko tudi vsako posnemanje glede na tisto, kar posnema, ustvari nekaj novega in da tudi ponovitev nikoli ni zgolj ponovitev istega. Čeprav je povsem mogoče ta obrat oceniti kot vsaj delno konservativen, to morda niti ni slabo, če danes postaja vse očitneje, da umetnost, organzirana kot eksplicitna, kritična, performativna akcija, vse pogosteje nima pravega učinka ali pa je celo v popolnem nasprotju z njim.

Vprašanje reprezentacije bom preiskal z obravnavo metafore kot tiste jezikovne figure, ki poleg retoričnih zadeva tudi estetske in filozofske probleme. Metafora me bo zanimala zaradi dveh razlogov.[3] Prvič zaradi tega, ker se v modusu metafore vselej nekaj podvoji. Dobesednemu izrazu nekega pomena se pridruži metaforični izraz, ki pa nazadnje s sicer drugačnimi sredstvi izraža isti pomen. Pri metafori gre vselej za prenos iz enega izraza na drugega, pri čemer je ta drugi, metaforični izraz, ki pri tem nastane, le nadomestilo prvega. Očitno je, in to je drugi razlog, da torej metafora ustvarja dvojice med »pravim« in »prenesenim« pomenom, med dobesednim in metaforičnim izrazom, nazadnje pa kar med med primarnim in sekundarnim, med originalom in njegovim posnetkom, med avtentičnim in njegovo kopijo, med izvornim in njegovim dvojnikom. Vprašanje metafore zato zadeva prav

[3] Ob tem napotujem na članek Roka Benčina: »Metafora onstran načela analogije.« *Filozofski vestnik*, let. 33, št. 1, 2012, 25-40.

vprašanja originalnega, avtentičnega, primarnega oziroma resničnega. Kako izraziti resnico? Kako dostopati do nje? Kako jo obravnavati?

V strasti do realnega, v želji »zgrabiti realno identiteto, demaskirati njene kopije, diskreditirati varljive dozdevke« (prav tam 77), v strasti, ki je hkrati tudi »strast do avtentičnosti« (prav tam), je imela umetnost do metafore zvečine odklonilen odnos. Verjetno ne bi bilo preveč, če bi rekli, da metafora vselej predpostavlja nek videz, nek odvod, posreden dostop do resničnega. Do resničnega namreč vselej dostopa kot nekaj sekundarnega, kot njegov preneseni pomen. Da bi zgrabili realno, je bilo zato treba metaforo razrešiti, preseči in zrušiti, jo, skratka, prečistiti oziroma popolnoma opustiti. Kot bom skušal pokazati v drugem in tretjem poglavju pričujočega zapisa, se takšen, »neposreden« dostop do realnega, ki opušča videze in dozdevke, izkaže za nemogočega in umetnost se v nekem trenutku res obrne stran od popolne destrukcije dozdevkov. Kljub temu pa še vedno ohranja svoj odklonilen odnos do metafore in se poslej z naslavljanjem distance, ki jo dozdevki (in metafore) do realnega vzpostavljajo, raje izogne vsakemu stiku ali poskusu stika z realnim. Do realnega postopa posredno: na način, da ga kaže kot nekaj nepredirnega in v svoji zunanjosti radikalno nedostopnega. Največ, kar lahko, je, da se takšnemu realnemu samo še čim bolj približamo. S pomočjo razprave Maxa Blacka, ki definira tri različne oblike metafore, pa bom nazadnje skušal predstaviti alternativno, tretjo pot in tako pokazati, kako je ravno tisto, kar se kaže kot razmik med realnim in njegovim dozdevkom, že realno samo, kako bi bilo treba v strasti do realnega naslavljati prav to razliko, vendar ne kot prepreko do realnega, temveč kot tisto, kar realno zares šele konstituira. Zagovarjal bom skratka vrnitev k metafori, vendar k neki specifični obliki metafore, tisti, ki ji Black pravi *primerjalna metafora*.

Ideologija kot metafora in kot katahreza

Čeprav Black treh oblik metafore, ki jih bom analiziral v nadaljevanju, ne shematizira tako očitno in eksplicitno, kot bom to počel sam, naj vseeno tvegam morebitno poenostavljanje. Navsezadnje mi ne bo šlo za jezikoslovno študijo, pač pa si bom – morda tudi za ceno poljubnosti – Blackovo razpravo vzel samo kot model, ki ga bom skušal prenesti v kategorije političnega in umetniškega.

Najbolj uveljavljeno je t.im. *substitucijsko pojmovanje metafore*. Metafora v teh primerih nastopa kot nadomestek oziroma substitucija dobesednega izraza. Na osnovi podobnosti ali

analogije med pomenoma neka beseda ali besedna zveza nadomešča drugo besedo ali besedno zvezo. (nav. po Black, *Metafora* 96) Primera takšne metafore bi bili izjavi, kot sta denimo: »Človek je volk« in: »Peter je res čisto sonce«. Tako v prvem kot v drugem primeru gre za to, da na metaforični izraz (volk, sonce) prenesemo nek dobesedni pomen (ljudje so divji in se med seboj nenehno borijo, Peter pa je pozitivno, nasmejano in prijazno bitje). Za posluževanje metaforičnih izrazov (namesto dobesednih, ki bi nemara sporočilo predali jasneje in neposredneje) po Blackovem mnenju obstajajo predvsem slogovni razlogi. Po eni strani avtorji metaforične izraze uporabljajo zato, ker so bolj slikoviti in v svoji dobesedni rabi prikličejo konkretnejše objekte kot njihovi dobesedni ekvivalenti, po drugi strani pa se domneva, da bralcu pri branju dajejo večje zadovoljstvo. »Za bralca […] menijo, da uživa v reševanju problemov – ali da uživa v avtorjevi veščini, da napol prikriva, napol razkriva svoj pomen.« (prav tam 98) Razbiranje in reševanje na pol prikritega, na pol razkritega pomena naj bi bilo torej bralcu v užitek in ugodje. Nazadnje je funkcija substitucijske metafore zreducirana na raven okrasa: očitno služi (bralčevi) zabavi in razvedrilu. (nav. po Black, *Metafora* 98)

Drugemu tipu metafore pravimo *katahreza*. Katahreza je precej nenavadna jezikovna figura, saj se jo poslužujemo takrat, kadar v zadevnem jeziku ne obstaja dobesedni ekvivalent za pomen, ki ga želimo izraziti.

> »Matematiki govorijo o 'krakih' kota zato, ker ni kratkega dobesednega izraza za omejujoče linije; rečemo 'zajčje ustnice', ker ni nobene druge besede, ki bi bila tako primerna, da bi hitro povedali, čemu so ustnice podobne. Metafore izpolnjujejo vrzeli v dobesednem slovarju (ali vsaj zadovoljujejo željo po primernih okrajšavah).« (prav tam 97)

Kadar za nek pomen, ki ga želimo izraziti, ne obstaja noben primeren ali ustrezen izraz, se poslužimo katahreze in tako z združevanjem dveh starih, obstoječih besed ustvarimo želen pomen. Kadar ni boljšega izraza za to, čemur denimo naposled rečemo »kraki kota« ali »zajčje ustnice«, nam ne preostane drugega, kot da privzamemo dve že obstoječi besedi (»kraki« in »kot«) in z združevanjem obeh besed napravimo nov pomen. Če katahreza ustreza pravi rabi, lahko hitro postane del dobesednega pomena. Black kot primer predlaga besedo »pomaranča«, na katero se v angleškem jeziku (»orange«) vežeta dva različna pomena

(oranžna barva in pomaranča). »'Pomaranča' je bila mogoče izvirno aplicirana na barvo s katahrezo; toda besedo zdaj uporabljamo za barvo ravno tako 'ustrezno' (in nemetaforično) kot za sadje.« (prav tam) Povsem možno je torej, da nekoč ni bilo nobenega ustreznega izraza za to, čemur danes pravimo »oranžna« (»orange«). Prav zaradi »vrzeli v dobesednem slovarju«, ki je pri tem nastala, je nekdo za to, da bi izrazil želen pomen, uporabil neko povsem drugo, že obstoječo, staro besedo (»pomaranča« oziroma »orange«). Do danes se je ta katahreza že tako uveljavila, da beseda »orange«, kadar z njo označujemo barvo, sploh ne deluje več metaforično, pač pa povsem dobesedno.

Kar je v Blackovi jezikoslovni analizi obeh retoričnih figur (substitucijske metafore in katahreze) zanimivo, je dvoje: prvič, substitucijska metafora premešča pomen iz dobesednega izraza na metaforični izraz in služi samo kot *okras*, s čimer je torej prvenstveno namenjena predvsem bralčevemu zadovoljstvu in užitku; in drugič, funkcija katahreze je zapolnjevanje *vrzeli* v dobesednem slovarju, tako da katahreza referent, ki naj bi ji dozdevno predhodil (denimo to, čemur pravimo kraki kota), ustvari vnazaj (z združitvijo dveh starih besed, na primer besed »kraki« in »kot«). Substitucijska metafora je glede na svoj referent nekaj sekundarnega, saj ga zavoljo sloga samo premešča oziroma nadomešča, katahreza pa torej, povsem nasprotno, nekaj primarnega, saj ga retroaktivno šele zares ustvari. Menim, da ta poudarka (substitucijska metafora kot okras in katahreza kot zapolnjevanje vrzeli) kar najbolj očitno kažeta, na kakšen način bi lahko ti sicer retorični figuri uporabili tudi znotraj kategorij ideologije in umetnosti.

Ideologija v svojem klasičnem in najbolj uveljavljenem pomenu deluje na način substitucijske metafore: nanaša se na neko realnost in jo popačeno reprezentira. Resnično realnost nadomešča z nepravo podobo te realnosti. Kar ustvarja, ni nič drugega kot okras, maska oziroma videz te prvotne, neideološke realnosti, s čimer skuša prikriti tista izkoriščevalska, neenaka ali nepravična družbena razmerja, ki ji vladajo. Funkcija takšne ideologije bi bila torej propagandna: vladajoči razred z ideološkimi sredstvi ustvarja idealizirano podobo resničnosti in s tem legitimira svojo pozicijo. Primer takšne ideološke propagande bi bila denimo podoba Ludvika XIV., sončnega kralja. Medtem ko ga je ideološko fabricirana podoba (denimo v različnih umetniških delih) prikazovala v vsem njegovem sijaju, naj bi bil v resnici njegov izgled vse prej kot sončen: njegovi zobje so bili gnili, las naj sploh ne bi imel, prav tako naj bi bil tudi precej nižji, kot je bil upodobljen na portretih. Podoben primer bi bila

denimo tudi vojna propaganda iz štiridesetih let prejšnjega stoletja, ki je v domovino pošiljala dobre vesti z vojne fronte, tudi ali še posebej takrat, ko je bila v resnici tam situacija precej drugačna in morda celo že popolnoma zavožena in izgubljena. Takšnih primerov bi lahko našteli še kar nekaj. Poanta je v tem, da se ideologija kot substitucijska metafora naslavlja na neko objektivno resničnost, neideološko ali onkraj-ideološko realnost in jo z namenom perpetuiranja obstoječih družbenih razmerij prikriva in ustvarja njeno svetlečo podobo oziroma boljšo verzijo.

V času informacijske dobe je precej očitno, da propagandna funkcija ideologije deluje primitivno in neprepričljivo. Dostop do »boljše vednosti«, ki razpušča »lažno zavest«, ni več tako omejen, kot je bil nekoč, v nekaj minutah lahko razkrijemo pravo, resnično podobo realnosti, s tem vred pa razkrinkamo tudi ideologijo in jo razgalimo. Prav zato menim, da bi morali o ideologiji razmišljati na drugačen način: na način, po katerem ideologija ni substitucijska metafora, temveč katahreza realnosti. Kaj to pomeni? Pomembno je, da si v spomin ponovno prikličemo naravo katahreze, po kateri tisto, kar naj bi ji dozdevno predhodilo, katahreza ustvari vnazaj. V odnosu do referenta (družbene realnosti) je katahreza (ideologija) nekaj primarnega. Materialna oziroma družbena realnost ideologiji potemtakem ne predhodi, pač pa jo ideologija na nek način šele napravi. To misel je že pred mano elaboriral Louis Althusser: »V ideologiji […] ni predstavljen sistem realnih razmerij, ki vladajo nad eksistenco individuumov, pač pa imaginarno razmerje teh individuumov do realnih razmerij, v katerih živijo.« (Althusser, *Izbrani* 90) Očitno ne obstaja nič takega, kot je objektivna resničnost, neideološka družbena realnost, po kateri bi ideologija ustvarjala napačne in lažne podobe, marveč vsako realnost ideologija šele napravi oziroma proizvede. Če ideologijo ponazarjam s konceptom katahreze, potem želim reči, da je treba prenehati razmišljati o tradicionalni delitvi na realna razmerja, ki so onkraj vsake ideologije, in na napačno zavest, ki jo neka ideologija producira o teh realnih razmerjih. Vsaka realnost, ki se nam daje kot pojav, je že predelana in posredovana skozi naš čutni, zaznavni in izkustveni aparat, obenem pa pogojena s kulturnim kontekstom, ki mu pripadamo. Prav na raven takšnega konteksta pa se vpisuje ideologija.

> »Ideologija zadeva torej *doživeto* razmerje ljudi do njihovega sveta. […] V ideologiji ljudje […] izražajo […] *način*, kako živijo svoje razmerje do svojih eksistenčnih pogojev: kar predpostavlja hkrati realno razmerje in 'doživeto', 'imaginarno' razmerje.

> Ideologija je torej izraz razmerja ljudi do njihovega 'sveta', to se pravi, (naddoločena) enotnost njihovega realnega razmerja in njihovega imaginarnega razmerja do njihovih realnih eksistenčnih pogojev.« (Althusser, *Ideologija* 319, 320)

Ne gre torej za to, da bi nam ideologija zamegljevala pogled na realnost, pač pa takšen pogled sokonstruira, zaradi česar je nazadnje že sam pogled na realnost ideološko obdelan. Ideološka torej ni neka (izkrivljena) podoba realnosti, pač pa tista točka, s katere to realnost opazujemo, to se pravi, tista točka, ki takšno podobo realnosti temeljno določa. Od tega, s katere pozicije se bomo na realnost ozirali, je odvisno, kako bomo to realnost dojeli. Prav na tem mestu, na mestu, s katerega realnost opazujemo, je vpisana ideologija. »Ideološki aparati države« so na strani pogleda, ne podobe, na strani mesta izjavljanja, ne izjave.[4]

Za ponazoritev teze naj vzamem primer iz hollywoodske filmske zakladnice: *Sullivanova potovanja*, filmsko klasiko Prestona Sturgesa. Zgodba se vrti okrog Johna Sullivana, mladega hollywoodskega režiserja, ki se po seriji komercialno uspešnih, a nekoliko trapastih komedij odloči posneti film o stiski in problemih revežev. Sprožilec dogajanja je njegova odločitev, da se o problematiki seznani iz prve roke. Kot meni sam, se bo lahko temi, ki jo je izbral za naslednji film, približal na zares pristen način le tako, da bo tudi sam, na svoji koži izkusil življenje reveža, zato zapusti svoje dobro situirano življenje in zaživi kot klatež. Tisto, za kar pri tej odločitvi gre, je prav vprašanje pogleda oziroma pozicije, s katere bo pristopil do svoje teme: namesto, da bi o revščini spregovoril kot bogat, uspešen hollywoodski režiser, ki mu v življenju nič ne manjka, si Sullivan želi zavzeti pozicijo reveža, enega od tistih, o katerih bo govoril njegov naslednji film. Kot pove v eni od replik, si želi, da bi bil film, ki ga bo posnel, namenjen revnim. Drugače rečeno, želi si, da bi se lahko reveži z njegovim filmom identificirali, za kaj takega pa se mora prej z reveži identificirati tudi on sam. Identificirati se mora z njihovim lastnim pogledom na socialno situacijo, v kateri so, s pozicijo, ki jo v družbenih razmerjih zavzemajo in s katere se ozirajo na svet okoli sebe. Njegov cilj je, skratka, ustvariti podobo revščine, kot jo doživlja revež, in ne, na primer, bogat in uspešen filmski režiser. Seveda si lahko mislimo, da je revščina, ki jo spozna kot klatež, popotnik, kot nekdo, ki nima prebite pare, precej drugačna od revščine, kot si jo zamišlja kot dobro materialno preskrbljen in situiran človek. Življenje, ki ga živi kot revež, je mnogo hujše od

[4] Več o tem sicer piše Slavoj Žižek v knjigi *The Sublime Object of Ideology*. London, New York: Verso, 1989.

pričakovanj, ki jih je imel, ko se je zanj odločil: nič romantičnega ali lepega ni v tem, da si revež, tu ni prostora za nobeno sentimentalnost. Revščina je kot kuga, v enem od dialogov pravi Sullivanu njegov butler, nalezljiva je kot kolera, pri čemer so pokvarjenost, kriminal, obup in svinjarije vseh sort le nekaj od njenih simptomov. V nasprotju s prvotnimi Sullivanovimi pričakovanji na revščini ni nič dostojanstvenega ali junaškega. Poanta pa ni v tem, da revščina *v resnici* izgleda drugače, kot si Sullivan zamišlja, pač pa, da je ta podoba, torej podoba revščine, odvisna glede na mesto, s katere jo opazujemo. Mlademu, lepemu, bogatemu in uspešnemu hollywoodskemu režiserju se ideja o tem, da bi šel med reveže, zdi zanimiv socialni eksperiment; njegovemu revnemu butlerju pač ne, zanj je revščina nekaj, čemur bi se bilo treba izogniti v širokem loku. Prvi temo revščine romantizira, do nje pristopa z določeno stopnjo sentimentalnosti (in morda celo prikritega napuha), za drugega je revščina kot bolezen s samimi slabimi simptomi. Morbidnim bogatašem, kot je Sullivan, se film o revščini zdi zanimivo posneti, nasprotno pa se tistim, ki se z revščino vsakodnevno spopadajo in jo poznajo še predobro, filmi s takšno tematiko zdijo neznansko dolgočasni. In nazadnje Sullivan prav zares odkrije, da revežev filmi o revščini sploh ne zanimajo. Iz prve roke se prepriča, da jih precej bolj zabavajo trapaste komedije, kakršne je, preden se je odločil presedlati na snemanje filmov z resnejšo socialno tematiko, snemal tudi on.

Poanta pa, še enkrat, ni v tem, da bi bila katera od obeh podob revščine pravilnejša ali resničnejša, pač pa, da je podoba – katera koli že – temeljno določena s perspektivo, ki jo do nje zavzamemo. Kot pravi Althusser: ideologija ne opisuje realnosti, pač pa se umešča v imaginarno razmerje, ki izraža »voljo« do te realnosti. (nav. po Althusser, *Ideologija* 320) Revščina se nam lahko kaže tako ali drugače, odvisno pač od mesta, s katerega jo opazujemo: s pozicije bogatega režiserja ali s pozicije revnega butlerja. Prav zato menim, da ideologija bolj kot na popačeno podobo družbene realnosti meri na mesto, s katerega se na to družbeno realnost oziramo. Ne kaže nam neke izkrivljene podobe družbenega, drugačnega, kot bi bilo v resnici, pač pa se vpisuje na točko, s katere družbeno motrimo. Ne določa toliko samega diskurza kot konteksta, v katerega se ta diskurz vpisuje. Prav zato je v odnosu do realnosti funkcija ideologije bolj performativna kot reprezentativna, bolj »katakritična« kot metaforična. Realnosti ne izkrivlja z napačno zavestjo, pač pa jo z napačno zavestjo podpira. Ideologija ni stvar izjave, pač pa mesta izjavljanja. Prav zato morda danes ni toliko vprašanje, kakšen svet se nam kaže (in kakšen bi moral biti *v resnici*), kot pa, s katere ravni ga sploh opazujemo.

Tisto temeljno gledišče, ki danes bistveno določa predmet našega gledanja in glede na katerega usklajujemo svoja dejanja, bi bil lahko morda ekonomizem. Pri tem pa pravim »ekonomizem«, in ne »ekonomija«; med obema izrazoma je namreč majhna, a za to razpravo ključna razlika. Ekonomija je namreč veda o gospodarstvu, je teoretična in znanstvena diciplina, ena od sfer oziroma dimenzij družbene realnosti. Nasprotno pa ekonomizem napeljuje na nekaj temeljnejšega. Ekonomizem namreč označuje, sledeč slovarskemu geslu, »podrejanje vsega človekovega udejstvovanja ekonomski koristi«; ekonomizem zato ni le ena od dimenzij družbene realnosti, temveč »[…] gledišče, s katerega opazujemo celotno družbeno realnost«. (Dupuy 19) Razlika med »ekonomijo« in »ekonomizmom« napeljuje na razliko med »izjavo« in »mestom izjavljanja«, med enim od diskurzov in kontekstom, znotraj katerega se takšen diskurz vpisuje. Ekonomizem ni samo veda o nečem, ampak je nek zajem realnosti, prilastitev te realnosti, način, kako cel svet prikazati skozi optiko ekonomske učinkovitosti. Ekonomizem ni le neka posamična vednost, pač pa vednost, ki samo sebe razume za ultimativno, za vednost, ki velja za vse druge vednosti. Ne gre za to, da bi nam »ekono-mistični« pogled popačil podobo neke realnosti, pač pa, da vidike te realnosti presojamo, in to je ključno, prioritetno ravno z vprašanji ekonomske koristi. Ekonomističen je torej nek specifičen pogled na realnost. Če se je politika »ekonomistificirala«, to ne pomeni (samo), da bi politika ekonomiji (nasproti drugim znanstvenim disciplinam) poverjala prevladujočo vlogo, pač pa, da prevzema pogled ekonomizma; da s pozicije ekonomizma pretresa svoja ključna vprašanja; oziroma še drugače rečeno, da se simbolno identificira z ekonomizmom, torej s pogledom, ki priotritizira vprašanja produkcije ekonomske vrednosti. V to smer svojo razpravo v knjigi *Prihodnost ekonomije* pelje tudi Jean-Pierre Dupuy.

Umetnost kot katahreza

Na osnovi do zdaj zapisanega bi lahko tvegali z oceno, da za kritično ali politično umetnost danes ni dovolj, da je do ideologije kritična le na ravni umetniške izjave, pač pa mora vse bolj naslavljati tudi samo pozicijo, s katere to izjavo posredujemo. To pomeni, da je treba, kot meni tudi Bojana Kunst, razmišljati predvsem o statusu in oblikah umetnikovega in umetniškega dela. Ni problem v tem, da bi bila umetnost premalo angažirana ali kritična, pač pa, da te kritične odmike producira znotraj sodobnih tržno naravnanih kontekstov. Umetnost, ki svojo kritiko artikulira znotraj takšne konfiguracije, morda res svojo razpravo vodi proti prevladujočim (ekonomističnim) diskurzom, a obenem to razpravo še vedno vpisuje znotraj

istega ideološkega konteksta. Posreduje nam le drugačno podobo neke realnosti, ne pa tudi drugačno realnost kot tako. To bi napeljevalo k naslednji misli: če naj bo umetnost na višini svoje naloge, potem naj ne izhaja iz nekega prevladujočega družbenega reda ali iz družbenih, zgodovinskih, ekonomskih in drugih okoliščin, temveč naj nekako mimo tega ustvarja, oblikuje, »dela« nek drug, alternativni družbeni kontekst, s tem pa ključno prispeva k temu, da se izoblikujejo novi (in po možnosti) boljši materialni in zaznavni načini življenja. Ideja bi bila torej, da umetnost ne bi izhajala iz prevladujočega (ideološkega ali družbenega) konteksta, pač pa bi ga raje ustvarila na novo. Prava kritična gesta bi torej od umetnosti predpostavljala, da prične performativno posegati v vprašanja družbenega reda in jih nehati samo zrcaliti oziroma reprezentirati. To bi bila zares kritična, pravzaprav »kata-kritična« umetnost: vpisovala bi se na torišče pravega ideološkega boja, tam, kjer oblike družbenega reda niso dane vnaprej, pač pa se oblikujejo na novo. Kljub temu bom v nadaljevanju skušal opozoriti na nevarnost, da lahko takšno razmišljanje zdrsne v pretirano poenostavljanje.

V osnovi gre za premik od umetnosti kot substitucijske metafore k umetnosti kot katahrezi; od umetnosti, ki »'izhaja' iz družbenega, 'se sklada' z njim ali ga 'zrcali'« (Hewitt 20), k umetnosti, ki »oblikuje, določa ali osvetljuje družbeno« (prav tam); od umetnosti, skratka, ki družbeni red »samo« reprezentira, k umetnosti, ki ga tudi (so)oblikuje. Andrew Hewitt raziskuje prav tiste primere umetniških in med njimi pretežno plesnih praks, ki v družbeno polje ne vstopajo samo »[…] kot sekundarna *metafora* za modernost, vendar tudi kot *načrt*, ki strukturira mišljenje in učinkuje na moderno družbeno organizacijo: to ni le sekundarna reprezentacija tega reda, temveč tudi njegovo primarno uprizarjanje.« (prav tam) Hewitt torej v fokus svoje raziskave postavlja umetniške prakse, ki prav tako kot katahreza, ki se ne naslanja na svojega referenta, pač pa ga šele retroaktivno ustvari, ne izhajajo iz že obstoječih ideoloških kontekstov, pač pa jih vzpostavljajo na novo. Zanima ga umetnost »[…] kot prostor, v katerem poteka tako 'urjenje' kot 'uprizarjanje' družbenih možnosti.« (prav tam 11) Če je za ideologijo značilna performativna paradigma, o čemer sem pisal zgoraj, to se pravi, če ideologija realnosti ne reprezentira, pač pa jo performativno podpira, potem ima to po Hewittovem mnenju pomembne implikacije tudi za umetnost, še posebno plesno, ki je v svoji srčiki prav tako performativni medij. Če ideologija ni usmerjena v ustvarjanje prave ali napačne podobe realnosti, pač pa bolj kot to v samo konstrukcijo te realnosti, če ni vpisana toliko na raven resnične ali lažne izjave, pač pa na raven konteksta, s katerega se te izjave izrekajo, če se skriva bolj v praksi kot v reprezentaciji, potem to zahteva tudi nov premislek o

razmerju med umetnostjo in ideologijo. Je možno političnost umetnosti prepoznati v ustvarjanju (ideoloških) kontekstov, s katerih se na realnost oziramo, in ne toliko v ustvarjanju takšnih ali drugačnih podob te realnosti? Je možno o plesu razmišljati kot o tistem prostoru, v katerem plešoča telesa izvajajo in uprizarjajo ideologijo, in je ne samo zrcalijo in reflektirajo? Se lahko gibalne prakse (in med njimi tudi plesne) razume kot urjenje in vadbo teles za drugačne oblike življenja, in ne le kot odsev že obstoječih oblik? Ali je možno družbeno koreografijo razumeti kot »ideološko delo«, ki z razporejanjem in manipulacijo s telesi in z uprizarjanjem razmerij med njimi ustvarja nek družbeni red, in ne samo utrjuje že obstoječega? To so v grobem vprašanja, ki zanimajo Hewitta; vprašanja, ki ne zadevajo estetike kot zrcala neke ideološke vizije, pač pa, prav nasprotno, estetiko kot integralni sestavni del sleherne ideologije. Pri tem pa je za preučevanje načinov, kako se politično in estetsko polje med seboj senčita, posebno primerna prav koreografija, saj si »[…] kot svoj material vzame človeško telo in njegovo razmerje do drugih človeških teles[.]« (prav tam 19) Gibalne prakse, ki jih Hewitt preučuje v najširšem razponu – od najpreprostejših gibov, kot je hoja, do visokoestetiziranih, kot je balet –, predpostavljajo dinamične prostore, v katere telesa vstopajo v medsebojna razmerja, s tem pa že ustvarjajo polje družbenega. Prav zato Hewitt o koreografiji razmišlja »[…] v pomenu 'urjenja'; tj. kot vadbe in prodiranja v utopična, a zato nič manj 'stvarna' družbena razmerja.« (prav tam 23) Koreografija ga skratka zanima kot vzpostavljanje razmerij med telesi, vendar ne način, da bi takšna razmerja zgolj zrcalila neka prvotnejša družbena razmerja, pač pa na način, da se takšna družbena razmerja z njimi šele ustvarijo.

Za enega od številnih primerov si Hewitt vzame oblikovanje avtonomne meščanske javne sfere. Po njegovem mnenju so nanjo imele usoden vpliv ideje, ki so se, še preden se je takšna sfera vzpostavila, najprej oblikovale prav v estetskem polju. Za umetnost v času baroka je veljalo, da »[…] ne prinaša neposrednih družbenih posledic.« (prav tam 23) Zaradi tega je veljala za relativno avtonomno polje, znotraj katerega je imela porajajoča meščanska skupnost možnost uveljaviti ideje, s katerimi si je pozneje izborila politično svobodo tudi v širšem družbenem polju. Protopolitične ideje, ki so se pozneje uveljavile v javnem prostoru, so se torej po Hewittovem mnenju najprej porodile v estetski sferi. V politične kalkulacije naj bi tako prvotno vstopile skozi estetska vprašanja, se osnovale kot estetska oblika in se šele pozneje osamosvojile v avtonomnem političnem polju. Nova politična subjektivizacija,

takšna, ki se pred tem še ni prepoznala kot skupnost, naj bi se torej najprej proizvedla v estetskem polju in šele sčasoma prerastla v množtvo, ki mu danes pravimo meščanska sfera.

Tudi drugi Hewittovi primeri kažejo na tesno prepletenost med družbenim in estetskim poljem in v naprotju z uveljavljenim prepričanjem kažejo na to, da je lahko umetnost kvečjemu preveč, ne premalo politična. Prav zato bi bilo treba danes »kritično« držo v umetnosti organizirati drugače: ne toliko skozi politizacijo estetike, kolikor skozi politizacijo same političnosti estetike. Dilemo, ali naj se ustvarja politična umetnost ali pa naj je sploh ne bo, bi morali preoblikovati v vprašanje, na kakšen način umetnost v svojih praksah to *političnost* sploh organizira. Umetnost bi morala v središče svojega premisleka vse bolj postavljati prav samo sebe, svoj medij, svoj način ustvarjanja. Če se ideologija v estetskih praksah ne samo zrcali, pač pa tudi poraja, oblikuje in preureja, potem mora umetnost premišljevati prav o statusu lastnih praks. Prav zato Hewitt s konceptom družbene koreografije ne predpostavlja le povsem konkretnih dogodkov ali uprizoritev znotraj estetskega polja, ki so vplivali na oblikovanje nekega družbenega reda, pač pa tudi znanstveni aparat, s katerim bi lahko analizirali in obravnavali takšne umetniške prakse. Vzemimo za primer fenomen baleta na francoskem dvoru v 17. stoletju. Z »metaforično« analizo umetnosti bi lahko strogo nadzorovanje, ki ga baletni plesalec opravlja nad svojim telesom, povezali s strogim nadzorom absolutistične oblasti nad telesi svojih podložnikov ali pa bi, kot je to napravil Hewitt, plesalčevo telo, ukrivljeno in vidno v tlorisni ravnini, imeli za odsevanje sistema »[…] fevdalne reprezentacije na absolutističnih dvorih, kjer je kraljevski subjekt/objekt moči monopoliziral pogled.« (prav tam 35) Tu se verjetno ponuja še kakšna druga razlaga, a katere koli se že poslužimo, v vsakem primeru bi ta način razmišljanja pomenil »[…] domnevati primat družbene in politične strukture« (prav tam 36) nasproti estetski. To se pravi, predpostavljali bi, da se to, kar je že prisotno v politično-ideološkem polju, zrcali v estetskem. Po Hewittovem predlogu, po katerem družbeno koreografijo razumemo kot katahrezo, pa bi si morali vprašanje zastaviti drugače, in sicer: ali je možno, da so se ideje najprej porodile v estetski, nato pa le še ponovile v politični areni. Ali je možno, da struktura, ki jo prepoznavamo v baletu, ni le odsev prevladujočega družbenega reda tistega časa, pač pa takšen družbeni red šele napotuje k svojemu nastanku? Še drugače rečeno: ali je možno, da se politične oblike ne zrcalijo v umetniških (v tem primeru v baletnih), pač pa so, narobe, ravno umetniške strukture tiste, ki vplivajo in sčasoma nekaj napravijo za politično obliko?

Hewittov model družbene koreografije je zato možno vzeti bodisi kot predlog za teoretski in konceptualni aparat, s katerim bi lahko fenomene (plesne) umetnosti analizirali kot katahreze, bodisi kot primere tistih umetniških praks, ki so *dejansko* učinkovale »katakritično«. Možno je, torej, da se modus katahreze uporabi samo kot model za znanstveno analizo, s katero bi se umetniške prakse pretresalo z vprašanjem, s katerega mesta se izrekajo, in ne kaj izrekajo. To bi se zdelo smiselno. Danes se na primer res zdi, da je umetnost kritična, politična, provokativna, angažirana itn., vendar bi šele skozi premislek, *na kakšen način* takšna kritičnost sploh poteka, zares dognali, zakaj v resnici nima pravega učinka. Ugotovili bi, da gre nazadnje zgolj za eno od oblik psevdoaktivnosti oziroma stagnacijske vročičnosti. Družbeno koreografijo kot konceptualni aparat, torej, bolj od tega, *kaj* umetnost izjavlja, zanima, *kako* to izjavlja. Kako je organizirana njena kritična drža? Kakšne so oblike njenega delovanja? Znotraj kakšnega konteksta vpisuje svoje izjave? Menim, da je treba o umetnosti danes v veliki meri razmišljati prav na ta način.

Po drugi strani pa je družbeno koreografijo možno razumeti tudi kot povsem konkretno umetniško prakso, to se pravi, kot tisto prakso, po kateri umetnost *dejansko* deluje kot katahreza, ne pa tudi kot metafora. V koncept družbene koreografije bi tako spadali vsi tisti primeri umetniških produkcij, ki družbenega reda niso zrcalili, pač pa so ga ustvarili in šele napravili. Vendar pa je takšno pojmovanje družbene koreografije že precej bolj vprašljivo. Je res mogoče trditi, da sta estetsko in politično polje tako jasno ločena drug od drugega, da bi lahko umetnost funkcionirala *samo* kot katahreza in ne *tudi* kot metafora? Je res možno reči, da se v estetski areni ideje oblikujejo povsem na novo in popolnoma neodvisno od kakršne koli politike in ideologije? Da med eno in drugo sfero – estetsko in politično – obstaja tako jasna ločnica, tako gladek in oster rez? Zdi se, da tudi Hewitt tega ne trdi zares. Navsezadnje precej jasno pravi, da umetnost (oziroma, v njegovem primeru, družbena koreografija) *ni le* sekundarna reprezentacija, *temveč tudi* primarno uprizarjanje družbenega reda. Uporaba vezniške zveze »ne le – temveč tudi« je v tem primeru ključna, saj napeljuje na to, da koreografija (oziroma umetnost) nikoli ne deluje samo bodisi kot metafora bodisi kot katahreza, pač pa, da sta v umetniškem ustvarjanju obe funkciji ves čas na delu, v nenehnem prepletanju in prečenju druga druge. Ko Hewitt pravi, da ga koreografija zanima kot katahreza in ne kot metafora, to ne pomeni, »[…] da estetske oblike ne zrcalijo ideoloških pozicij; zagotovo jih lahko in tudi jih. Vendar pa jih ne zgolj zrcalijo.« (prav tam 21) Ta poudarek je bistven, saj bi bilo razumevanje, po katerem se umetnost bodisi pusti kot »žrtev« zvleči v

prevladujoče ideološke diskurzivne modele bodisi jih »kata-kritično« premisli in oblikuje na novo, zmotno. Ravno nasprotno, umetnost je vselej dialektično razpeta na obe strani; iz družbenega reda izhaja in ga zrcali, a ga hkrati tudi oblikuje in (so)ustvarja. Hewitt z izrazom »družbena koreografija« zato označuje prav tisto polje, ki ni samo estetsko ali samo politično, ampak je estetsko *in* politično hkrati, je »[…] diskurz in uprizarjanje tega razmerja.« (prav tam)

Vendar pa se, če vztrajam pri Blackovi koncepciji metafore, takoj postavi vprašanje, ali je potemtakem sploh še mogoče govoriti o umetnosti kot katahrezi. Če namreč priznamo, da umetnost vselej zrcali ideološke pozicije, to se pravi, da vselej izhaja iz svojega referenta (družbenega in ideološkega polja), potem ni več mogoče trditi, da je umetnost, čeravno takšno polje hkrati tudi spreminja in uprizarja, katahreza. Katahreza po Blacku namreč vselej nastopa na mestu neke vrzeli in praznine, pojavi se tam, kjer ni referenta, kjer mora manjkajoči pomen ustvariti na novo. Prav zato menim, da Hewitt s tem, ko trdi, da umetnost niti ne samo izhaja iz družbenega reda, niti ga ne samo ustvarja povsem na novo, v resnici meri na to, da umetnost, kadar je na višini svoje naloge in ni zgolj propagandna, ni niti čista substitucijska metafora, niti čista katahreza. Po eni strani (za razliko od katahreze) izhaja iz obstoječega referenta, a ga po drugi (za razliko od substitucijske metafore) tudi že spreminja in ni le njegov okras. V znanstveni in teoretski obravnavi posameznih umetniških praks se je sicer povsem mogoče osredotočiti le na eno od obeh plati umetnosti, le na njeno metaforično ali le na njeno katakritično naravo, le na vprašanje, kaj zrcali ali le na vprašanje, kaj uprizarja, le na njeno refleksijsko ali le na njeno produktivno plat, ni pa mogoče zagovarjati, da bi umetnost skozi lastno prakso kadar koli nastopala popolnoma mimo družbenih, ekonomskih, političnih in zgodovinskih okoliščin, v katerih je nastajala. Umetnost je vselej-že metafora. Vprašanje je samo, kakšna metafora je.

Umetnost kot primerjalna metafora

Hewittova teorija kaže na to, da je v estetskih praksah vselej nekaj inherentno političnega in da je umetnost kvečjemu preveč, ne premalo politična. Vendar pa menim, da bi bila enako, kot je zmotna ideja o popolni nepolitičnosti estetskih praks, zmotna tudi tista druga, po kateri bi imelo estetsko polje ekskluzivno prvenstvo nad ideološkim, v smislu, da estetika na nek nov in drugačen družbeni red napotuje povsem mimo obstoječega družbenozgodovinskega konteksta, iz katerega izhaja. Odnos med estetskim in družbenim je po mojem mnenju precej

bolj dinamičen, obe polji se medsebojno porajata in nenehno prečita drug drugega. Umetnost ni čista katahreza: ne nastopa s praznega družbenozgodovinskega mesta in ga ne ustvarja povsem na novo, pač pa iz njega vsaj delno vselej-že izhaja. Vprašanje pa je, ali ga s tem vred tudi spreminja ali ne; ali v ideološko polje vstopa samo kot njegov podaljšek in okras ali pa tudi kot njegova intervencija in sprememba. Prav ta razlika umetniška dela nazadnje določa za bolj ali manj kvalitetna.

Vzemimo za primer literaturo, ki se jo je Karl Marx pri razvoju svoje misli pogosto posluževal in mu je, kot se je na nekem mestu slikovito izrazil Siegbert Salomon Prawer, služila kot »strelivo za svoje polemike.« (415) To je treba razumeti v luči Marxovega prepričanja, da kolikor je sicer literatura (tu pa bi lahko verjetno dodali: tudi umetnost na splošno) res pod vplivom družbenozgodovinskega konteksta, v katerem nastaja, toliko ta kontekst tudi osvetljuje in pojasnjuje. Kot pravi Prawer, je iz Balzacovega in Dickensovega pisanja o življenju v 19. stoletju in duhu tega obdobja moč izvedeti več kot pa iz spisov večine zgodovinarjev, ekonomistov in sociologov tistega časa. (nav. po Prawer 426) Marx seveda ne pozablja, da so ustvarjalci literature (in, spet, lahko rečemo tudi umetnosti na splošno) družbeno in zgodovinsko pogojena bitja, da torej v svojem ustvarjanju nujno izhajajo iz lastnih prepričanj, da na to ustvarjanje prav tako vplivajo tudi razredna pripadnost, različni interesi, svetovni nazori itn. Kljub temu, da na avtorje in njihova dela družbenozgodovinski kontekst prav gotovo vpliva (in da je ta dela na podlagi teh okoliščin tudi možno analizirati), pa po njegovem mnenju ti avtorji hkrati tudi izpričujejo neko resnico o času, v katerem pišejo, o družbi in družbenem redu, v katerega se kot posamezniki vpisujejo, o načinih mišljenja in produkcije, ki so značilni za čas njihovega ustvarjanja, itn. Po eni strani torej res ni mogoče popolnoma odmisliti konteksta, v katerem umetnost nastaja, konteksta, ki je družbeno, zgodovinsko in tudi ideološko pogojen, vendar pa je po drugi strani umetnost, kadar je na višini svoje naloge, in to verjetno lahko trdimo tako za Balzaca kot za Dickensa, precej več kot le okras svojega časa, njegov propagandni podaljšek, ki bi bil ljudem le v užitek in zadovoljstvo. Čeprav se navezuje na sociohistorični kontekst, v katerem nastaja in nanj tudi napotuje, ga takšna umetnost obenem tudi misli in reflektira, s tem pa že posega vanj in ga spreminja. Prav zato lahko za Dickensa in Balzaca danes rečemo, da sta izčrpni metafori svojega časa, saj sta družbeni red, v katerem sta pisala in ustvarjala, tudi kritično osvetljevala in reflektirala. Ustvarjala sta prostor drugačnega pogleda na realnost, s tem pa vnašala spremembo v družbeno (in nemara tudi ideološko) polje. Ravno od mesta, s katerega se

oziramo na svet, je, kot sem pisal zgoraj, naposled odvisna *podoba* tega sveta. Z drugačnim pogledom se zato pred nas vselej postavi tudi nekoliko drugačen svet.

Umetnost, ki izhaja iz svojega referenta in ga reflektira, hkrati pa ga tudi spreminja in vanj intervenira, bi morda lahko nazadnje opredelili z modusom *primerjalne metafore*. Ta vrsta metafore po eni strani ni katahreza, saj za razliko od nje še vedno izhaja iz nekega dobesednega pomena, po drugi strani pa ni niti substitucijska metafora, saj takšen dobesedni izraz ne zamenjuje in ne nadomešča z metaforičnim, pač pa ga z njim ohranja v razmerju primerjave. Razliko med substitucijskim in primerjalnim pojmovanjem metafore Black pojasnjuje z izjavama: »Rihard je lev« in »Rihard je *kot* lev«. (nav. po Black, *Metafora* 100) Prva izjava pripada substitucijskemu pojmovanju, saj z metaforičnim izrazom (»lev«) nadomestimo nek dobesedni pomen (»Rihard je pogumen«). Beseda »lev« v tej izjavi nastopa kot substitucija besede »pogum« in zato ni mišljena v svojem dobesednem pomenu (kot afriška zver z grivo), pač pa v prenesenem (kot simbol poguma). Nasprotno pa je druga izjava, oblikovana kot primerjalna metafora, nekoliko drugačna, saj ne nadomešča dobesedne trditve z metaforično, pač pa ju postavlja v *primerjalno* razmerje. Stavek pomeni »[…] približno isto kot 'Rihard je *kot* lev (po tem, da je pogumen)', ob tem, da so dodane besede v oklepaju razumljene, ne pa eksplicitno izrečene.« (prav tam) S to drugo izjavo se potemtakem ne izrečemo samo o Rihardu (»Rihard je pogumen«), pač pa tudi o levih (»Tudi levi so pogumni in prav po tem so podobni Rihardu«). Med Rihardom in levi je tako vzpostavljena primerjava (oboji so pogumni), ki pa še ni eksplicitno izrečena, saj v tem primeru ne bi šlo več za metaforo, temveč že za formalno primero oziroma primerjavo. Pri primerjalnem pojmovanju metafore torej ne gre za nadomeščanje dobesednega pomena z metaforičnim (z izrazom »lev« ne substitutiramo izraza »pogum«), pač pa enega in drugega, dobesedni in metaforični izraz postavljamo v domnevno povezavo (levi so pogumni in prav zato, ker so levi pogumni, lahko nazadnje trdimo, da je Rihard prav tak, *kot* so levi). Bistveno pa je, da lahko tak tip metafore uporabimo tudi:

> »[…] v primerih, kjer bi – pred oblikovanjem metafore – težko našli kakršno koli dobesedno podobnost med *M* in *D*[5]. V nekaterih izmed teh primerov bi bilo bolje reči,

[5] S črkama »M« in »D« Black označuje »metaforični izraz« in »dobesedni izraz«.

da metafora podobnost ustvarja, kot pa, da formulira neko že pred tem obstajajočo podobnost.« (prav tam 101)

To je zelo pomemben dodatek, saj lahko primerjalna metafora očitno v določenih primerih med glavnim in stranskim predmetom ustvari povezavo, ki je sicer ne bi predvideli in zaradi katere naenkrat oba predmeta ugledamo iz drugačne perspektive. Pri tem ne gre za to, da bi kot katahreza ob pomanjkanju dobesednega ekvivalenta primerjalna metafora ustvarila nek nov pomen, pač pa za to, da dobesednemu ekvivalentu s tem, ko se z njim postavi v primerjavo, pripiše podobnost, ki je prej nismo opazili, in s tem o njem uvede neko novo vednost. Ne gre torej za to, da bi takšne metafore ustvarile povsem novo realnost, pač pa za to, da v določenih primerih že obstoječi realnosti, na katero se nanašajo, pripišejo povezave, ki jih prej nismo poznali, s tem vred pa v takšno realnost uvajajo drugačne uvide. Medtem ko substitucijska metafora eno raven zamenjuje z drugo, pa primerjalna metafora med dvema različnima ravnema (npr. med glavnim in stranskim predmetom, med referentom in metaforo, med prvotnim in sekundarnim pomenom itd.) ustvari odnos, ki pred tem ni obstajal. Čeprav gre še vedno za dve različni in med sabo ločeni ravni, pa sta poslej povezani z neko vezjo, ki jima je skupna in zaradi katere ne moreta, kljub temu, da sta ločeni, popolnoma narazen. Kar naenkrat prvotno realnost ugledamo z drugačnim pogledom, skozi podobnost, ki ji je pripisana v odnosu do »sekundarne realnosti«, torej, do metafore. To pa v prvotno realnost uvaja spremembo.

Očitno je za spremembo dovolj, da nekemu prvotnemu pomenu sopostavimo njemu podoben ekvivalent. Na osnovi neke podobnosti se iz originala ustvari njegov posnetek in original ni več isti, saj ga kar naenkrat vidimo iz drugačne perspektive. To je ustvarjalna moč primerjalnih metafor: primerjalna metafora je dvojnik svojega originala, vendar dvojnik, ki od originala ni niti popolnoma ločen, saj ju druži neka skupna poteza, neka skupna podobnost, niti mu ni popolnoma enak. Med njima je prostor drobne razlike, razlike, ki je substitucijska metafora ne pozna. Substitucijska metafora popolnoma nadomešča dobesedni ekvivalent in ga nazadnje samo »reproducira«, medtem ko primerjalna metafora z njim vstopa v interakcijo. Še vedno izhaja iz njega in mu pripada, a se hkrati vanj tudi že vpisuje kot njegova intervencija. Primerjalna metafora ponovi dobesedni ekvivalent, vendar z neko razliko, tako, da sta si nazadnje samo podobna, ne pa tudi povsem enaka. In prav v tej razliki, v tem vmesnem prostoru se nazadnje poraja sprememba, novost in morda tudi samo realno.

> »Zaradi takih razlogov še vedno želim trditi, da nam nekatere metafore omogočajo videti vidike realnosti, ki nam jo tvorjenje metafor pomaga konstituirati. To pa ni več presenetljivo, če smo prepričani, da je svet nujno svet *pod določenim opisom* – ali svet, ugledan iz določene perspektive. Nekatere metafore lahko tako perspektivo ustvarijo.« (Black, *Še* 135)

Prav kakor Black tudi sam menim, da je svet nujno svet, ugledan iz določene perspektive, naša realnost je vselej-že ideološko predelana. Ideologija ni stvar takšne ali drugačne podobe te realnosti, pač pa perspektive, iz katere se na to realnost oziramo. Če imajo primerjalne metafore s tem, ko iz prvotne realnosti napravijo njej podobno dvojnico, potencial, da tudi same ustvarijo takšno perspektivo, da nenazadnje tudi same (so)konstruirajo realnost, potem je jasno, zakaj zagovarjam vrnitev umetnosti k metafori. Pri tem pa seveda ne mislim na metaforo kot umetelen okras realnosti, temveč na metaforo, ki realnost, na katero se nanaša, sočasno tudi uprizarja. V nadaljevanju mi bo šlo prav za to, da pokažem, kako imajo lahko najbolj prominentni metaforični postopki v umetnosti, kot so *mimesis*, ustvarjanje videzov in impersoniranje, najbolj *realne* učinke. Pot do realnega vselej vodi skozi dozdevke, dozdevki pa so, kot sem skušal prikazati v tem prvem poglavju, vselej produkt metafore.

3. MIMESIS KOT PARADIGMA PRIMERJALNE METAFORE

Platon je prvič o problemu mimesis pisal v *Kratilu*, potem pa se je k ideji posnemanja vračal vedno znova. Kljub temu natančne definicije oziroma sodbe o tem, kaj pravzaprav mimesis je, nikoli ni podal. Stephen Halliwell, ki je napisal podrobno študijo o tem konceptu, ne le pri Platonu, temveč tudi pri Aristotelu, meni, da Platon nikoli ni izdelal povsem dokončne teorije o mimesis, pač pa je do tega koncepta vedno znova pristopal z različnih zornih kotov in mu dodajal nove in drugačne pomene. (nav. po Halliwell 38, 39) To po eni strani oteži delo, saj je pri obravnavi tega pojma potrebna neke vrste arbitrarnost, po drugi strani pa vedno novim filozofom in teoretikom umetnosti omogoča, da se z njim kar naprej ukvarjajo in pomen koncepta izpeljujejo na nove in drugačne načine. Med Platonovimi definicijami mimesis je morda najbolj prikladna tista, ki jo je podal v *Sofistu.* Tam za mimesis pravi, da je »[…] neke vrste produktivna aktivnost (*poiēsis*), vendar taka, ki ustvarja simulakre (*eidōla*), in ne stvari same.« (Platon, *Sofist* 265b)

Ta definicija se zdi koristna, saj v grobem podaja osnovno značilnost ne le Platonove filozofije umetnosti – kajti mimesis se danes prvenstveno povezuje prav z umetnostjo –, pač pa tudi Platonove metafizike in filozofije na splošno. Na eni strani imamo stvari same, na drugi njene simulakre, vmes pa je mimesis, ki ga v slovenščino prevajamo kot posnemanje. Mimesis je torej tista produktivna sila, ki iz originala proizvede kopijo, iz izvirnika napravi njegov simulaker. Drugače rečeno, mimesis ustvarja »izdelke« »[…] ki jih lahko kategoriziramo kot sekundarne, iluzorne in neresnične v odnosu do primarnih, avtentičnih in resničnih referenčnih točk.« (Halliwell 64)

Platonova metafizika se giblje prav znotraj dvojic primarnega in sekundarnega, avtentičnega in iluzornega, resničnega in neresničnega. Platon namreč predpostavlja dva ontološka reda: primarnega, ki mu pravi idealni red idej, in sekundarnega, ki je naš materialni in čutno-zaznavni svet. Filozofski idealizem, piše Gregor Moder, se ne sprašuje o tem, kako nastanejo ideje, pač pa »[…] postavlja vprašanje izvora materialne realnosti.« (Moder, *To Think* 4) Sprašuje se o tem, kako npr. nastanejo drevesa, hiše in ljudje, odgovor na ta vprašanja pa najde v idealih in idejah. (nav. po Moder, *To Think* 4) Podobno tudi Platon izhaja iz predpostavke, da materialni svet nastane kot posnetek sveta idej. Ko, na primer, govorimo o postelji, vsi vemo, o čem govorimo, čeprav v naravi obstaja mnogo različnih postelj. Postelje

so si med seboj zelo različne, a kljub temu obstaja nek najmanjši skupni imenovalec, po katerem jih lahko ne glede na siceršnje medsebojne razlike vendarle prepoznamo za postelje. Ta skupni imenovalec je univerzalna ideja o tem, kaj postelja sploh je; ta ideja *neko* posteljo sploh določa za posteljo. Vse postelje, ne glede na svojo različnost, participirajo v tej ideji in nastajajo kot njen posnetek. Podobno kot za posteljo velja tudi za druge materialne reči in pojave: na eni strani imamo idejo, ki te reči določa, na drugi pa posnetek ideje in ta posnetek so prav pojavi. Ves materialni svet je ustvarjen kot posnetek idej. Gre torej za dve med seboj različni ontološki ravni: na eni strani je idealni svet idej, na drugi čutno-zaznavni svet stvarnosti. Platonova filozofija enega in drugega reda terja podroben in poseben premislek, zato naj na tem mestu samo na hitro omenim nekaj njunih značilnosti. Idealni svet je večen, nespremenljiv in resnično bivajoč. Našim čutom je nedostopen, do njega lahko dostopamo le z mislijo in svojim umom*, logosom*. Materialni svet je spremenljiv in minljiv, dostopen pa je z »neutemeljeno čutno zaznavo«, *alogosom*. (Platon, *Timaj* 28c) Drugače rečeno: do idej lahko dostopamo le v svojem umu, ideje pa se nikoli ne spreminjajo in ostajajo enake. Do dejanskega sveta, ki je podvržen nenehnim spremembam in minljivosti, pa lahko dostopamo s svojimi zaznavnimi zmožnostmi.

Platon piše o primeru postelje v deseti knjigi *Države*, v kateri predstavi znamenito tripartitno shemo dejanskosti. V tej shemi redu resnično bivajočih idej in redu posnetkov sledi še red umetniških izdelkov, ki so posnetki posnetkov oziroma kopije kopij. Platon predstavi svojo tezo ob primeru postelje: v idealnem svetu obstaja nek enotni model, *paradeigma* postelje, po kateri so napravljene mnoge in različne postelje. Na tej ravni lahko govorimo o dveh oblikah postelje: o *resnično bivajoči* postelji, ki je ena, torej o nekakšnem osnovnem oziroma univerzalnem modelu postelje; in o *neki* postelji – teh postelj je več, izdelane pa so kot posnetek te ene, resnično bivajoče postelje. Tem dvem oblikam postelje Platon doda še eno: posteljo, upodobljeno na slikarskem platnu. Slikarju za model služi *neka* postelja, torej tista, ki jo je mizar izdelal kot posnetek *resnično bivajoče* ideje postelje. Umetnik si za svoj vzorec, za svojo *paradeigmo* jemlje reči iz dejanskega sveta in zato je tudi za umetniški izdelek »povsem nujno, da je podoba nečesa drugega«. (nav. po Platon, *Timaj* 29b) Platonova stava je torej naslednja: umetniki ne dostopajo do resnično bivajočih idej, pač pa samo do materialnih reči, to se pravi, do posnetkov teh idej. Če pa so že te reči posnetki in če si umetnost za svoj vzor jemlje te reči in ne ideje, potem so umetniški izdelki lahko le posnetki posnetkov oziroma kopije kopij. Umetnikovo delo je od resnice tako dvojno oddaljeno: na prvem mestu

so resnično bivajoče ideje, na drugem mestu posnetki teh idej in potem šele na tretjem posnetki teh posnetkov. Iz tega Platon izpelje skoraj škandalozno, prav gotovo pa nadvse provokativno konsekvenco: da umetnikov v državo, ki naj bi bila organizirana po idealnih načelih, sploh ne bi smeli sprejeti.

> »Torej se ga [pesnika] lahko po pravici že takoj lotiva in ga postaviva ob bok slikarju. Podoben mu je namreč v tem, da ustvarja izdelke, ki so z ozirom na resnico ničvredni, in tudi v tem, da se obrača na drugi del duše, ki je tudi ničvreden, ne najboljši. Tako ga že po pravici ne bova sprejela v polis, v katerem naj bi vladali dobri zakoni, saj takšen pesnik zbuja, hrani in krepi ta del duše, uničuje pa mislečega. Kakor če kdo v polisu daje oblast slabim ljudem in jim izroči polis, bolj simpatične pa uničuje, tako bova rekla, da tudi posnemajoči pesnik v duši slehernega posameznika posebej ustvarja slabo državno ureditev, tako da ustvarja podobe, ki so zelo daleč od resničnosti […]« (Platon, *Država* 10.605a–b)

Iz tega daljšega citata je razvidno dvoje. Prvič, da umetnost – po Platonu – ustvarja podobe, ki so zelo daleč od resničnosti oziroma so z ozirom na resnico ničvredne. In drugič, da to ne velja le za slikarsko umetnost, kot bi bilo moč misliti iz tripartitne sheme, pač pa za umetnost na splošno. Te trditve so bile poleg drugih, ki jih Platon še zapiše o umetnosti – v *Državi,* denimo, med drugim predlaga, da bi se nad vsebino umetniških del izvajalo nadzor in celo cenzuro –, za moderno umetnost nepojmljive. Platon je postal, kot je nekoč skorajda mimogrede, sredi nekega oklepaja, zapisal Friedrich Nietzsche, »[…] največji sovražnik umetnosti, kar jih je Evropa doslej ustvarila.«[6] (114) Platonove trditve o tem, da umetnost proizvaja ničvredne fantomske podobe, prazne iluzije, laži, blede podobe resničnosti itn. so popolnoma v nasprotju z načeli umetnosti našega časa. Danes je smoter umetnosti v prvi vrsti izrekanje resnice. »Gledališče je aparat za konstrukcijo resnic,« piše Badiou. (60) Podobno bi lahko rekli tudi na splošno za umetnost. V Platonovem času sta bili umetnost in filozofija še v starodavnem sporu (nav. po Platon, *Država* 10.607b), za umetnost in sodobno filozofijo pa se zdi, kot da bi bil ta spor že pozabljen: umetnost se namreč prične tesno prepletati s filozofskimi diskurzi, in to prav zaradi tega, ker tudi sama teži k razkrivanju resnice. »Umetniško delo – če je na ravni svojega pojma – ne posnema, ampak razkriva bivajoče.«

[6] Več o Nietzschejevi izjavi glej Halliwell 72, 73.

(Benčin, *Okna* 34) A ne le, da umetnost praksa resnice postane sama po sebi, pač pa jo kot mesto, s katerega se izreka resnica, prepozna tudi filozofija. Sodobni filozofski diskurzi umetnosti ne uporabljajo za to, da bi nanjo aplicirali svoje koncepte, pač pa, da bi v njej prepoznali misel, do katere še morajo priti. »Mišljenje o umetnosti torej vstopa v sodobno filozofijo na podlagi teze, da si resnica za svoje razkritje izbere umetniško delo.« (prav tam 35) Razprava o odnosu med filozofijo in umetnostjo bi terjala neko povsem ločeno razpravo, na tem mestu pa jo omenjam zgolj kot uvod v vprašanje, ali je bila umetnost 20. stoletja antiplatonska. Kot bom skušal pokazati, bi bil odgovor na to vprašanje res pritrdilen, vendar ne zato, ker bi se umetnost postavljala v bližino resnice, pač pa zato, ker zastopa stališče, da se resnica lahko vzpostavi samo pod pogojem, da se odpove konceptu mimesis. Tudi s pozicije platonizma, ki ga do neke mere sicer res izpeljujem mimo Platona, je treba umetnost in resnico misliti v tesno prepletenem razmerju, v tem si je »platonska« pozicija s sodobno umetnostjo blizu, a, kot menim sam, za razliko od nje pojma mimesis ne predpostavlja kot nečesa, čemur bi se morala umetnost odpovedati, pač pa, nasprotno, v njem kvečjemu vztrajati.

Kljub temu, da Platon pravi, da so izdelki, ki jih ustvarja umetnost, z ozirom na resnico ničvredni, je njegov odnos do umetnosti precej bolj ambivalenten. Pri tem ne gre le za to, da do umetnosti Platon vendarle goji neko spoštovanje in ljubezen – Sokrat, glavni protagonist *Države*, denimo govori o tem, da do Homerja že od otroštva goji ljubezen in spoštovanje (nav. po Platon, *Država* 10.595b), na nekem drugem mestu pa tudi, da celo najboljši med ljudmi ob poslušanju Homerjevih pesnitev ali pesnitev kakšnega drugega tragiškega pesnika občutijo zadovoljstvo (nav. po Platon, *Država* 10.605c-d). Nad tem bi nenazadnje lahko hitro zamahnili z roko, češ da lahko umetnost ljudi zapelje, kljub temu ali prav zaradi tega, ker proizvaja videze. Rekli bi lahko, da konec koncev prav tu tiči nevarnost, zaradi katere Platon goji nenaklonjenost do umetnosti, in da če celo sam Platon občuti zadovoljstvo nad nekaterimi pesnitvami, to samo še okrepi potrebo po tem, da se umetnike izžene iz države. Tisto, kar resnično bega, je, da Platon početje filozofa večkrat primerja s početjem umetnika. Ne le to, celo on sam v svojem filozofskem pisanju vztraja v pretežno literarnem, to se pravi, v umetniškem kodu. Pri Platonu se filozofija in umetnost ne izključujeta povsem, čeravno se zdi, da zastopa misel, po kateri prva teži k resnici, druga pa k proizvajanju podob, ki so kar najdlje od resničnosti.

Vzemimo za primer nek odlomek iz pete knjige *Države*. (nav. po Platon, *Država* 5.471c-5.473b) V njem se Sokrat brani pred Glavkonovimi očitki, da je model idealne države, kot si ga Sokrat zamišlja, morda res dober in pravičen, a vendar tudi neuresničljiv. Sokrat temu v odgovor pravi, da je hipotetična država, o kateri razpravlja z Glavkonom, mišljena kot idealni, ne dejanski primer države. Kot taka ta država res ne obstaja, a se od nje niti ne pričakuje, da bi kadar koli sploh obstajala. Sokratova hipotetična država je *nedosegljivi* ideal, ki pa ima kljub svoji nedosegljivosti svoj namen. Služi namreč kot vzor, *paradeigma*, s katerim bi se dejansko podobo neke države vseskozi lahko primerjalo in na ta način poiskalo, našlo ter naposled tudi izboljšalo vse tisto, kar je na dejanskem stanju slabega. Cilj ni v tem, da države postanejo enake Sokratovemu idealu – to pravzaprav niti ne bi bilo mogoče –, pač pa da se temu idealu karseda približajo. Ideal je vendarle ideal prav po tem, da ostaja nedosegljiv. V trenutku, ko bi posnetek nekega ideala postal enak samemu idealu, med enim in drugim ne bi bilo več nikakršne razlike, ideal bi bil ob svoj status ideala in postal bi le eden od posnetkov. Sprijazniti se je torej treba, da se lahko idealu le približamo in ga nikoli popolnoma ne dosežemo. A k temu nekoliko kasneje, na tem mestu je bolj zanimivo nekaj drugega: Sokrat namreč svoj odgovor podkrepi s primerom idealne slikarjeve umetnine. (nav. po Platon, *Država* 5.472d-e) Podobno kot slikarju, ki napravi idealno sliko, denimo sliko najlepšega človeka, upodobljenega na najboljši možen način, ne branimo, da je dober slikar, četudi človek, ki ga je portretiral, v resnici morda sploh ne obstaja, tudi razmisleku o idealni državi ne bi smeli braniti njegove vrednosti, čeravno takšna država morda sploh ne obstaja. Kar je zanimivo, še posebej z ozirom na kasnejše pisanje v *Državi*, je, da Sokrat svoje delo, delo filozofa, popolnoma izenači z delom slikarja: oba, tako filozof kot slikar, v Sokratovi ilustraciji ustvarita nekaj, kar dejansko nima obstoja v pojavnem svetu, a kljub temu njuni deli nista ob svojo vrednost. Takšna izenačitev je toliko bolj nenavadna prav ob dejstvu, da nekoliko kasneje, v deseti knjigi *Države*, Sokrat slikarje obtoži ustvarjanja posnetkov, in to posnetkov na potenco – posnetkov fenomenalnega in posnetkov idealnega sveta idej. Na tem mestu, na mestu, kjer Sokrat svojo hipotetično državo primerja s slikarjevo hipotetično sliko, imamo droben, a pomemben namig, da je tisto, kar v deseti knjigi Sokrat pravi o (slikarski) umetnosti, treba vzeti z zrnom soli in da vse skupaj terja nekoliko preciznejšo razlago.

Platonovih povezav med filozofijo in umetnostjo pa ni najti le na vsebinski ravni njegovega pisanja, marveč tudi na povsem formalni. Platon se v svojem pisanju namreč pogosto poslužuje različnih mitov in prispodob – najbolj znana je denimo prispodoba z votlino. Poleg

tega so zvečine njegova dela napisana v dialoški strukturi. Osnovana so kot pogovor, pri čemer v teh pogovorih sam Platon nikoli ne nastopi, svoj glas vselej posodi nekomu drugemu: denimo Sokratu ali Parmenidu. Čeravno sta oba zgodovinski osebnosti, v Platonovih besedilih nastopata predvsem kot literarni osebi, skorajda kot dramska lika. Ni čudno, da potemtakem danes, ko so klasične dramske tekste na gledaliških odrih pričela zamenjavati uprizoritvena besedila, sestavljena iz raznolikih, ne nujno samo gledaliških taktik in medijev, Platona ne srečujemo le na filozofskih simpozijih, ampak zelo pogosto tudi na gledaliških odrih.

Platon je bil, skratka, po vsebini svojega pisanja prav gotovo filozof, zdi pa se, da je bil z vidika forme vsaj toliko kot filozof tudi umetnik. Stephen Halliwell pravi, da je zato Platonov strah pred umetnostjo treba razumeti kot strah »[…] misleca in pisca, ki ne stigmatizira preprosto določenih umetnosti kot nevarnih in škodljivih, saj mu je *od znotraj* znano, kako mamljiva je lahko transformativna izkušnja umetnosti, in jo zato tudi ceni.« (74) Platon svoje nenaklonjenosti do umetnosti ne izreka z neke od umetnosti radikalno odtujene pozicije. Ne izreka je od *zunaj*, pač pa od *znotraj*. Ne gre za to, da Platon umetnosti ne bi razumel, prej gre za to, da jo razume še predobro. A to osnovne napetosti med lažjo in resnico nikakor ne razreši, kvečjemu jo še dodatno priostri. Kako si razlagati, da se umetnost in filozofija, ki sta v starodavnem sporu, naposled v Platonovem pisanju združita? Kako je možno, da Platon pri svojem pisanju uporablja umetniške postopke, če pa pravi, da umetnost proizvaja laži in videze? Saj ni mogoče trditi, da Platon izreka reči, ki bi bile »ničvredne z ozirom na resnico«. Kako si torej pojasniti, da Platon na eni strani osira umetnost, češ da je šele na tretjem mestu za resnico, na drugi pa v svojem filozofskem pisanju vztraja znotraj umetniškega koda?

Vsenavzočnost mimesis

Prvi možni odgovor bi bil, da mora estetika za to, da bi adekvatno izrazila filozofsko misel in resnično bivajočo bit, odpraviti postopke reprezentacije. »[M]isel umetniškega dela naj bi bila filozofiji dosegljiva le pod pogojem opustitve pojma mimesis in s tem tradicionalnega filozofskega razumevanja umetnosti kot posnemanja realnosti. Estetika je zaradi tega mogoča le še kot kritika načela reprezentacije.« (Benčin, *Okna* 9) To pretežno velja za estetiko 20. stoletja. Platonovo kritiko umetnosti bi tako lahko v zvezi s tem razumeli prvenstveno kot kritiko *pojma reprezentacije*, torej, kot kritiko tiste umetnosti, ki pri svojem ustvarjanju uporablja pojem mimesis. Po tej interpretaciji Platon ne kritizira umetnosti na splošno, pač pa le neko specifično umetnost, tisto, ki mimetično posnema realnost.

Vendar pa je koncept mimesis pri Platonu kompleksnejši in zdi se, da se ustvarjanja znotraj mimetičnih kategorij ne da kar tako opustiti. Mimesis, konec koncev, ni vezan le na umetnost, pač pa tudi na politično in celo božansko. V sedmi knjigi *Zakonov* Platon ponovi svoj predlog o tem, da se umetnikov ne sprejme v polis. Če bi vseeno prosili za kaj takega, pa bi jim morali odgovoriti približno takole:

> »O najboljši med tujci, mi sami smo pesniki tragedije, ki je – kolikor je to mogoče – najlepša in najboljša. Vsa naša državna ureditev je sestavljena kot posnemanje najlepšega in najboljšega življenja in mi trdimo, da je prav to dejansko najresničnejša tragedija. Vi ste sicer pesniki, toda tudi mi smo pesniki, ki govorimo o istem; bojujemo se proti vam kot ustvarjalci in tekmujemo z vami kot igralci najlepše drame, ki jo po naravi lahko ustvari – to je naše upanje – samo resnična zakonodaja.« (Platon, *Zakoni* 7.817a-b)

V zapisanem citatu je povezava med državno ureditvijo in pesnjenjem tragedij kar najbolj očitna, med enim in drugim je celo postavljen enačaj in Platon v nekem trenutku uporabi prav izraz »mimesis«. Državna ureditev je sestavljena kot *posnemanje najlepšega in najboljšega življenja*, kot *mimēsis tou kallistou kai aristou biou.* Skratka, ne le umetnost, celo vsa državna ureditev je organizirana na način mimesis. V *Timaju*, ki je za razliko od večine Platonovih besedil skoraj v celoti napisan v monološki formi, gre Platon še en korak naprej: niti ne samo državna ureditev, pač pa ves svet je ustvarjen kot »podoba nečesa drugega«, to se pravi, kot posnetek večnega vzorca. Tega je, kot pripoveduje Timaj, z ozirom na idealni svet idej napravil božji ustvarjalec, *demiurgos*.

> »Če je ta svet lep in je ustvarjalec dober, je pač jasno, da se je oziral na večni (vzorec). V nasprotnem primeru, ki ga ne smemo niti izreči, bi motril vzorec, ki je nastal. Vsakomur pa je popolnoma jasno, da je (ustvarjalec motril) večnega. Kajti ta (svet) je najlepša od nastalih stvari, on pa je najboljši od vzrokov. Toda če je s tem tako, je po drugi strani povsem nujno, da je ta svet podoba nečesa (drugega).« (Platon, *Timaj* 29a-b)

Če so upravljavci države pesniki tragedij, bi lahko za *demiurgosa*, ki je »[…] vesolje krasil s podobami« (prav tam 55c), rekli, da je nekaj takega kot slikar. Prvi organizirajo državno ureditev kot posnetek najboljšega življenja, drugi pa je napravil svet kot posnetek idealnega vzorca. Tako je denimo tudi čas posnetek večnosti (nav. po Platon, *Timaj* 38a), zvoki so posnetek božanske harmonije (nav. po Platon, *Timaj* 80b), zakoni pa posnemajo del resnice. (nav. po Platon, *Politik* 300c) A ne le umetniki, upravljavci države in *demiurgos,* zdi se, da je mimesis sredstvo, ki se ga poslužuje sleherni človek. V *Kratilu* Platon piše o tem, da se znotraj kategorije mimesis odvijajo poimenovanja reči, imena imajo mimetično lastnost, besede posnemajo stvari. (nav. po Platon, *Kratil* 423c-424b) V *Kritiji*, v enem od domnevno poznejših Platonovih besedil, piše, da mora biti vse, kar povemo, na nek način posnemanje in imitacija, nato pa v nadaljevanju govorjenje primerja s slikarstvom. (nav. po Platon, *Kritija* 107b-c) Mimesis torej ni preprosto vezan le na vprašanje umetnosti, pač pa je, kot se zdi, nekako vsenavzoč in vseprisoten. Halliwell zato ugotavlja: »[V]sa človeška misel *je* poskus govoriti o, opisati ali oblikovati realnost – ustvariti (vizualne, mentalne ali verbalne) 'podobe' realnega. […] [M]imesis – reprezentacija – je vse, kar imamo oziroma česar smo sposobni.« (70, 71) Mimesis ni nekaj ekskluzivnega, ni nekaj, kar bi bilo le stvar umetnosti, pač pa je kategorija, znotraj katere poteka *ves* človeški govor, *vsi* poskusi našega izrekanja. Prav zato je nemogoče reči, da Platon v svoji tripartitni shemi kritizira mimesis, vsaj ne na način, da bi morala umetnost postati ne-mimetična. Če je mimesis res vse, česar smo sposobni, potem nekaj takega, kot je ne-mimetična umetnost, sploh ni mogoče. Opustitev mimesis bi bilo izničenje diskurza, brez mimesis bi bil govor kot tak povsem nemogoč. To pomeni, da je *vsa* umetnost po Platonu vselej-že mimetična, tudi tista, ki goji avtoimaginacijo o ne-mimetičnem ustvarjanju. Nekaj takšnega kot ne-mimetična umetnost ne more obstajati, vsaj ne, dokler vztrajamo znotraj tega sicer nikoli povsem dokončno definiranega Platonovega koncepta mimesis. Mimesis ni nekaj, čemur bi se dalo preprosto ubežati ali z njim samo prelomiti. Sleherni diskurz, kakršenkoli že je, je mimetičen. Mimesis je sploh pogoj, da je izrekanje kot tako lahko mogoče.

Opozicija med mimetično in anti-mimetično umetnostjo, med umetnostjo, ki ustvarja na način mimesis, in umetnostjo, ki ustvarja ne-mimetično, je zato, sodeč s platonske perspektive, zgrešena. Vsakršna umetnost je že mimetična. Če obstaja kakršnakoli razlika med eno in drugo umetnostjo, se potemtakem ta razlika vzpostavlja *znotraj*, in ne *zunaj* mimesis. Če

Platon en tip umetnosti opredeljuje za nezadostnega, to ne pomeni, da je njegova alternativa v ne-mimetičnem, pač pa mora biti tudi alternativa mimetična, le na nekoliko drugačen način.

Mimesis kot substitucijska metafora in kot katahreza

To pa pomeni, da očitno obstaja več različnih tipov mimesis. Halliwell, nekoliko shematično rečeno, ločuje dva. Na eni strani je »umetniški« mimesis, o katerem Platon piše v *Državi*, na drugi pa sta »kozmični« in »politični« mimesis, o katerem piše v *Timaju* in *Zakonih*. Razlika med obema tipoma je, da si prvi za svoj vzor jemlje nekaj, kar v pojavnem svetu že obstaja, drugi pa posnema nekaj, kar še nima materialnega obstoja. Prvi tip mimesis svet zrcali in ga odseva, drugi pa ustvarja in napravlja. Za prvega pogosto uporabljamo metaforični emblem zrcala, mimesis v tem primeru zgolj odseva materialno podobo našega sveta, drugi tip pa ni odsev pojavnega sveta, pač pa takšen svet pravzaprav šele ustvari. (nav. po Halliwell 23)

Halliwell meni, in to bi bil drugi možen odgovor na zgoraj postavljeno dilemo, da Platon s tripartitno shemo ne odmerja svoje kritike proti umetnosti *na splošno*, niti ne samo proti umetnosti, ki uporablja *mimesis*, pač pa le proti tisti, ki pri svojem ustvarjanju uporablja *neko specifično obliko mimesis*, mimesis prvega tipa. Po njegovem mnenju Platon torej ne nasprotuje mimesis na splošno, marveč le eni vrsti mimesis, mimesis kot samo posnetku pojavnega sveta. Konec koncev, tudi filozofovo početje Platon primerja s slikarjevim le v toliko, v kolikor slikar ne zrcali dejanskosti, pač pa ustvarja takšne podobe, ki v dejanskem svetu še nimajo obstoja. Umetnost bi morala namesto posnetkov dejanskega sveta ustvarjati od obstoječe dejanskosti neodvisne, sebi lastne svetove. Po tej interpretaciji Platon torej svoje kritike ne odmerja na osi mimetične in ne-mimetične umetnosti, pač pa na osi med dvema tipoma mimesis.

> »Po prvi od teh interpretacij mimesis vključuje odziv na realnost (pa naj si bo neko specifično ali splošno), za katero se verjame, da obstaja zunaj in neodvisno od umetnosti. […] Po drugi interpretaciji pa je mimesis produkcija 'heterokozma' […], namišljenega sveta-na-sebi, ki je v določenih pogledih morda podoben in nas spominja na resnični svet (in je v tem smislu deloma tudi stvar doslednega in verjetnega posnemanja resničnega sveta), vendar primarno ni namenjen presojanju ali neposrednemu primeranju s tem resničnim svetom.« (prav tam 23)

Drugače rečeno, na eni strani imamo mimetično umetnost, ki se nanaša na resnični svet in ga skuša čim bolj dosledno in natančno posnemati oziroma zrcaliti, na drugi strani pa mimetično umetnost, ki ustvarja povsem neodvisno od tega sveta in napravi nek svoj svet, svet-na-sebi. Razlika med prvim in drugim tipom bi bila v tem, da se prvi nanaša na neko referenčno točko (torej, na dejanski, resnični svet) in jo skuša karseda dosledno nadomestiti, drugi pa se na to referenčno točko ne nanaša, pač pa jo ustvarja povsem na novo. To razliko bi lahko določili tudi s terminološko dvojico substitucijska metafora-katahreza. Mimesis kot substitucijska metafora ustvarja odsev realnosti, mimesis kot katahreza pa napravi od te realnosti povsem neodvisen, drugačen, namišljen svet-na-sebi.

Zagate povezane s tem, da umetnost kot katahreza ni mogoča, da sveta-na-sebi nikoli ne ustvarja povsem neodvisno od resničnega sveta, sem analiziral že v prejšnjem poglavju. Konec koncev tudi Halliwell priznava, da med namišljenim in resničnim svetom obstaja vsaj implicitna povezava (fiktiven svet je »v določenih pogledih morda podoben in nas spominja na resničen svet«). Tudi takrat, kadar nam umetnost prikaže svet, ki je namišljen, morda celo povsem nemogoč in fantastičen svet-na-sebi, lahko v resnici s tem odseva in se nanaša na probleme *našega*, to se pravi, *dejanskega* sveta. Povsem mogoče je, da svet fantastike korespondira z resničnim svetom. Oba svetova sta lahko med seboj docela povezana.

A tudi onkraj tega pomisleka se Halliwellova interpretacija tripartitne sheme ne zdi povsem zadostna. Ne odgovarja namreč na neko bistveno vprašanje: zakaj Platon umetnikov v državo, ki bi bila organizirana po idealnih načelih, najraje sploh ne bi sprejel? Če Platon umetnike izganja iz države, potem v pojmu mimesis ne vidi samo nekaj slabega, nezadostnega, lažnega itn., ampak tudi nekaj očitno nevarnega. Pričakovati je, da se v idealno organizirano polis ne pripusti tistega, kar bi takšno idealno organizacijo ogrozilo, kar bi jo nazadnje morda celo fundamentalno spodjedlo. Ni pa povsem jasno, zakaj bi takšno grožnjo predstavljala ravno umetnost. Hočem reči, če Platon trdi, da je mimesis kot metafora, kot posnetek resničnega sveta ničvredna, v smislu, da ničesar zares ne ustvarja, temveč samo posnema in kopira, ni jasno, zakaj do takšne umetnosti goji strah, celo tako močen strah, da predlaga izgon umetnikov iz države. Na kakšen način bi lahko takšna mimesis, ki ustvarja le sence senc, videze videzov, izdelke, ki so z ozirom na resnico ničvredni, predstavljala nevarnost komurkoli, sploh pa idealno organizirani državi? Če se v tripartitni shemi Platon osredotoča res le na en tip mimesis, potem menim, da tega ne gre razumeti kot kritiko mimesis kot

nečesa, kar ustvarja ničvredne kopije, dozdevke, posnetke, takšne, kakršne bi lahko pravzaprav ustvarjali vsi. Očitno je, povsem nasprotno, na tem tipu mimesis nekaj, kar pri Platonu sproža nelagodje, vendar pa nelagodje, ki ni povezano z diskvalifikacijo mimesis. Prav nasprotno, v mimesis je treba, vsaj implicitno, prepoznati nek subverzivni potencial, neko moč, ki pa je nazadnje morda prav politična moč, kolikor lahko z njo ogrozi celo ureditev same države. To je seveda precej poljubna interpretacija Platona[7], a interpretacija, za katero menim, da ima lahko, če se izkaže za upravičeno, za umetnost koristne implikacije. Ta interpretacija sloni na predpostavki, da lahko mimesis, umetniški mimesis, o kateri piše Platon, transformira resnično, realno bit, to se pravi, svojega referenta, na katerega se nanaša. Kot taka bi bila mimesis potemtakem stvar primerjalne, in ne substitucijske metafore.

Neposreden in posreden dostop do realnega

Da bi lahko to trditev obranil, naj najprej premislim tiste paradokse, ob katere so trčili poskusi opustitve ustvarjanja posnetkov. Strast do realnega je v 20. stoletju potekala prav kot boj proti dozdevkom. Bistveno vodilo umetniške dejavnosti tega časa je bilo, kot piše Badiou, prečiščenje. (nav. po Badiou 74) Videze je bilo treba razgaliti in demaskirati, realno pa očistiti dozdevkov in iz njega odstraniti vse, kar naj bi ga zastiralo. »Treba je [bilo] torej vedno javno *očistiti* povezavo med kategorijo in njenim referentom[.]« (prav tam 73) Drugače rečeno, treba je bilo odpraviti metaforo. Umetnost zato preneha biti metafora realnosti in namesto tega

> »[o]stro kritizira temelje in onstran, podpira pa neposrednost in čutno površino. Sledeč Nietzscheju predlaga odmik od 'prikritih svetov' in postavi, da je realno isto kot pojav. Natanko zato, ker misli žene […] realno, mora slednja zapopasti pojavnost kot pojavnost oziroma realno kot čisti dogodek njene pojavitve.« (prav tam 86)

Ta pot je po Badiouju pot destrukcije: pot neskončnega očiščevanja realnega in uničevanja dozdevkov. Preden kritično pretresem idejo, da je »realno isto kot pojav«, naj izpostavim, da bi bil uspeh takšnega projekta, to se pravi, projekta neposrednega dostopa do realnega, vselej obsojen na neuspeh tudi, če bi pojav in realno res lahko povezali med sabo. Umetniški izdelek

[7] Podobna vprašanja si na različnih mestih ob premisleku o mimesis postavlja tudi Mladen Dolar: glej Dolar, *Bit* 49, 50.

je namreč *umetniški* prav po tem, da ustvarja *videze* realnosti, ne pa tudi realnost samo. Videzi in dozdevki so za umetnost konstitutivnega pomena. Tisto, kar umetniški izdelek ločuje od realnega, je prav to, da *ni* realen, to se pravi, da je samo njegova podoba, njegov dozdevek. Čim bi prenehal biti dozdevek, ne bi bil več *umetniški*, temveč *realni* objekt (oziroma objekt realnosti, kar je, kot bom skušal pokazati v nadaljevanju, nekaj popolnoma drugega).

O tem Platon piše v *Kratilu.* (nav. po Platon, *Kratil* 432b-c) Če bi bog lahko ustvaril popolno kopijo resničnega Kratila, to se pravi, takšno podobo, ki se z resničnim Kratilom ne bi ujemala le po njegovih zunanjih, temveč tudi po njegovih notranjih lastnostih (ne samo po obliki in barvi, pač pa tudi po njegovi hoji, karakterju, mehkobi, toploti itn.), to ne bi bila več *podoba* resničnega Kratila, pač pa bi bil to že Kratil sam. Če bi bila podoba Kratila popolna, če med podobo Kratila in pravim, resničnim Kratilom ne bi bilo nobene razlike, če bi bila med seboj enaka, potem seveda to ne bi bila več Kratil in njegova podoba, pač pa dva enaka Kratila. Poanta je torej naslednja: med posnetkom in originalom, med kopijo in izvirnikom, med senco in njeno resnično podobo je vedno nek razloček; ta razloček je konstitutiven za to, da sploh lahko govorimo o teh dvojicah; je pogoj teh dvojic. Če tega razločka ne bi bilo, potem originala od kopije ne bi mogli več ločiti in vse bi postalo enako: nastala bi neskončna serija enakih kopij. Da sploh lahko govorimo o originalih in njihovih posnetkih, je torej nujno, da med njimi obstaja (vsaj drobna) razlika. To pomeni, da je za umetniško delo, ki je posnetek neke realnosti, njena kopija oziroma njena senca, nujno, da se od te realnosti loči, da ravno ni ta realnost oziroma da je med njim in realnostjo neka razlika. To se pravi: umetniško delo je umetniško prav po tem, po čemer zgreši pravo realnost; umetniški izdelek je umetniški po tistem, po čemer ni enak pojavu, ki ga posnema. Po svoji nujnosti se mora razlikovati od svojega vzora. Če bi slikar naslikal popolno podobo mize, tako popolno, da bi bila enaka kot miza, ki jo posnema, potem seveda to ne bi bila več slika mize, pač pa še ena miza. Pred nami bi bili dve mizi, in ne miza ter njena podoba.

Neposreden dostop do realnega, mimo ustvarjanja dozdevkov in videzov, v umetnosti torej ni mogoč: umetnost ne more kar opustiti ustvarjanja podob, saj je prav ustvarjanje podob zanjo konstitutivnega pomena. Prav zato realnega, očiščenega videzov, ne more nikoli zapopasti povsem neposredno; realnega v čisti obliki, kot čistega dogodka ne more izraziti. Kar lahko ustvari, je le njegova iluzija, njegov videz. Če pa se nam zdi, da to resnično bivajoče v nekem trenutku v umetniškem izdelku vendarle uzremo, to ne pomeni, da je takšen izdelek končno

presegel ustvarjanje dozdevkov, marveč prav nasprotno – da je iluzija v takšnem umetniškem delu kar najbolj prisotna. Iluzija realnega je v tem primeru kar najbolj popolna, tako popolna, da je ne prepoznamo več za iluzijo. Po eni strani gre namreč še vedno za iluzijo, saj je to nujen pogoj za to, da sploh lahko govorimo o umetnosti, po drugi strani pa se tej iluziji doda še neka druga iluzija, namreč iluzija, da tu ni nobene iluzije in da je to, kar je nastalo, *resnično* bivajoče. Po eni strani gre, torej, za videz neke resničnosti, hkrati pa tudi za videz, da tu sploh ni nobenega videza in da je pred nami prava resničnost.

Tudi, če bi umetnosti hipotetično uspelo v svojem delu poustvariti *pravo* realnost, in ne samo podobo te realnosti, pa to še vedno ne bi pomenilo, da bi s tem zapopadla tudi realno. Po Platonu je namreč tudi realnost samo posnetek oziroma samo videz resnično bivajoče ideje. Tako je že realnost nekaj drugotnega ali sekundarnega glede na »realno« oziroma »resnično bivajoče«. To ne pomeni, da je tisto, kar se nam kaže kot realnost, v resnici le izkrivljena ali nepopolna podoba te realnosti in da onkraj te podobe obstaja neka prava, objektivna realnost, pač pa je sama realnost vselej-že podoba. Tisto, kar je onkraj te podobe, oziroma tisto, česar podoba je ta realnost, je, po Platonu, realna oziroma resnično bivajoča ideja, ki pa je čutno nezaznatna. Pojavnost se konstituira kot poskus zagrabitve idealnega sveta, vendar je v tem vselej neuspešna. Realno se materialnosti izmakne, zaradi česar materialno nikoli *ni* realno. To je sploh pogoj, da lahko ločujemo med obema ontološkima redoma. Če naj obstajajo dvojice primarno-sekundarno, avtentično-iluzorno, resnično-neresnično, potem so med njimi nujne razlike, ki jih sploh opredelijo za eno ali drugo. Če teh razlik ne bi bilo, bi dvojice med seboj postale enake. Platonska Ideja je v odnosu do pojavov lahko primarna samo, če se od njih po nečem razlikuje. Posnetek Ideje zato nikoli ne more biti enak tej Ideji. Med njim in Idejo mora vselej obstajati vsaj minimalen razloček, da sploh lahko govorimo o Ideji in njenem posnetku, v nasprotnem sta to pač dve Ideji.

Poudarka bi bila torej dva: realnost je *posnetek* idealnega sveta, ta posnetek pa je po svoji nujnosti *nepopoln*, popolnega posnetka ni. Vsak poskus oblikovati realnost, pravi Halliwell, namreč poteka kot mimesis, mimesis je vse, kar imamo. Vendar pa mimesis iz stvari samih, iz platonskih Idej lahko napravi samo *eidole*, simulakre, torej je potemtakem tudi vsa naša realnost organizirana kot simulaker. Vsak poskus, da bi zapopadli Idejo, je torej obsojen na neuspeh. Če je mimesis vse, kar imamo, mimesis pa napravlja samo posnetke realnega, ne pa tudi realnega kot takega, potem »[…] o realnosti nikoli ne moremo ustrezno spregovoriti, jo

opisati ali oblikovati, izkusimo jo lahko samo na nek čist, neposredovan način (z *logosom, nousom, dianoio* ali čemerkoli drugim).« (Halliwell 70) Realno našim čutno-zaznavnim sposobnostim ostaja nedostopno, zato je mimesis vselej-že »[…] zgubljena stvar, obsojena na neuspeh, v najboljšem primeru medla senca resnice.« (prav tam 71) To, kar je onkraj dejanske realnosti, ki je vselej-že drugotna, ne primarna, vselej-že predelana, ne avtentična, ostane našemu čutno-zaznavnemu aparatu nedostopno. Vsakršnemu poskusu, da bi realno materializirali, je usojeno, da se mu realno izmakne.

V umetnosti se potemtakem ne da popolnoma poustvariti niti realnosti (kar nastane, je vselej samo posnetek, videz te realnosti), niti realnega. Umetnost do realnega vselej loči neka distanca, ki se je ne da preseči, saj je konstitutivna za to, da sploh lahko govorimo o enem in o drugem kot o dveh različnih »poljih«. Prav zato, ker se te distance ne da preseči, se nazadnje namesto vselej na neuspeh obsojenih poskusov neposrednega dostopa do realnega kot alternativna pot ponuja naslavljanje (in ne ukinjanje) te distance. Če se realnega ne da neposredno zapopasti, potem kot možnost ostane vsaj, da se mu čim bolj približamo. Umetnost 20. stoletja, zlasti konceptualna umetnost, zato prične prikazovati prav ta razmik, ki jo vselej loči do realnega, kar ne pomeni nič drugega, kot da prične opozarjati na svoj proces, na svojo materialnost, na svoje načine uprizarjanja. Umetniške prakse začnejo prevpraševati čutno-zaznavni aparat, s katerim pristopajo do realnega. Modus tovrstnih praks bi lahko opisali nekako takole: če se izkaže, da so poskusi zagrabitve realnega vselej obsojeni na neuspeh, naj se potem namesto takšnih, vsakokrat na neuspeh obsojenih poskusov sam fokus obrne prav na njihovo neuspešnost. Iluzija ni vpisana v tistem, kar se nam *kaže* v našem izkustveno-zaznavnem aparatu, pač pa je na delu že v samem aparatu zaznavanja. Iluzija ne prihaja od zunaj, pač pa od znotraj: sam čutno-zaznavni aparat je tisti, ki izkrivlja resnično bivajoče. Tem praksam zato ne gre več za neposredno naslavljanje resnice, pač pa za naslavljanje samih (vselej nezadostnih) načinov naslavljanja te resnice.

Če se prvi režimi ustvarjanja (režimi neposrednega dostopanja do realnega) med dvojicami resnica-videz, original-posnetek, avtentično-neavtentično osredotočajo na prvo, se ti drugi režimi (režimi posrednega dostopanja do realnega) osredotočajo na drugo. Prvi skušajo uprizoriti resnico tako, da do nje dostopajo neposredno, drugi pa se namesto tega vselej na neuspeh obsojenega podjetja obračajo sami vase in prevprašujejo svoje lastno ustvarjanje, ki je nazadnje prav produkcija videzov in posnetkov, pri tem pa videze nenehno dekonstruirajo,

razkrivajo in jih kažejo kot vselej nezadostne (videze). Namesto tega, da bi realno neposredno vpisali v svoj projekt, kažejo na samo nedosegljivost realnega. Namesto Stvari same prikazujejo vselej neuspešne poskuse prikazati takšno Stvar, na ta način pa vsaj implicitno in posredno ustvarjajo izkušnjo njene večne nedosegljivosti. Ta skrivnostna entiteta, ki se nahaja onkraj pojavnega sveta in ki jo Platon imenuje resnično bivajoča ideja, se izmakne vsakemu našemu poskusu, da bi o njej spregovorili na čist in neposredovan način. Prav zato se namesto vselej nedostopne vsebine prične tematizirati same poskuse oziroma nezadostnost teh poskusov, da bi lahko o tej vsebini kadarkoli neposredno spregovorili. Vendar pa nazadnje tudi ti poskusi v celoti ne izživijo svoje strasti do realnega: realnemu se odpovejo vnaprej, vsakemu stiku z njim se a priori izognejo. »Resignirano« si priznajo, da je ta realna entiteta nekaj radikalno nedostopnega in nepredirnega, in se sprijaznijo s tem, da se mu bodo pač samo približale, a ga nikoli v celoti zapopadle.

Mimesis kot primerjalna metafora

Tako poskusi neposrednega kot poskusi posrednega dostopa do realnega se naposled izkažejo za neuspešne. Prvi zato, ker realno zmotno poskušajo zapopasti tako, da bi prenehali z ustvarjanjem videzov in dozdevkov, drugi pa zato, ker si vnaprej priznajo, da realnega ne morejo »zagrabiti« in se namesto tega zadovoljijo samo z ustvarjanjem nepopolnih videzov. Kljub temu pa menim, da so posredni poskusi dostopa do realnega svojemu cilju bližje kot neposredni; bližje so mu po tem, da ne skušajo preseči konstitutivnega razmika med realnim in njegovim dozdevkom, pač pa ga namesto tega pričnejo naslavljati. Kljub temu to distanco še vedno naslavljajo kot prepreko oziroma oviro na poti do realnega, sam pa, nasprotno, menim, da bo treba nazadnje prav v tej razliki med realnim in njegovim dozdevkom, med avtentičnim in njegovo kopijo, med originalom in njegovim posnetkom locirati prostor realnega. To, kar se prvemu in drugemu režimu ustvarjanja kaže kot napaka, kot spodrsljaj, bo nazadnje treba razumeti prav kot realno. Teza bi torej bila, da se realno poraja prav v tej razliki, v tem razmiku, ki dozdevek vselej loči do realnega.

Rekli smo, da pri Platonu obstaja razlika med resnično bivajočo idejo in čutno-zaznavnimi pojavi. Pojavni svet ni idealni svet idej, med enim in drugim svetom obstaja neka konstitutivna vrzel, razlika, po kateri eno in drugo sploh lahko ločimo med sabo. Pojave lahko s svojimi zmožnostmi zaznamo in materialno določimo, resnično bivajočih idej pa ne. Teh se ne da materializirati, saj bi s tem že vstopili v prostor diskurza, rekli pa smo, da se platonska

Ideja vsakemu takemu poskusu zagrabitve vselej izogne. Ideja status ideala ohranja prav po tem, da je našim čutno-zaznavnim zmožnostim nedostopna. Takoj, ko bi jo materializirali, bi namesto v red idealnega pričela spadati v red dejanskega. Materialno obliko imajo samo pojavi, ne pa tudi ideje. Med realnim in dejanskim objektom, med idealom in materialno rečjo, med originalom in posnetkom je razlika prav v tem, da je eden od obeh večno nedosegljiv. Vendar to zdaj ne pomeni preprosto, da takšne Ideje v resnici sploh ni. Pogoj vsakega simulakra je, da ima svoj original, ki ga (neuspešno) posnema. Brez originalov ni posnetkov in tudi brez idealnega sveta ni pojavnega. Resnično bivajoče ideje so konstitutivne za pojave. Pojavi nastanejo prav kot njihovi posnetki, nazadnje jih lahko določimo in imenujemo prav glede na ideje, na katerih participirajo. Brez te univerzalne ideje bi vstopili v nemogoč prostor, v prostor popolne neizrekljivosti. To pomeni, da tega realnega objekta (platonske Ideje) ne moremo niti pozitivno določiti, niti ne moremo trditi, da ga ni. Ta objekt je, in vendar ga na nek način nikoli ni, vselej se nam izmuzne.

Prav tu pa se ta paradoksalni krog sklene na nek nepričakovan način. Namreč, na eni strani imamo realni objekt, platonsko Idejo, ki se vsakemu poskusu določitve izmakne in izmuzne, na drugi strani pa imamo poskuse materializacije te Ideje, poskuse izrekanja, mimesis, ki se jim vselej *nekaj* izmakne in izmuzne. Če se *realni objekt* izmakne poskusom prilaščanja, tem poskusom prilaščanja pa se prav tako *nekaj* vselej izmakne, potem lahko hitro uvidimo, da je ta *nekaj* prav sam *realni objekt*. Platonska Ideja se poskusom določitve vedno *izmuzne*, poskusi določanja pa so vedno neuspešni, ker se jim *nekaj* izmuzne. Da bi razrešili ta paradoks, predlagam heglovski obrat, po katerem bi tisto, kar se poskusom prilaščanja izmuzne, določili prav za platonsko Idejo oziroma za realni objekt. Zgrešitev realnega objekta bi bila torej že sam realni objekt. To, kar v poskusih prilaščanja, izrekanja, določanja, uide, je prav realno.

Halliwell pravi, da je vsa človeška misel organizirana kot poskus ustvariti podobe realnega, vendar pa je takšen poskus vselej neuspešen, realno se mu vedno izmuzne. Mimesis se torej na eni strani konstituira prav kot poskus zagrabitve realnega, na drugi pa ga kljub temu nikoli ne zagrabi. Brez realnega ni mimesis, vendar hkrati na nek način tega realnega sploh *ni,* vselej je odsoten, mimesis ga vselej zgreši. To, da je odsoten, pa še ne pomeni, da ne obstaja. Vsa človeška misel je organizirana kot poskus zagrabitve realnega, kar pomeni, da bi brez realnega stopili v nemogoč prostor neizrekljivosti. Platonska Ideja, ta realni objekt torej *je*, vendar *je*

prav s tem, da ga *ni*. Prisoten je v svoji odsotnosti. Vsak poskus materializacije platonsko Idejo zgreši, zato med redom dejanskosti in idealnim redom obstaja določena vrzel. Vendar naposled lahko ravno to vrzel določimo za realno. Prav to je realno. Pojavni svet ni idealni svet in prav tisto, po čemer pojavni svet ni idealni svet, pripada redu idealnega. Prav ta »ni«, prav to je realno. To je seveda neka zelo specifična izpeljava Platona, takšna, ki se nemara vpisuje posredi heglovskega terena logike, po kateri se realnega ne da določiti kot pozitivne identitete. Če bi ga lahko, potem to že ne bi več pripadalo redu realnega, pač pa redu dejanskega. Kljub temu pa to ne pomeni, da realno ne obstaja. Realno je prisotno, vendar na način svoje odsotnosti, zato bi ga nazadnje lahko določili kot nekaj negativnega. Določili bi ga lahko po tistem, kar v pojavu manjka, česar v pojavu ni, kar je odsotno, kar nastopa v njem kot njegovo prazno mesto, njegova vrzel. Prav to, kar se v poskusih določitve realnega kaže kot napaka ali spodrsljaj, bi nazadnje bilo realno. Prav takrat smo sredi realnega. Prav ta spotik je realno. Ravno zato menim, da se platonska Ideja ne nahaja nekje onkraj umetniškega objekta, da ni neka nepredirna drugost, pač pa, da je v pojavnem svetu sicer prisotna, vendar na način, da je ni, da manjka, da je odsotna. Prisotna je v svoji odsotnosti, to se pravi, prisotna je prav v tem, kar se v videzu kaže kot nepopolno. Prav v tej nepopolnosti je realni objekt. Nobene iluzije ni, nič ni treba razgrniti. To, kar se kaže kot lažni videz realnega, to se pravi, to, kar se kar kaže kot tisto, kar *ni* realno, *je* realno.

Prav zato menim, da Platonove tripartitne sheme ne bi smeli razumeti kot kritiko, temveč, nasprotno, kot kompliment umetnosti. To, da umetnost vselej zgreši platonsko Idejo, ni njena slabost, marveč njena prednost. Prav v tej zgrešitvi, v vrzeli, ki nastopi med Idejo in umetniškim posnetkom Ideje, v tistem konstitutivnem razmiku, ki nečemu sploh dodeljuje status umetniškega objekta, se vendarle zgodi preblisk platonske Ideje. Prav zato namesto neposrednega in posrednega dostopa do realnega kot alternativno pot predlagam režime ustvarjanja, ki bi jim lahko z izrazom Alenke Zupančič rekli režimi »ne-neposrednosti«. Ne-neposrednost ne gre razumeti »[…] v smislu distance *do* neke stvari ali prepričanja, temveč kot notranji razporek same te stvari ali prepričanja […]« (Zupančič, *Poetika* 17) Ne-neposrednost je »[…] vselej neka posredovanost v samem jedru neposrednosti […]« (prav tam 18) Ne-neposrednost sicer zadeva realno, a ga ne išče onkraj videzov, pač pa v videzu samem. Do realnega sicer dostopa neposredno, vendar na način posredovanosti; na način ne-neposrednosti. Na nek način so ti režimi res na strani videzov, vendar ne tako, da bi te videze razumeli kot vselej nezadostne, ne tako, da bi jih bilo treba razkriti kot vselej-že lažne videze,

pač pa na način, da se prav v samem jedru teh videzov, v njihovi praznini, presledku, ki jih loči od avtentičnosti ali originalnosti, v njihovi nezadostnosti naposled vendarle nahaja sled te avtentičnosti in originalnosti. Videzi tu niso prepreka ali ovira, onkraj katere moramo seči, da pridemo do resničnega – bodisi tako, da bi jih zreducirali na minimum, bodisi tako, da bi jih razkrili kot videze, iluzijo –, pač pa so oni sami pot do realnega in sploh njegov strukturni pogoj. Rešitev bi bila torej približno naslednja: ne resnica, ne videzi, uprizarjajmo raje tisto med njima, tisto vez, ki ju med seboj razločuje in hkrati tudi povezuje. Navsezadnje morda prav v tem razločku (vsaj za hip) leži realno.

Alenka Zupančič za žanr »ne-neposrednosti« določi komedijo. V nadaljevanju mi bo šlo za to, da pokažem, kako prav komedija s tem, ko neki navidezni enotnosti pridoda njenega dvojnika, njeno senčno podobo, njen nepopolni posnetek, uprizori tisto vez med resnico in videzom, ki sem jo določil za realno. V to enotnost vpelje razliko, ki jo razbije na dva, vendar ne docela ločena dela. Ko se Kratilu doda njegova podoba, ki mu sicer pripada, a mu ni popolnoma enaka, tako da še vedno govorimo o Kratilu in njegovi podobi, ne o dveh Kratilih, prav takrat nastopi razlika, in prav tam lahko računamo na realno. Zaradi tega zagovarjam mimetične umetniške postopke, to se pravi, tiste postopke, ki ustvarjajo na način polnega izkoriščanja mehanizmov mimesis. Mimesis je namreč vselej stvar posnemanja, podvajanja, imitiranja. Prav mimesis je tisti postopek, ki proizvede nepopolnega dvojnika. Vendar ta podvojitev ni nedolžna: nekaj se ponovi in ta »nekaj« je poslej spremenjen. Ugledamo ga iz drugačne perspektive, vidimo ga z novim pogledom in kar naenkrat ni več tak, kot je bil. Mimesis kot primerjalna metafora, torej. Mimetični dvojnik, ki se na svojega referenta nanaša, iz njega izhaja, ga podvaja, vendar ga hkrati tudi že spreminja in vanj intervenira.

4. KOMEDIJA IN GESLO »VEČ TEATRA«

Poanto, ki jo bom skušal razviti na naslednjih straneh, bi lahko strnil v naslednje geslo: pot do realnega ni v *manj*, pač pa v *več* teatra. Tu namerno uporabljam besedo »teater«, in ne »gledališče«, saj se nanjo v slovenskem jeziku vežeta dva sorodna pomena. Beseda namreč označuje tako gledališče, to se pravi, prostor oziroma ustanovo, v kateri se uprizarja odrska dela, kot tudi »na učinek preračunano nastopanje«, torej prenarejanje, pretvarjanje oziroma igranje. Primer, ki ga ob tem daje slovarsko geslo, je nadvse zgovoren: »Ne verjemite solzam in kričanju, vse to je le teater.« Lahko bi tudi rekli: ne verjemite solzam in kričanju, gre za videz, za lažno podobo, za prevaro, skratka, za čisti teater. Beseda »teater« tako na eni strani označuje prostor, v katerem se uprizarja videze, na drugi strani pa v prenesenem pomenu označuje tudi sam videz. Teater uprizarja videze, hkrati pa tudi *je* videz. Ko torej pravim »več teatra«, s tem merim na oba pomena: treba je več gledališča (v klasičnem pomenu te besede), prav tako pa tudi več videza.

Gledališče in komedija: umetnosti ponovitve

Od vseh žanrov je morda ravno komedija tista, ki najbolj sledi načelu »več« teatra. Lahko bi nemara celo rekli, da je komedija na višini svoje naloge prav takrat, ko je najbolj teatralna. Povezav med gledališčem in komedijo je ogromno: prav kakor je – vsaj do 20. stoletja – gledališče posnemalo realnost, zunajgledališki svet in na tej osnovi ustvarjalo svojega, je oponašanje, imitiranje in posnemanje prav tako pogost vir komičnega; prav kakor gledališki igralec vselej privzema vloge, tuje identitete, videze, tako tudi komedija temelji na nenehnem zamenjevanju in privzemanju identitet, osebnosti, vlog, nadevanju mask itn. Verjetno bi podobnih povezav lahko našteli še kar nekaj, a koncept, ki se zdi gledališču in komediji nemara najbolj skupen, je koncept ponavljanja. Ne le, da je ponavljanje priljubljen formalni postopek tako gledališke umetnosti kot komedije, pač pa bi morda lahko celo trdili, da skozi ponovitev gledališče in komedija zares šele zaživita.

Kar se gledališča tiče, je dovolj pomisliti na proces vaj, pri katerem je ena od najpomembnejših faz ravno tista, v kateri se gibi, geste, premiki v prostoru, replike neutrudno ponavljajo in uigravajo, vse do točke, ko je uprizoritev zrela za na oder. Takrat se odrsko delo, izvedbo tega dela, ki ji kratko rečemo uprizoritev, pokaže oziroma *predstavi* pred občinstvom.

Temu dogodku pravimo *predstava*. Predstava se nato skozi gledališko sezono, večer za večerom pojavlja (in ponavlja) pred občinstvom; z vsako ponovitvijo zaživi na novo, pravzaprav jo ponovitev ohranja pri svojem življenju, čeravno je z vsako ponovitvijo tudi vsaj malenkost drugačna in različna. Pogoj možnosti gledališke predstave je prav ponovitev, ponovitev je njen *modus vivendi*, skozi ponovitev gledališče zares živi. »Gledališče in ponavljanje – to gre lepo skupaj.« (Kolenc 204)[8] Nekaj podobnega bi lahko rekli tudi za komedijo; navsezadnje bi to posrečeno geslo lahko povsem veljalo tudi za njo: »Komedija in ponavljanje – to gre lepo skupaj.«

Mladen Dolar (nav. po Dolar, *Komedija* in nav. po Dolar, *Bit*) in Alenka Zupančič (nav. po Zupančič, *Poetika*) sta o komediji in ponavljanju zapisala nekaj zanimivih misli, ki jih na tem mestu kanim predati naprej. Tudi za komedijo je lahko ponavljanje formalni postopek, mehanizem, ki generira njene, to se pravi, komične učinke. Minimum takšne ponovitve bi bilo ponavljanje iste replike ali fraze. Mojster uporabe tega komičnega učinka je bil Molière, tudi sicer pravi učbenik komičnih postopkov. Če naj navedem samo dva znana njegova primera, ki ju je pred menoj izpostavil že Mladen Dolar (nav. po Dolar, *Komedija* 271), potem naj omenim le slavni repliki »Kaj hudiča je iskal na tej galeji«, ki se v *Skapinovih zvijačah* ponovi kar sedemkrat, in »Brez dote«, ki jo Harpagon v *Skopuhu* ponovi kar štirikrat. Ponavljanje istih replik se kot priljubljene komične tehnike poslužujejo tudi avtorji sodobnih komičnih serij; pravi katalog takšnih ponavljajočih fraz je denimo serija *Allo allo*, kjer ima skorajda vsak lik svoj prepoznavni *cathprahse* (kot na primer »Good mouning«, »Shut up, you silly old bat«, »It is I, Leclerc« in seveda znamenita »Listen very carefully, I shall say this only once«). Poleg ponavljanja istih fraz se neredko ponavljajo tudi gibi ali situacije (Stan in Olio se denimo znova in znova zaletavata, spotikata in zatikata, Kramer v seriji *Seinfeld* skozi vrata vedno znova vstopi na karseda nenavaden in bizaren način itn.) ali pa kar celi prizori, lahko pa je, obratno, en sam prizor strukturiran kot serija ponovitev. Takšen primer bi bil denimo prizor iz filma *Moderni časi*, ko Charlie Chaplin skupaj s svojima sodelavcema na tekočem traku privija matice. Chaplin zaradi različnih razlogov svoje delo kar naprej prekinja (najprej ga zamoti srbečica pod pazduho, nato muha, slednjič pa še nadzornik, ki ga okrega zaradi neučinkovitosti), medtem pa stroj neusmiljeno teče dalje in ga kar naprej »prehiteva«. Ravno

[8] Več o povezavi med gledališčem in ponavljanjem je v svoji študiji o ponavljanju napisala že Bara Kolenc: nav. po Kolenc 204-212.

ko Chaplin nadoknadi zamujeno, ga spet premoti nekaj novega, zaradi česar se ustavi in tekoči trak ga ponovno prehiti. Zdi se, kot da bi bil Chaplin »zataknjen« v čudaškem mehanizmu, ki se nenehno ponavlja, prav kakor se ponavljajo tudi gibi delavcev v tovarni, v kateri je zaposlen. Poleg naštetih primerov obstaja še čisto poseben korpus »inverznih« ponovitev, denimo takšnih, ko nosilec stalno ponavljajoče fraze v nekem presenetljivem trenutku postane nekdo povsem drug ali pa ko se nek prizor ponovi z zamenjanimi in obrnjenimi vlogami. Takšen primer bi bil denimo prizor iz filma *Biti ali ne biti*, o katerem bom sicer več pisal kasneje: najprej sta v skupnem pogovoru poljski igralec Joseph Tura, preoblečen v nacističnega polkovnika Ehrhardta, in nemški vohun profesor Siletsky, nato pa se pogovor ponovi – s skoraj identičnimi replikami –, le da sta del tega pogovora zdaj resnični polkovnik Ehrhardt in Joseph Tura, tokrat preoblečen v profesorja Siletskega.

Ponovitev, skratka, funkcionira kot izjemno produktiven mehanizem za proizvajanje komičnih učinkov. Čeprav se zdi, da se ponavlja ista stvar (denimo ista fraza ali ista situacija), pa je tisto, kar takšna ponovitev proizvede, vselej nekaj novega in drugačnega. Ponovitev nikoli ni popolna. (Podobno je tudi gledališka predstava z vsako ponovitvijo vsaj nekoliko drugačna.) Vsaki ponovitvi je nekaj dodano, proizvede se nek presežek, nek »več«, in prav v tem je ena od ključnih potez komičnega. Fraza »Kaj hudiča je iskal na tej galeji« svoje komične osti s sedmo ponovitvijo ne izgubi, pač pa, ravno nasprotno, z vsako ponovitvijo postaja bolj komična. Bolj kot pričakujemo, da se bo neka poteza ponovila, bolj komično deluje potem, ko se dejansko ponovi.

> »Mladen Dolar je to opisal kot učinek snežne kepe: zdi se, da tisto, kar se ponavlja, postaja z vsako ponovitvijo bolj smešno, kot da bi se vsakič priključil nevidni dodatek; ponavljanje (istega) ima kumulativni učinek, kot da bi sama odsotnost pomena dobila nov pomen. Stvar nesmiselno ponavljamo, dodana ni nobena nova informacija, pa vendar ponavljanje proizvaja novost in presenečenje.« (Zupančič, *Poetika* 92)

A to je le ponovitev kot formalni postopek, ki se ga, prav kakor neredke gledališke prakse 20. stoletja, poslužuje tudi komedija. V tem primeru je ponovitev poteza komičnega, tisto, kar je morda bolj zanimivo, pa je, ko komično postane poteza ponovitve. Ne gre torej samo za to, da bi komedija ponovitev uporabljala kot enega od svojim mehanizmov, s katerim bi ustvarjala želene učinke, pač pa gre, nasprotno, za ponovitev, s katero se komedija šele zares začne in

zaživi. Bi lahko šli celo tako daleč in podobno kot za gledališko predstavo tudi za komedijo rekli, da je ponovitev zanjo konstitutivnega pomena, da s ponovitvijo (oziroma, natančneje, s podvojitvijo) šele zares zaživi? Tisto, na kar merim, je namreč »minimalna formula komičnega«, o kateri sta pisala že Zupančič in Dolar, to se pravi, tista minimalna poteza, s katero se vsaka komedija začne. Mislim namreč na razpad imaginarne enotnosti, dozdevne harmoničnosti Enega v dvoje, vendar na način, da to drugo, tisto, kar nastane, ta dvojnik, produkt tega razpada, ostaja enako in hkrati različno od Enega. Pascalovo idejo (»Dva podobna obraza, od katerih ni noben smešen, vzbujata smeh zaradi medsebojne podobnosti.« (Pascal 76)) Dolar vzame za nekakšen moto komičnega in ga takole interpretira:

> »Lepota in preprosta eleganca tega stavka je, da poskuša opredeliti komično z absolutno minimalnimi sredstvi, le z mehanizmom podvajanja. Pripelje ga do tega jedra: *eno ni smešno, dvoje je smešno*, a le, če je dvoje replika enega, njegov posnetek, njegova podoba, njegov mimetični dvojnik, njegov podobni dvojček.« (Dolar, *Bit* 36)

Komično se prične s ponovitvijo oziroma, natančneje, s podvojitvijo: ko Eno razpade in se razcepi v dvoje. Po tej poti bi lahko analizirali celo serijo komičnih postopkov. Če za primer spet vzamemo spotikanje in padanje Stana in Olia: bi lahko rekli, da v tistem trenutku, ko treščita po tleh, imaginarna Enost njune osebnosti razpade na dvoje: na telo, ki telebne po tleh, in na »dušo« ali »um«, ki nekaj časa hodi še naprej, kot da se nič ni zgodilo, dokler hip za tem presenečeno ne ugotovi, da pravzaprav leži na tleh? Lahko bi rekli, »[…] da Jaz za hip še naprej koraka po cesti, medtem ko Ono (v tem primeru izenačeno s telesom) obleži na tleh v vsej svoji gmotnosti.« (Zupančič, *Poetika* 85) Morda bi lahko nekaj podobnega rekli tudi za ponavljanje istih fraz, ki »[…] vztrajno prekinja, zaustavlja tekočnost dogajanja, nemoteno ali neopazno veriženje vzrokov in učinkov oziroma dogodkov.« (prav tam 97) Takšno ponavljanje istih replik vnaša razcep v utečenost enotnosti dogajanja in deluje kot prelom oziroma zatik v njegovi kontinuiteti. Morda najbolj očitno pa je razcep Enega opaziti pri oponašanju oziroma imitiranju neke osebe. Tisto, kar oponašalec posnema oziroma oponaša, je singularnost, edinstvenost naše osebnosti, naša posebnost ali specifičnost, ki nas dela enkratne in izjemne, z oponašanjem pa jo oponašalec na nek način osvobodi in osamosvoji od nas. Gesta ali tik, ki pri neki osebi delujeta povsem organsko, nemara ju v njuni samoumevnosti niti ne opazimo, s ponovitvijo, z imitacijo postaneta tej osebi povsem tuja in zunanja. Imaginarna podoba enotnosti osebnosti, njena dozdevna celost oziroma zaokroženost

se tako razcepi v dvoje, tako da v nekem trenutku pred nami stojita dve osebi, povsem podobni druga drugi.

Vendar pa se komično pri razpadu imaginarnega Enega na dvoje še ne konča. Pravzaprav se tu šele začne. Komično se namreč, potem ko iz Enega nastane dvoje, prične prav s poigravanjem te dvojnosti. Komičen ni preprosto le videz oziroma posnetek, dvojnik, ki nastane z razcepom Enega, pač pa tista vez, ki Eno in njegov dvojnik povezuje tako, da nikoli ne moreta razpasti na »dva ena«, hkrati pa jima ne dovoli niti, da bi bila popolnoma enaka, »enotno ena«.

> »Komedija ni enostavno v tem, da Eno […] razpade v mnoštvo oziroma v dvoje, temveč se šele zares začne tedaj, ko gledamo, kako se to dvoje ravno ne uspe popolnoma raziti v 'dva ena'. […] Za komično napetost je nujno, da dvojnost, ki jo proizvede, je in ostane notranja dvojnost Enega, da ne razpade enostavno v dva ena. Komično je vselej neka igra z notranjo dvoumnostjo (podvojenostjo, notranjo razpoko Enega).« (prav tam 108, 154)

Podobno piše tudi Mladen Dolar:

> »Kaj se zgodi med enim in dvojim, da se lahko proizvede komični učinek? Ne med enim in dvojim, pač pa med dvema enima, ki se ne seštejeta ravno v dva, sta le klona eden drugega, enaka in različna hkrati. *Same difference*, kot gre ameriško reklo.« (Dolar, *Bit* 36)

Komičen, skratka, ni niti original, niti njegov posnetek, pač pa tisto, kar je vmes, med njima, tista siva cona med Enim in njegovim dvojnikom, mesto njunega razcepa, razločka, vez, ki ju hkrati povezuje in ločuje. Mar ni na primeru oponašanja kar najbolj očitno, da komična ni niti posnemajoča gesta, niti njen »pravi nosilec«, pač pa je situacija komična prav toliko, kolikor se ta gesta od svojega nosilca osamosvoji in zdaj pripada nekomu drugemu, *hkrati* pa je še vedno njegova lastna? Komično ni zgolj to, da se ta singularna gesta kot objekt osamosvoji od svojega nosilca, da se med njo in njenim nosilcem pojavi razlika, razloček, pač pa tudi, da ta gesta vseeno še vedno nekako pripada temu nosilcu in se od njega ne uspe popolnoma ločiti. Nespreten oponašalec bi nemara tako slabo oponašal to gesto, da naposled tisto, kar bi

pokazal, ne bi bilo niti približno podobno »izvirni« gesti: tako bi razcep Enega razpadel v »dva ena«, v dve med seboj povsem različni gesti, to pa, kot pravi Pascal, že ne bi bilo več smešno. Kar je komično, je, skratka, prav tista vez, ki Enemu in njegovemu dvojniku preprečuje, da bi se ločila, hkrati pa tudi, da bi se popolnoma zlila drug v drugega. Po podobni poti bi lahko analizirali tudi druge primere. Ko se na primer Stan zvrne po tleh, se podoba njegove celovite in enotne osebnosti razcepi na duh (Jaz), ki še naprej koraka po cesti, kot da se ni nič zgodilo, in na telo (Ono), ki zdaj leži na tleh. Tisto, kar je zares komično, pa ni preprosto to, da zdaj enotnost osebnosti razpade na dvoje (na duh in telo, na Jaz in Ono), pač pa, da ravno ne uspe popolnoma razpasti, da sta eno in drugo še vedno povezana in inherentna drug drugemu, da sta še vedno dve plati Enega.

Oponašanje kot »platonski« posnetek posnetka

Namesto, da bi se zdaj spustil v vsak primer posebej in ga skušal analizirati po isti poti, naj raje ostanem pri oponašanju, ki bo ključno tudi za nadaljevanje moje razprave.[9] Ko poslušamo glas znanega politika, ki ga oponaša spreten oponašalec, ta glas postane objekt, ločen in popolnoma avtonomen od svojega nosilca. Oponašanje »potuji« nekaj (v tem primeru glas), kar je prej organsko pripadalo njegovemu nosilcu, poustvari ga kot tujek, kot nekaj njegovemu nosilcu povsem zunanjega in tujega. V enotnost njegove osebnosti uvede razcep, ki vznikne med njim in njegovim glasom kot objektom. Oponašanje takšno gesto, ki pripada posameznikovi singularnosti, enkratnosti in specifičnosti, ki je dozdevno najbolj njegova, razkrije in izpostavi kot nekaj, kar je naposled zgolj »nataknjeno« na njegovo osebnost. To pa pomeni, da prav kakor je glas »nataknjen« na eno osebo (njenega dozdevnega »organskega« nosilca), bi bil ta isti glas lahko »nataknjen« tudi na neko povsem drugo osebo (njenega oponašalca). Celo več, glas kot objekt lahko »kroži« med različnimi osebami: med tistim, ki je njegov dozdevni nosilec, in spretnimi oponašalci njegovega glasu. Nazadnje se razkrije, da med nosilcem nekega glasu in njegovimi oponašalci ni velike razlike in da je ta, ki naj bi mu glas prvotno pripadal, prav tako oponašalec, ki nase »natakne« svoj glas, kot to počno tudi »profesionalni« oponašalci, le da je on oponašalec samega sebe, svoj lastni imitator.

> »Oponašalec, ki se spozna na svoj posel, vselej oponaša prav našo singularnost, »enkratnost« naših tikov, gest in njihove kombinacije. Oponaša torej sámo našo

[9] Več o oponašanju je sicer napisala Alenka Zupančič: nav. po Zupančič, *Poetika* 143-162.

razliko, specifičnost, enkratnost, oponaša natanko našo neponovljivost – in prav to je komično. Komično zato, ker ponovitev naše singularnosti učinkuje tako, da po tej ponovitvi mi sami začnemo delovati kot to, kar smo, namreč večni oponašalci, imitatorji samih sebe.« (Zupančič, *Poetika* 150)

Če oponašanje (prav kakor komedija) v prvem koraku ustvari razcep v neki imaginarni Enosti, potem to lahko pomeni le, da že naša osebnost (ta dozdevna Enost) obstaja zgolj v razliki do same sebe, da se med »duhom« (če naj tvegam ta izraz) in osebo nahaja nek razmik, da sta realno naše osebnosti in osebnost kot taka v določenem razcepu; da, skratka, Eno samo preči že neka razlika, nek razcep. In nemara, da mi sami zgolj oponašamo to realno naše osebnosti, da smo že mi sami sam svoj posnetek. To pa pomeni, da je potemtakem razcep, ki se vzpostavi med nami in oponašalcem, v resnici podvojen. Oponašalec naposled oponaša neko osebnost, ki pa je že oponašalka same sebe. Oponašalec, skratka, oponaša njeno lastno oponašanje same sebe. Gre za popolnoma platonsko topologijo: že mi sami smo samo posnetek, videz samih sebe, to, kar ustvari oponašalec, pa je posnetek tega posnetka, imitacija te imitacije. Opravka imamo torej s tremi entitetami: z nekim realnim »žive osebnosti«, s samo »živo osebnostjo« (ki je, kot pravi Alenka Zupančič, vselej zaznamovana z nekim temeljnim razmikom do realnega »žive osebnosti«) in naposled še z oponašanjem te »žive osebnosti«, ki nazadnje ta temeljni razcep oziroma razmik izpostavi. Oponašalec nam tako da videti prav ta razmik, v katerem naposled obstaja in živi realno[10]. Njegov vzor, *paradeigma* smo mi sami (ne pa tudi naše realno), vendar naposled ravno kot posnetek posnetka, videz videza na nekem nepričakovanem mestu to realno vendarle vznikne.

Zanimivo pa je, kako se mehanizem oponašanja sploh odvija. Oponašanje se namreč vselej začne z nanašanjem na določeno osebo. Oponašalec je glede na to osebo nekaj sekundarnega, ta oseba mu služi kot tista referenčna točka, ki jo posnema in nadomešča. Vsak oponašalec torej potrebuje neko osebo, da bi jo oponašal; to primarno točko, na katero se bo navezoval. Tako se oponašanje v prvem koraku nanaša na referent, ki pa sam po sebi še ni komičen. Kot komičen objekt ga oponašanje šele ustvari, ustvari ga vnazaj, retroaktivno. »Prava komična

[10] Kot rečeno: realnega nazadnje morda ne gre določiti drugače kot nekaj negativnega, kot tisto, kar vselej zgrešimo, kar je odsotno. Če smo mi sami vselej-že oponašalci samih sebe, je potemtakem tisto, kar nas realno določa, nazadnje morda prav to, kar nismo, kar nam manjka, kar, skratka, nastopa kot razmik med realnim in njegovo podobo (nami samimi).

ponovitev *šele ustvari* tisto, kar je – oziroma kar naenkrat postane – ponovljivo.« (prav tam 151) Izhodišče komedije je neka dvojnost, ki preči Eno, v poigravanju s to dvojnostjo pa se nato prične odvijati komedija s proizvajanjem svojih učinkov. Vendar pa to izhodišče (ta razcep Enega) vselej nastane retroaktivno. To Eno se nam namreč najprej kaže kot zaokroženo in celo, šele s ponovitvijo (oziroma v našem primeru z oponašanjem) pa se razkrije kot razcepljeno. Razcep tega Enega, ki služi za izhodišče vsake komedije, retroaktivno ustvari šele komičen postopek, proizvede ga šele (komična) ponovitev. Čeprav se torej v prvem koraku oponašalec nanaša na neko referenčno točko (določeno osebo), pa v tisto, na kar se nanaša, hkrati tudi že intervenira in spreminja (tako da imaginarno enotnost osebnosti razcepi in jo nazadnje pokaže kot razsrediščeno). Bi lahko nazadnje rekli, da oponašanje (in morda tudi komedija na splošno) deluje kot primerjalna metafora? Da je nemara najboljši primer tega, kako metafora lahko hkrati transformira svoj referent? Da posnemanje oziroma nanašanje na nek referent (na realnost, na primer) nikoli ni povsem nedolžno in da se s tem posnemanjem vred spreminja tudi sam referent?

Preden nadaljujem s konkretnim primerom, naj na hitro povzamem do zdaj zapisano: minimalna formula komičnega je podvojitev. Komičnemu ne gre za to, da bi ustvarilo Eno, enkratno, originalno, izvirno itn., pač pa, da bi proizvedlo njegov dvojnik, posnetek, videz, kopijo. Na nek način je torej komično res na strani videza, vendar ne tako kot to velja za postmoderno umetnost, ki ustvarja nepregledno množico videzov, kopij in replik, zato da na koncu devalorizira original in ga predstavi kot neobstoječega, s tem vred pa se osvobodi in odreši »strasti do realnega«. Vse, kar tako ostane, je nazadnje zgolj množica popolnih kopij, replik in posnetkov brez svojega originala. Na tem mestu mi ne gre za to, da bi se kritično postavil proti takšnemu projektu, pač pa zgolj za to, da opozorim, da komediji ne gre za ustvarjanje takšne nepregledne množice videzov. »Če namreč komedija rabi dvojnika, potem v trenutku, ko je ta pomnožen in se vse lahko spremeni v dvojnike, množtvo, simulakre, tudi njenega duha ni več. Lahko bi razširili Pascalovo reklo: eno ni smešno, dvoje je smešno, mnogo pa ni več tako smešno.« (Dolar, *Bit* 42) Prav zato je morda pravilneje reči, da gre komediji bolj za podvajanje kot ponavljanje, pri čemer to, kar proizvede, nikoli ne razpade v »dva ena«, niti se popolnoma ne zlije v »eno«. Komedija meri in vztraja v tistem vmesnem prostoru, v razcepu oziroma razločku med eno in drugo platjo Enega, ki se ne moreta niti zliti drug v drugega, niti popolnoma ločiti. Prav v tem razcepu pa naposled obstoji realno. Komedija do realnega tako ne pristopa neposredno (ne gre ji za uprizoritev izvirnega ali

avtentičnega), pač pa ne-neposredno, z ustvarjanjem videzov, vendar ne na način, da bi segla onkraj njih, pač pa, da prav v videzih samih naposled najde in dospe do realnega.

Biti ali ne biti: oponašanje nacistov

Zdaj pa k že omenjeni Lubitschevi klasiki *Biti ali ne biti*. Aaron Schuster piše, da je povzetje Lubitschevih filmov nemogoča naloga (nav. po Schuster 23), pri tem pa se opira na citat Françoisa Truffauta:

> »Nič takega ni kot Lubitscheva zgodba na papirju, pa tudi film nima smisla potem, ko smo ga videli. Vse se zgodi med gledanjem filma. Stavim, da uro kasneje, pa tudi če si ga videl že šestič, ne moreš obnoviti zgodbe *Biti ali ne biti*. To je popolnoma nemogoče.« (Truffaut 52)

Schusterjevemu in Truffautovemu mnenju lahko samo pritrdim. K sreči je film *Biti ali ne biti* dovolj znan, da povzetku njegove zgodbe ni treba v podrobnosti, vseeno pa naj za boljši kontekst očrtam nekaj njegovih glavnih vsebinskih linij.

Spremljamo zgodbo, ki se odvija na začetku druge svetovne vojne, ko Nemci vkorakajo na Poljsko in jo okupirajo. Glavni protagonisti so člani in članice gledališkega ansambla Teatr Polski, ki so, potem ko se prične vojna, prisiljeni opustiti svoje delo in zapreti gledališče. Kljub temu to ne pomeni, da ostanejo povsem brez dela. Po spletu okoliščin, ki jih na tem mestu puščam ob strani, se namreč pred njih postavi izjemno pomembna naloga: ustaviti morajo nemškega vohuna profesorja Siletskega, ki prihaja v Varšavo, da bi tamkajšnjemu šefu gestapa predal seznam članov poljskega odporniškega gibanja. Da bi od Siletskega pridobili seznam, od katerega je malodane odvisna usoda cele Poljske, ga naši junaki zvabijo v gledališče, ki ga za ta namen spremenijo v improvizirano poveljništvo gestapa, in privzamejo vloge gestapovcev. Kljub temu Siletsky čez čas vendarle posumi, da je padel v past in gledališčnikom ne ostane drugega, kot da ga ubijejo. To pa pomeni, da morajo zdaj svoje vloge obrniti: na poveljništvu gestapa namreč že nestrpno pričakujejo obisk svojega, zdaj že mrtvega vohuna. Joseph Tura, glavna zvezda Teatra Polski, ki je Siletskega sprejel kot poveljnik Ehrhardt, mora zato s ponarejenim seznamom, na katerem so imena že umrlih ljudi, priti na pravo poveljstvo gestapa, tokrat oblečen v Siletskega, in ta seznam predati pravemu poveljniku Ehrhardtu. Tudi tu ne gre vse po načrtih, po seriji sijajnih komičnih zapletov

Ehrhardtu namreč postane jasno, da je bil speljan v past in gledališčniki se morajo po hitrem postopku rešiti tako, da se umaknejo na varno, v Britanijo. Da bi izpeljali svoj zadnji manever, ponovno privzamejo vloge Nemcev: na večer, ko v Teatr Polski prispe Adolf Hitler, v foajeju gledališča inscenirajo spodletel poskus namišljenega atentata na namišljenega Hitlerja (medtem ko pravi Hitler v dvorani uživa na predstavi). Prestrašenega firerja, ki ga impersonira igralec Bronski, njegova osebna straža (ki jo impersonirajo preostali člani ansambla) po hitrem postopku spravi na letalo, da bi se vrnil v Berlin. Tu našim protagonistom preostane samo še zadnji trik: Bronski-Hitler nemškima pilotoma naroči, naj se zanj in za nemško državo vržeta z aviona, oba, predana nacistični ideji, to storita in zdaj lahko gledališčniki brez težav prevzamejo letalo in ga preusmerijo na varno. Poljsko odporniško gibanje je rešeno, igralci Teatra Polski pa na varnem spet počnejo to, kar najbolj znajo: uprizarjajo gledališke predstave.

Film je bil prvič predvajan februarja leta 1942, v času, ko je bila druga svetovna vojna v polnem razmahu in ni bilo še prav nič jasno, v katero smer se bo nagnila. Da je *sredi* druge svetovne vojne Lubitsch *o* drugi svetovni vojni spregovoril z jezikom komedije in s črnim humorjem na račun vseh, ne samo nacistov[11], se zdi ena najbolj drznih potez v filmski zgodovini. V času svojega nastanka je film naletel na posamezne neodobravajoče kritike, med katerimi so neredke Lubitschu očitale prav pomanjkanje okusa. A *Biti ali ne biti* še zdaleč ni edini primer komedije, ki se pojavi v času krize. To je sicer velika tema, ki si zasluži poseben prostor, a že bežen zgodovinski prelet umetniških produkcij v času kriz kaže, da je očitno nekaj na tem, da se komedija v najboljši formi pojavlja prav v obdobju različnih katastrof. Če naj naštejem samo nekaj očitnih primerov: Aristofan je pisal v času zatona atenske zlate dobe (ko je država trpela za posledicami epidemije »atenske kuge«, zaradi katere je med drugim umrl tudi Periklej, in se povrh vsega še zapletla v peloponeške vojne), komedije so bile popularne tudi v času velike depresije v tridesetih letih (pomislimo na film *Moderni časi* Charlieja Chaplina), tudi v času druge svetovne vojne pa sta bili med najboljšimi posnetimi filmi prav komediji (*Biti ali ne biti* in *Veliki diktator*), ki sta vsaka na svoj način tematizirali vprašanja sočasnega političnega dogajanja. Podoben trend lahko zasledimo tudi v gledališču:

[11] Pomislimo samo na šalo, ki jo o koncentracijskih taboriščih pove Joseph Tura, preoblečen v polkovnika Ehrhardta: »We do the concentrating and the Poles do the camping.« (»Mi koncentriramo, Poljaki pa taborijo.«) Ali pa na šalo, ki jo pove pravi Ehrhardt, potem ko ga Joseph Tura, preoblečen v profesorja Siletskega, vpraša, če pozna »vélikega, vélikega poljskega igralca Josepha Turo«: »O, ja. Ko sem bil pred vojno v Varšavi, sem ga celo videl igrati Hamleta. […] Kar je on naredil Shakespearju, mi pravkar delamo Poljski.«

Filip Kalan je v svojih spominih (*Veseli veter*) za vrh umetniškega delovanja Slovenskega narodnega gledališča na osvobojenem ozemlju, katerega ravnatelj je bil in ki je bilo ustanovljeno leta 1944, delovalo pa je v Črnomlju, označil uprizoritev Molierovega *Namišljenega bolnika*, v času vojne v Sarajevu pa je leta 1993 Susan Sontag postavila slavno uprizoritev Beckettovega *Čakajoč Godota*[12].

Očitna razlaga, zakaj se komedija pojavlja ravno v času kriz, bi bila, da v obdobju velikih nesreč in težkih zgodb ljudem primanjkuje smeha in pozitivizma, komedija pa, vsaj za hip, pomaga pozabiti na vso hudino in za kratek čas vrne nasmeh na lica. Funkcija komedije v času kriz bi bila tako zlasti afirmacija življenja in posameznikove eksistence.

Druga razlaga bi šla v smeri nereprezentabilnosti realnega katastofe. Vprašanje, ki se pojavi v povezavi z vsako nepredstavljivo katastrofo, je, ali je v umetniškem mediju takšno katastrofo sploh možno predstaviti, če pa je ta katastrofa ne-predstavljiva? Kako reprezentirati nekaj, kar ni reprezentabilno? Ali je sploh mogoče takšne nezamisljive katastrofe izpričati na verodostojen način? Po mnenju Elisabeth Bronfen je »[t]ravmatično zgodovino vojne […] mogoče poprijeti zgolj kot zapoznelo reprezentacijo; nanaša se namreč na Realno, ki se ga nikdar ne more v popolnosti dotakniti.« (138) Nazadnje so torej »[…] najbolj privlačne upodobitve tiste, ki reprezentacijo Realnega vojne privzamejo kot *približek*.« (prav tam 139) Namesto, da bi poskušali nemogoče, to se pravi, reprezentirati vojno na karseda avtentičen, ustrezen in verodostojen način, je morda bolje, da raje naslovimo samo distanco, na katerega so vsi takšni poskusi vselej obsojeni. Realnega katastrofe se ne da neposredno reprezentirati, grozljive razsežnosti katastrofe so grozljive prav po tem, da so nepredstavljive in nezamisljive, zato je morda nazadnje najbolje, če do tega realnega dostopamo prek ovinkov, posredno. Zdi se, da komedija kot žanr ponuja prav možnost takšnega distanciranega naslavljanja travmatičnih tem, kot je vojna. A tu se pred nas postavi že znana opozicija med neposrednim in posrednim dostopanjem do realnega, katere iztek se naposled vselej izkaže za neuspešnega. Neposredna reprezentacija takšnih katastrof, kot je bila druga svetovna vojna, je nemogoča, »[…] ne le zato, ker je koherentna orientacija, ki je potrebna za filmsko upodobitev, zaradi neznanskega hrušča in megle v bitki nemogoča. Vsakršno sklicevanje na avtentičnost bi pravzaprav terjalo, da se izza filmskega platna izstrelijo dejanski metki.« (prav

[12] Uprizoritev se je začela z zgovorno repliko: »Nothing to be done.« (»Nič se ne more narediti.«)

tam) Čeprav Bronfen piše o filmskih reprezentacijah vojne, bi konec koncev podobno veljalo reči tudi za gledališče. Ustrezna in primerna neposredna reprezentacija realnega katastrofe se, torej, zdi nemogoča, vendar pa se tudi posreden dostop do realnega izkaže za nezadostnega, saj se poskusu, da bi realno katastrofe izpričalo, na nek način odpove vnaprej in se pač sprijazni s tem, da se mu lahko v najboljšem primeru samo približa. Kot možno alternativo med neposrednim in posrednim načinom zato znova ponujam komedijo ali vsaj neko specifično obliko komedije, ki do realnega ne dostopa niti neposredno, niti posredno, pač pa ne-neposredno. Funkcija komedije potemtakem ne bi bila (samo) v afirmaciji posameznikovega bivanja v času, ko se to bivanje zdi povsem brez smisla, marveč (tudi ali še posebej) v razpiranju realnega in nemara celo njegovem uprizarjanju.

To tezo naj na primeru Lubitscheve mojstrovine obranim s konceptom »oponašanja«. Že na prvi pogled je kar najbolj očitno, da je oponašanje, impersoniranje Nemcev, to se pravi, nasprotnikov ključni trik, s katerim poljski gledališčniki naciste speljejo v past in s tem uspešno opravijo svojo nalogo. V prvi vrsti to velja za vélikega, vélikega poljskega igralca Josepha Turo, za katerega se zdi, da kar naprej menjava in privzema različne identitete in vloge: v filmu tako nastopa kot profesor Siletsky, polkovnik Ehrhardt in nacistični poročnik, med drugim pa tudi kot Hamlet in nemara je v vlogi celo takrat, kadar je zgolj on sam, nekoliko vase zagledan, ljubosumni in ne preveč uspešni igralec Joseph Tura. Poleg Ture je treba izpostaviti vsaj še Bronskega, ki v ključnem trenutku impersonira Hitlerja, vloge nacistov pa vsaj trikrat privzamejo tudi ostali člani gledališkega ansambla.

Najpomembnejša prizora (oba komična vrhunca filma) sta tista, v katerih pride do predaje seznama članov poljskega odporniškega gibanja: najprej pravi seznam profesor Siletsky preda zaigranemu polkovniku Ehrhardtu, v katerega je našemljen Joseph Tura, nato pa Joseph Tura, ki zdaj impersonira profesorja Siletskega, pravemu polkovniku Ehrhardtu preda ponarejeni seznam (pravzaprav mu pove dve imeni že padlih borcev). V prvem prizoru je za komični učinek ključno, da pravega Ehrhardta tako gledalci kot Tura prvič spoznamo kasneje, šele, ko Tura prispe v gestapov štab, oblečen v Siletskega, kar se zgodi šele po slabi uri filma. Ko se torej pravi Siletsky pojavi v zaodrju gledališča Teatr Polski, ki ga poljski gledališčniki za silo spremenijo v poveljniški štab gestapa, pravega Ehrhardta še ne poznamo in ga kot gledalci tudi še nismo videli. O tem, kakšen naj bi Ehrhardt bil, imamo droben namig le v uvodni tretjini filma, ko se na filmskem ekranu zvrsti vrsta grozečih odredb in ukazov, ki jih je

Ehrhardt izdal in poslal na poljske ulice: Poljakom grozi s policijsko uro, smrtno kaznijo, koncentracijskim taboriščem itn. Predstavljamo si torej lahko, da je Ehrhardt tipična nacistična pošast, diabolična pojava, ki okrog sebe širi strah in trepet. Ko pa se Tura, preoblečen vanj, pojavi pred Siletskim, je vse prej kot to: Tura-Ehrhardt je neroden, zmeden in nekoliko samovšečen idiot, ki se kar naprej bedasto krohota in ponavlja šaljivo oznako, ki o njem kroži v Berlinu in ki mu jo Siletsky zaupa na začetku pogovora: da ga namreč kličejo »Concentration Camp Ehrhardt«. Ehrhardt, kot ga impersonira Tura, je čista karikatura samega sebe, to, kar izvaja, bi lahko rekli, je »čisti teater«: namesto pričakovane podobe brutalnega monstruma pred nami stoji Ehrhardt kot popolni idiot. Prav v tem razcepu, v razcepu med pravo podobo Ehrhardta in njegovim videzom, med Ehrhardtom kot diabolično figuro in Turo-Ehrhardtom kot nenevarnim bedakom, bi lahko rekli, se generira komični učinek. Prav ta razcep enega Ehrhardta na dva: na pretečo pojavo, ki ljudi pošilja v smrt, in na njegov videz neškodljivega bebčka, bi rekli, proizvaja komične učinke. Vendar se temu po robu takoj postavi nekaj do zdaj že znanih pomislekov. Prvič, rekli smo, da se prava komedija še ne konča z razcepom Enega na dvoje, pač pa se z njim šele prične: prične se prav tam, kjer se Eno ne more popolnoma ločiti na »dva ena«. Razcep Enega pomeni šele prvi korak. Če je komedija na višini svoje naloge, mora opraviti še drugega in se s tem razcepljenim Enim pričeti poigravati. Pričakovati je torej, da se Lubitsch samo s tem razcepom ne bo zadovoljil, pač pa se bo z njim prava komedija šele začela. Drugič, rekli smo tudi, da se realno ne skriva onkraj videzov, pač pa, da ga je naposled treba prepoznati že v samem videzu, v njegovem jedru. To pomeni, da je morda že v videzu, v podobi Ehrhardta, ki jo Tura izvaja pred Siletskim, kljub neprepričljivosti (ali pa ravno zaradi nje) vendarle nekaj resničnega. In tretjič, rekli smo tudi, da oponašanje vselej razkrije temeljno razsrediščenost subjekta, ki ga oponaša. Z oponašanjem se razkrije, da je oponašan subjekt v resnici že oponašalec samega sebe in da takšen subjekt preči nek temeljni razcep. Pričakovali bi torej, da Tura kot oponašalec Ehrhardta ni le njegov posnetek, temveč posnetek posnetka, oponašalec oponašalca, da torej že sam Ehrhardt v resnici oponaša samega sebe in da je sam svoj imitator.

Prav zato je ključen prizor, ki pogovoru med Turo in Siletskim sledi kot njegova inverzija: zdaj se Tura v vlogi profesorja Siletskega odpravi na obisk na pravo poveljništvo gestapa, da bi tam predal ponarejen seznam članov poljskega odporniškega gibanja. In tam končno prvič vidimo tudi polkovnika Ehrhardta, ki je na naše presenečenje prav takšna karikatura samega sebe, kot ga je prikazal Tura. Ne izkaže se le, da ga je Tura po nekakšnem srečnem naključju,

ki je v komediji pogosto na delu, v svojem oponašanju popolnoma zadel, pač pa, da je Ehrhardt v resnici kvečjemu samo še večji idiot, kot ga je impersoniral Tura. Njegov smeh je še bolj bebast, njegovo obnašanje še bolj nepreprič ljivo, njegovo nenehno ponavljanje stavka »So they call me Concentration Camp Ehrhardt?« pa še bolj nerodno za gledalca. Če se je imitacija Ehrhardta v prvem prizoru zdela le slaba kopija pravega Ehrhardta, je zdaj, ko je pravi Ehrhardt končno stopil na prizorišče, on sam prav takšna slaba (ali celo še slabša) kopija samega sebe. Niti Ehrhardt sam ni popolnoma na višini svoje »prave« podobe, to je podobe monstruznega zločinca, ki širi smrt med poljsko ljudstvo.

Kljub temu poanta filma ni preprosto v tem, da Ehrhardt *v resnici* ne bi bil nič strašnega in pošastnega. Nasprotno, v filmu je kar največ indicev o Ehrhardtovih zločinskih projektih: poleg že omenjenih odredb, s katerimi Ehrhardt povečuje represijo nad poljskim ljudstvom, je denimo tu še telefonski klic, s katerim se prizor med Ehrhardtom in Turo začne in v katerem Ehrhardt svojemu podrejenemu ukazuje, naj po hitrem postopku aretirajo enega od poljskih odpornikov, ali pa nenavaden pogovor med Ehrhardtom in njegovim pribočnikom Schultzem, v katerem Ehrhardt pove, da je podpisal že toliko odredb o usmrtitvi, da nad njimi nima več nikakršnega pregleda. Kot pravi James Harvey: »Nacisti v filmu *so* povsem navadni ljudje. Poleg tega so tudi pošasti.« (492) Podobno tudi za Ehrhardta ne bi mogli preprosto reči, da *v resnici* sploh ni zločinec, marveč samo ničvreden idiot. Nasprotno, Ehrhardt v filmu *je* navaden idiot, poleg tega pa je tudi zločinec. Ali nemara še bolj natančno: Ehrhardt v filmu je idiot prav po tem, da je zločinec. Prava komedija, njena subverzivna narava se ne ustavi pri tem, da Eno razcepi na dvoje, pač pa se tu šele prične; prične se s poigravanjem vezi, ki to novonastalo dvoje povezuje tako, da sta oba dela sopripadna in se ne moreta nikoli zares ločiti. Eno razpade v dvoje, vendar ne v »dva ena«, pač pa zgolj v dve različni plati Enega. Eno tako sicer ostane, vendar je poslej razcepljeno in razsrediščeno. Enotnost Ehrhardtove pokvarjene osebnosti ne razpade preprosto na Ehrhardta kot zločinca na eni strani ter na Ehrhardta kot čistega idiota na drugi, pač pa sta obe podobi (podoba zločinca in idiota) dve plati njegove, to se pravi, iste osebnosti. Ehrhardt je oboje: zločinec *in* idiot. In prav zato je subverzija Lubitschevega filma tako sijajna: čeprav film ne zanika in ne relativizira monstruoznosti nacistov, vseeno napade in devalorizira njihovo avtoriteto. Film vztraja na tem, da so nacisti pošasti, a s tem, ko jih obenem prikaže tudi kot popolne idiote, vseeno spodjeda njihovo avtoriteto. Namesto, da bi jih prikazal *samo* kot monstruozne in nečloveške stroje ter s tem nehote celo utrdil avro njihove nepremagljivosti (to napako so napravili mnogi

sočasni filmi o nacistih), Lubitsch napade prav to avro. »Ključno sporočilo filma je nekaj zelo preprostega: Hitlerja je mogoče premagati. Naciste lahko premagajo celo napihnjeni drugorazredni igralci, ki se preoblečejo v naciste in ki so konec koncev prav tako samovšečni in topoglavi kot mi.« (Dolar, *Biti* 123) Podobno tudi Harvey meni, da je eno od glavnih sporočil filma prav to, da med Nami in Njimi ni bistvenih razlik, da smo si na nek način celo podobni. (nav. po Harvey 492) Kljub temu pa Lubitsch ne zdrsne v drugo skrajnost, ko bi nazadnje naciste s tem, ko bi jih prikazal z istimi pomanjkljivostmi in slabostmi, kot jih imajo tudi poljski gledališčniki, popolnoma izenačil z njimi. S tem bi se film v najboljšem primeru sprevrgel v čisto blasfemijo, v najslabšem pa celo relativiziral nacistične zločine. Lubitsch s filmom nikakor ne postavlja trditve v smislu: glejte, morda res delujejo kot pošasti, ampak saj v resnici so povsem nenevarni bedaki in zato celo čisto človeški. Ne morem dovolj poudariti, da žanr komedije Lubitschu omogoči, da ostane znotraj obeh podob oziroma obeh skrajnosti: nacisti so pošasti in zločinci, *hkrati* pa so tudi puhloglavci s povsem človeškimi slabostmi. Sporočilo filma, ki je nastal na višku druge svetovne vojne, bi bilo zato težko bolj natančno: nacisti sicer res *so* monstrumi, a kljub temu imajo povsem človeške pomanjkljivosti in kot taki so popolnoma premagljivi. Filmska upodobitev polkovnika Ehrhardta ne meri na eno ali drugo podobo, na podobo »idealnega« nacista, ki bi brezkompromisno izvrševal svoje poslanstvo, ali na slabo kopijo te podobe, kot jo s svojim oponašanjem ustvarja Tura, pač pa se odvija znotraj obeh podob, v tistem vmesnem polju, ki eno in drugo podobo povezuje kot dve plati istega. Ehrhardt je oboje: je nacist, ki izvršuje srhljive zločine proti človeštvu, in je hkrati tudi vase zagledan puhloglavec in kot tak scela premagljiv.

Komedija kot negativna afirmacija

Zdaj je že kar najbolj očitno, zakaj je lahko komedija, kadar je na svojem višku, tako zelo subverzivna. V dozdevno enotnost, harmoničnost oziroma konsistenco ideologije uvaja nek temeljni razcep, ki to ideologijo vselej preči, pri tem pa se ji za to sploh ni treba postaviti na distanco. Nasprotno, dovolj je, če takšno ideološko pozicijo samo podvoji, se postavi nanjo, jo posnema, impersonira oziroma oponaša. V časih, ko je kakršna koli kritična distanca do ideologije prepovedana (kot npr. v represivnih režimih) ali nemogoča (kot npr. danes, ko je že čisto vse na distanci in zato »biti-na-distanci« nima več svojega kritičnega potenciala), se komedija, ki se namesto tega postavi v samo bližino ideologije, ponuja kot izvrstna alternativa za subverzijo njene avtoritete. Lubitsch z likom Erhardta na najbolj nazoren možen način pokaže, da je tudi nacizem (in njen voditelj oziroma predstavnik) v svojem jedru razcepljen in

razsrediščen, da se, skratka, tudi v tej ideologiji (prav kakor v vsaki drugi) nahaja nek strukturni manko in vrzel. Celo več, lahko bi rekli, da »popolna« podoba nacista kot taka sploh ni mogoča, vsak nacist do svoje družbene vloge privzema določeno stopnjo distance. Tako sploh ne bi smelo biti čudno, da Ehrhardt v pogovoru s Turo v nekem presenetljivem trenutku s prešernim nasmehom na obrazu ponovi šalo o Hitlerju[13], ki sicer kroži med poljskimi odporniki. Zdi se, da bi bilo precej bolj čudno, če takšne distance sploh ne bi bil sposoben. Seveda, noben vzoren nacist, nekdo, ki bi predstavljal »ideal« nacizma, ne bi zbijal šal na račun svojega firerja, vendar poanta je v tem, da je točka, ko bi se nekdo popolnoma zlil z idejo nacizma in se z njo v polnosti identificiral, točka čiste norosti. Kot piše tudi Robert Pfaller: »Da bi bili nacisti, morajo ne le igrati naciste, pač pa tudi vzdrževati simbolno distanco do tega, kar se pretvarjajo, da so. […] [T]isti, ki ne more prenesti nobenih šal, ni nacistični subjekt, pač pa dejansko gola maska oziroma psihotik.« (147, 150) Tako kot se v platonski filozofiji nazadnje izkaže, da je *idealna* bit kot taka mogoča samo skupaj s svojim videzom in da je, če jo priteramo do svoje skrajnosti, pravzaprav neka nemogoča točka, se tudi v sijajni Lubitschevi kritiki nacizma naposled razkrije, da noben nacist ni čisti »ideal« nacizma. Noben nacist ni samo popolnoma brezkompromisen stroj za ubijanje, pač pa je v vsakem nacistu *hkrati* tudi vsaj malo idiotstva, napuha, zabitosti itn.

Po podobni poti bi lahko obravnavali tudi kritiko kapitalizma, ki se je Charlie Chaplin loti v filmu *Moderni časi*. Simon Hajdini (nav. po Hajdini 183-205) poda analizo že omenjenega prizora Chaplinovega privijanja matic, ki ga različne zunanje »motnje« (muha, srbež in pogovor z nadzornikom) nenehno prekinjajo. Po koncu prizora se sekvenca nadaljuje na stranišču, kamor se Chaplin odpravi na kratko pavzo in cigareto. Preden se Chaplin na ogorčen poziv svojega šefa vrne nazaj na delo, si odmor še nekoliko podaljša s piljenjem svojih nohtov. Opazimo torej lahko, da kontinuiteto Chaplinovega dela nenehno prekinjajo drobni opravki, trenutki, ko se Chaplin zamoti od dela in si da opravka s čim drugim ali pa se preprosto samo sprosti in počiva. Tem trenutkom Hajdini, izpeljujoč besedo iz Karla Marxa, pravi »pore počitka«. Pore počitka so tisti trenutki, ko si delavec namesto, da bi bil neposredno vpet v delovni proces, raje vzame kratek čas za oddih in sprostitev. Z vidika kapitala so takšni trenutki izgubljeni: takrat delavec ne opravlja svojega posla in je zato za

[13] »Po Napoleonu so poimenovali brandy, po Bismarcku slanik, Hitler pa bo končal kot košček sira, *piece of cheese*.«

delovni proces povsem nekoristen. »Pore počitka z vidika kapitala, ki si prizadeva povečati stopnjo produkcije presežne vrednosti, torej označujejo elemente čistega utroška, elemente brezfunkcionalnosti, otočke uživanja, ki (po Lacanu) ne služi ničemur.« (prav tam 195) Prav zaradi tega si kapital prizadeva takšne pore čim bolj minimalizirati, tako, da bi bil čas, ki ga delavec preživi stran od delovnega stroja, čim krajši in bi se lahko stopnja njegove produktivnosti povišala. Tako na delavce v Chaplinovem filmu celo na stranišču preži velik ekran, s katerim direktor podjetja nadzoruje njihovo početje in jih, če na skrivaj počivajo, hitro nažene nazaj na delo. Dejansko je v teh uvodnih filmskih prizorih kar najbolj očitno prikazano, kako je vsak počitek prepovedan luksuz, ki ga je treba »zatreti že v kali«. To postane morda še najbolj nazorno, ko se v tovarni pojavi izumitelj J. Widdecombe Billows, da bi direktorju podjetja in njegovim najpomembnejšim sodelavcem predstavil stroj za prehranjevanje. Ker bi naprava delavce nahranila kar sama, in to v precej hitrejšem času, kot bi to opravili delavci, bi se s tem vred kar najbolj skrajšal tudi odmor za kosilo, tista ključna »pora počitka«, ki najbolj krati čas za delo. Čeprav se na koncu ta absurdni stroj neslavno pokvari že ob svojem prvem poskusu, je cilj kapitala, ki ga tu reprezentira direktor podjetja, vseeno povsem očiten: idealen profil delavca nikoli ne obmiruje, ne počiva na »otočkih uživanja« in si ne jemlje nikakršnega časa za počitek, pač pa nenehno dela (v Chaplinovem primeru: privija matice) in tako prispeva k čim višji produktivnosti delovnega procesa. Takšen delavec nima časa niti za svojo malico, kaj šele za ostale drobne in manj pomembne opravke, kot je recimo kratek postanek za cigareto na stranišču ali piljenje nohtov ob tekočem traku. Vendar pa je stopnja, ko se delavec (in Chaplin v filmu dejansko nastopa v vlogi Delavca) popolnoma zlije s takšnim *idealom* delavca, kot si ga zamišlja kapital, tudi stopnja, ko zdrsne v stanje popolne norosti. V zaključnih prizorih obravnavane komične sekvence tako Chaplinov Delavec zahtevo kapitala, da je vse, kar sme in mora početi zgolj in samo privijanje, vzame povsem dobesedno. Chaplin matice privija tudi, ko se stroj že ustavi, in privija vse, kar je maticam vsaj približno podobno: gumbe na hlačah, hidrante, nosove itn. Zdaj sam zase nima več nobenega otočka miru, ki bi ga zavzel v času, ko mu ne bi bilo treba privijati. Nobene pore počitka ni več: delavec samo še privija in privija in privija. Poanta filma je jasna: takšen delavec, ki v celoti sprejme idejo kapitala in s tem postane *idealen* delavec, ki ne počne nič drugega, kot da samo privija matice, je lahko samo še čisti blaznež (in Chaplinov sodelavec ob pogledu na ponorelega Chaplina dejansko zakriči: »He's crazy!!!«). Ideal takšnega delavca sploh ni mogoč, mogoč je le približek takšnemu idealu, njegova kopija, ne pa tudi ideal kot tak.

Če v prizorih, v katerih se Chaplin predaja banalnim »poram počitka«, kot so srbečica, počitek ob cigareti, piljenje nohtov itn., spremljamo upor delavca proti želji kapitala po čisti eksploataciji delovne sile in se, ko se takšni želji Chaplin nekako izmuzne, »navdušujemo« nad njegovimi malimi in hipnimi zmagami, je zdaj, v tem zaključnem prizoru, kritika takšne fantazme kapitala postavljena še na nekoliko višjo raven. Izkaže se namreč, da je takšna želja, če se udejanji v celoti, popolnoma nemogoča. V svoji skrajni točki iz delavca namreč napravi popolnega blazneža. Ko je vse, kar delavec počne, samo še privijanje – česarkoli, ne samo matic –, to ni več delavec, pač pa samo še čisti norec.

> »Pravi vir komedije torej ni v nemožnosti pokoritve dela po kapitalu, pač pa v nemožnosti samega kapitala, ki izstopi v trenutku, ko se delavec v polnosti poistoveti z lastno družbeno vlogo ter tu in zdaj realizira fantazmo kapitala o brezkrajni eksploataciji delovne sile. […] [B]rž ko se ta fantazma realizira, brž ko delavec, ki je poprej skušal kapitalu iztrgati poro počitka, sam udejanji njeno zaprtje, brž ko sovpade z lastnim blagovnim bistvom in se zlije z univerzumom (preostalih) blag, nam predoči norost kapitala, njegovo fantazmatsko podstat kot tarčo komične subverzije.« (prav tam 197)

Prava kritična ost Chaplinove komedije torej ne meri preprosto na odmik od ideje kapitala, na upor zoper njo, na kritično distanco proti takšni ideji, marveč prej na točko popolne identifikacije z njo, točko, ko takšno idejo privzamemo povsem dobesedno in jo popolnoma afirmiramo. Šele takrat se razkrije njena notranja samo-razlika in razcepljenost, ki jo vselej preči, tisto nemogoče jedro, ki tiči v njenem temelju. Ne gre torej samo za to, da bi se takšni ideji kapitala upiral nek naključni delavec, pač pa za to, da se ji v zadnji instanci upira tudi ona sama. Popolna realizacija takšne ideje namreč v svoji skrajni točki sploh ni mogoča.

Obema filmskima primeroma naj za konec dodam še enega, ki ga Gregor Moder v svoji študiji o komediji izpeljuje iz znane Lacanove teze, da norec ni tisti revež, ki misli, da je kralj, pač pa je norec sam kralj, ki zase misli, da je dejansko kralj. Če nekdo res misli, da je popolnoma identičen z državo, če misli, da je njegova beseda res zakon in da je vse v državi podrejeno samo njegovi volji, potem je takšen človek (kralj) že prešel v norca. (nav. po Moder, *Komična* 54, 55) Kralj, ki ni sposoben nikakršne distance do svoje simbolne vloge in

jo razume kot nekaj, kar mu inherentno pripada, ne pa kot nekaj, kar mu je podeljeno v intersubjektivnih razmerjih, je lahko samo čisti blaznež. Ko nekdo ni več sposoben ločiti med svojim »realnim jazom« in vlogo, ki mu je podeljena, ko se sam popolnoma izenači s funkcijo, ki jo ima, že zdrsne v norost. Vsak kralj, ki do svojega »kraljevstva« nima nikakršne distance, je pravzaprav čisti norec.

Vsi ti primeri kažejo, da nikoli nismo popolnoma na ravni družbene vloge, ki nam je podeljena, nikoli celoma ne sovpademo z resničnim bistvom svojega simbolnega mandata. Delavec, na primer, nikoli ni v celoti utelešenje svojega abstraktnega bistva. V trenutku, ko bi se nekdo z idejo delavca popolnoma identificiral, bi (prav kakor Chaplin) zblaznel. Vsak delavec, kralj, celo nacist je lahko samo približek svojega bistva, njegov nepopolni posnetek; popolna identifikacija z idejo delavstva, kraljevstva, nacizma itn. je točka popolne norosti. Platonsko idealno, resničnobivajočo bit nikoli ni mogoče določiti s konkretnim in posamičnim pojavom; idealna bit je idealna prav po tem, da *ni* konkretna bit. Točka popolne identifikacije s takšnim idealom je zato nemogoča. Če razmislek s terena heglovske logike prenesemo v koncept oblasti, lahko rečemo, da oblast v svoji čisti obliki torej sploh ni mogoča. Oblast kot taka je vselej zaznamovana z nekim nemogočim, razsrediščenim in razcepljenim jedrom.

Taktiko tiste oblike komedije, ki točko nemožnosti v jedru neke oblasti (ali njene ideje) razkrije tako, da se s to idejo v celoti identificira, jo popolnoma »posvoji« in ponovi, bi morda po zgledu nekaterih umetniških praks 20. in 21. stoletja lahko imenovali taktika »subverzivne ali negativne afirmacije«. V Sloveniji se je zanjo nemara še najbolj uveljavil Žižkov izraz »nadidentifikacija«[14], ki pa je, kot pišeta Inke Arns in Sylvia Sasse, le ena od oblik subverzivne afirmacije in to morda celo njena najvišja oblika, »[…] saj ji uspe ustvariti absolutno totalnost.« (10) Negativna afirmacija je taktika eksplicitnega odobravanja (nav. po Arns in Sasse 6), ko umetnik ali umetniška skupina popolnoma afirmira, si prilašča in se identificira s praviloma prevladujočimi ekonomskimi, političnimi, socialnimi ali ideološkimi diskurzi. Pri negativni afirmaciji gre za totalno, skorajda fanatično privzemanje prvin prevladujoče ideologije, ko se umetnik postavi v prav tisto stanje, proti kateremu se bori, in v celoti privzame in izpolni prevladujoče ideološke diskurze, s tem pa jih »[…] spodbudi k

[14] Žižek je termin skoval na primeru umetniške skupine NSK. V zadnjem desetletju so v Sloveniji postopek subverzivne afirmacije pri svojem umetniškem projektu na izvrsten način uporabljali tudi trije umetniki, ki so se preimenovali v Janeze Janše. Več o tem: nav. po Lukan 71-85.

temu, da svoje težnje izpolnijo 150-odstotno.« (Brock 42) Drugače rečeno, pri taktiki subverzivne afirmacije gre za to, da umetnik zasede pozicijo *ideala* neke ideologije ali oblasti, se z njim popolnoma izenači, zaradi česar »[…] pride do presežka, ki destabilizira afirmacijo in jo obrne v njeno nasprotje.« (Arns in Sasse 6) Podobno kakor Chaplin s svojim Delavcem tudi umetnik s tem, ko do popolnosti realizira neko idejo ali se z ideologijo v celoti identificira, proizvede afirmaciji povsem nasproten učinek. Učinek njegove poteze ravno ni afirmativen. Razkrije se namreč, da oblast v njenem temelju, v njenem najbolj notranjem jedru preči neka strukturna nemožnost, vrzel oziroma praznina. To nemogoče bistvo vsake oblasti se ne razkrije tako, da bi se postavili nasproti njenim praksam in diskurzom ali da bi se jim uprli in do njih vzpostavili kritično distanco, pač pa tako, da jih čim bolj natančno ponovimo, imitiramo, posnamemo in s tem »napademo« od znotraj, z njenim lastnim jezikom. »Po Brocku je afirmacija kot politična strategija edini učinkovit način, ki omogoča soočenje z nasprotnikom ob pomoči njegovih lastnih izjav.« (prav tam 16) Namesto, da bi torej oblast subvertirali »od zunaj«, se postavimo na njeno mesto in jo priženemo do skrajne, »idealne« točke, ko nazadnje razpade sama vase in izgine v svojem lastnem antagonizmu. Namesto distance bližina, namesto upiranja afirmacija, namesto nasprotovanja posnemanje. Bi morda lahko celo rekli, da je negativna afirmacija mimesis v njegovi najbolj čisti obliki?

Arns in Sasse v članku o subverzivni afirmaciji zastopata tezo, da se je ta umetniška taktika izoblikovala v vzhodni Evropi v času pred letom 1989, ko represivni sistemi in totalitarni aparati držav niso dopuščali nobene kritične distance in so zato umetniki taktiko upora lahko uporabljali samo skozi presežek afirmacije, po letu 1989 pa se tovrstne umetniške strategije selijo na Zahod.

> »Medtem ko so bile v kontekstu odkritih represivnih sistemov postavljene jasne meje glede tega, kaj se sme in česa se ne sme reči, se zdaj srečujemo s situacijo, v kateri je dovoljeno reči vse (in s tem nič). Kulturni industriji uspeva izbirati in si prisvajati tudi najbolj kritične poglede in jih narediti za neučinkovite. V obeh kontekstih se kritična distanca (nekaj 'zunanjega') izkaže kot nemogoča ali neprimerna drža.« (prav tam 5)

Njuna teza je, da je danes kritično distanco zavzeti skoraj tako nemogoče, kot jo je bilo v času represivnih sistemov, s to razliko, da je bilo včasih temu tako, ker je bila takšna distanca prepovedana, danes pa zato, ker je skoraj nekaj takega kot zapovedana. Kritični pogledi so s

strani kulturne industrije (in morda prevladujoče ideologije?) popolnoma apropriirani in, kot sem pisal uvodoma, morda ravno umetnost najbolj občuti, kako se ji sposobnost kritičnosti vsiljuje kot prisila ali celo njen pogoj. Umetnost, ki nima uporniškega potenciala, danes skoraj nič ne velja. Od nas se kar naprej zahteva, da smo kritični, da smo na distanci, da se upiramo itn., in to celo do te mere, da je prišlo že skoraj do presežka »kritičnosti«, ko je takšna kritičnost samo še sama sebi namen. »Biti-na-distanci« je nujnost in ideološka drža *par excellence,* kot taka pa brez pravega političnega učinka.

Če se zdi, da ima »virusna taktika subverzivne afirmacije« (prav tam) danes uporniški potencial, je to zato, ker je na znanje vzela modrost vsake dobre komedije: da se Eno (v tem primeru oblast ali oblastna avtoriteta) razcepi s podvojitvijo, imitacijo, oponašanjem. Za razkritje razsrediščenosti in razcepljenosti tega Enega ni potrebna distanca, dovolj je, da se ustvari dvojnik tega Enega. Da se zloglasni Ehrhardt izkaže za karikaturo samega sebe, je dovolj, če mu samo pridamo njegovo slabo kopijo. Ni čudno, da so torej tudi taktikam negativne afirmacije skupne podobne estetske metode kot komediji: med njimi na primer imitacija, simulacija, mimikrija in kamuflaža. (nav. po Arns in Sasse 6) Vendar tako, kot se dobra komedija ne ustavi pri razcepljenem Enem, pač pa se »usede« na tisto vez, ki Eno in njegov videz vztrajno povezuje in ločuje, tudi taktike negativne afirmacije merijo na prav ta razcep. Negativna afirmacija ni negativna (samo) po tem, da bi oblast afirmirala na negativen način, to se pravi, da bi ji v resnici nasprotovala, jo razkrivala oziroma jo subvertirala, pač pa je negativna (tudi) po tem, da razkriva tisto negativnost, ki vselej tiči v samem jedru vsake oblasti. Negativna je po tem, da uprizarja sam razcep oziroma razloček, ki je konstitutiven element vsake oblasti. Postavlja se na mesto razliko, ki cepi vsako oblast. Ker oblast že samo po sebi preči neka notranja »samo-razlika«, ker že ona sama ni na nivoju svoje naloge, pač pa je v najboljšem primeru le približek svoji idealni biti, taktika negativne afirmacije, ki ustvarja, platonsko rečeno, posnetke posnetkov, razkrije prav ta razcep. S tem, ko ustvari presežek posnetkov oziroma razlik, razkrije prav to realno in nemogoče jedro vsake oblasti.

Več teatra!

Figure oblastne avtoritete se drži nekaj paradoksnega: po eni strani je pripoznanja avtoritete deležna samo kot nekaj celostnega, koherentnega in zaokroženega, po drugi strani pa v svojem jedru to figuro, ravno nasprotno, vselej preči neki konstitutivni manko in če v simbolni strukturi predstavlja nekaj celostnega, je to samo zato, ker ji je podeljen status

avtoritete. »Avtoriteta daje figuri avtoritete status v simbolni strukturi, daje ji celosten značaj.« (McGowan 172) Po eni strani torej status avtoritete tej razcepljeni in razsrediščeni figuri poverja videz celostnega značaja, po drugi strani pa ji morda ravno videz takšnega celostnega značaja sploh omogoča, da ima lahko status avtoritete. Če nekdo na Ehrhardta gleda s strahospoštovanjem (in ne kot bebčka), je to zato, ker nastopa s pozicije avtoritete ali moči. Po drugi strani pa mu to, da s take pozicije sploh lahko nastopa, omogoča prav videz, ki vzbuja strahospoštovanje. A namesto, da bi poskušal reševati ta zamotan paradoks, naj raje poudarim naslednjo poanto: avtoritete oziroma nosilca neke moči ali oblasti sploh ni mogoče misliti brez maske ali videza. Obstaja namreč lahko samo skozi videz.

Vendar pa, ko pravim, da avtoriteta ali oblast obstaja samo skozi videz, s tem ne mislim na videz kot lažno podobo oblasti. Kar videz prikriva, ni neka »resnična« podoba te avtoritete, njen resnični obraz, pač pa samo dejstvo razcepljenosti, s katero je takšna avtoriteta udarjena v svoji notranjosti. Videz sicer nemara res prikriva realno bistvo te avtoritete, vendar ne v smislu njenega resničnega obraza, pač pa v smislu, da je prav takšen razcep, ki je v osrčju vsake avtoritete, že njeno realno bistvo. Ne gre torej za to, da bi videz ustvarjal lažno podobo nekega nosilca avtoritete, ne gre za to, da bi iz njega ustvaril nekaj povsem drugega, kar je, pač pa prej za to, da prikrije razcepljenost, ki mu je vselej inherentna. Ne gre torej za to, da bi videz iz Enega ustvaril dve podobi, pri čemer bi bila prva resnična, druga pa lažna, pač pa za to, da prikrije, kako sta obe različni podobi v resnici dve plati istega. Pri Ehrhardtu videz ni preprosto na strani njegove podobe brezkompromisnega monstruma, kar bi nas nazadnje napeljalo na misel, da je v resnici samo čisto navaden idiot, pač pa videz prej zakriva to, da je poleg tega, da je brezkompromisen monstrum, *hkrati* tudi povsem navaden idiot. Ne gre za to, da bi onkraj nekega videza razkrili pravo bistvo avtoritete, pač pa prej za to, da se samo prek takšne maškarade lahko avtoriteta sploh pojavi. Nosilec oblasti, kot je Ehrhardt, je vselej udarjen z nekim razcepom in samo videz, ki maskira takšno zev in razcep, mu nazadnje lahko poveri status oblastne avtoritete (ali avtoritarne oblasti). Prav zato je avtoriteta vselej-že uprizorjena, uprizorjena je prav v smislu, da se opira na neko masko, na nek kostum, ki zakriva njen temeljni razcep, temeljno nemožnost. »[M]aska ni enostavno nosilec simbolnega videza, temveč oblačilo – opornik in zaznamek – razmika (ne-neposrednosti), ki je na delu v vsakem funkcioniranju moči/oblasti.« (Zupančič, *Kostumografija* 49) Maska ne poverja nekemu nosilcu oblasti njegovega simbolnega videza, pač pa se precej bolj vpisuje na mesto zevi, ki takšnega nosilca sploh temeljno določa. Prekriva tisto zev ali praznino med »realnim«

jazom in njegovo simbolno funkcijo in je zato kot taka sploh konstitutivni pogoj sleherne oblasti. Maska ni preprosto na strani družbene vloge, ki jo »realno« telo nosilca oblasti zaseda, pač pa je bolj na strani njune medsebojne povezave, tistega vmesnega prostora, presledka, ki »realno« in »simbolno« ločuje in hkrati povezuje kot dve različni plati Enega.

> »Z drugimi besedami, ne gre samo za dve pozitivni entiteti (od katerih je ena simbolna), pri čemer bi maškarada določenim ljudem podelila moč enostavno s tem, da jim nadene masko (avtoritete). Maškarada deluje kot konstitutivna za simbolno moč zgolj, kolikor je maska nečesa tretjega, namreč same zevi, ki osebo loči od njene simbolne vloge in ki je konstitutivna za avtoriteto oziroma simbolno moč kot tako. […] Maškarada skratka ni enostavno videz ali predstavitev kraljevega drugega (simbolnega) telesa, temveč je oblačilo (videz, pojavnost) zevi oziroma praznine, ki ločuje kraljevi dve telesi; je oblačilo praznine, ki je konstitutivna za simbolno moč, oblačilo 'niča', ki kralja naredi za kralja.« (prav tam 42, 43)

Maska, torej, ni niti na strani »realnega« kraljevega telesa, niti na strani njegovega »simbolnega« telesa, to se pravi, na strani njegove simbolne funkcije oziroma simbolnega mandata, pač pa je na strani njune medsebojne povezave, vezi, ki nekoga sploh legitimira za kralja. Prav zato je na avtoritarnih objektih, na različnih insignijah avtoritete, kot so krona, žezlo, prestol itn., nekaj negativnega. Gregor Moder jih imenuje kar »negativni objekti«. Negativni so prav potem, da se vpisujejo na mesto tiste praznine, ki je v osrčju vsake oblasti. Takšna maškarada je negativna po tem, da maskira neko prazno mesto in je, kot temu pravi Alenka Zupančič, oblačilo »niča«. In če se zdi, da avtoritete današnjega časa strmijo k naravnemu videzu in zavračajo vsakršne označevalce moči, to ne pomeni, da maškarade ne bi bilo več in da so nosilci oblasti dejansko prešli na raven svojega »realnega« jaza. To lahko trdimo prav zato, ker maska ni preprosto na strani simbolnega videza nekega oblastnika, pač pa na strani njegovega »realnega« bistva, ki ni nič drugega kot prazen prostor med njim in njegovo simbolno funkcijo. Če se oblastniki odpovejo svojemu simbolnemu videzu, se s tem še ne odpovejo tudi maski. Nazadnje je treba prav v takšni odsotnosti mask opaziti masko neke druge vrste: v odsotnosti vsakršnega videza bi nemara bilo treba opaziti prav videz zbujanja »naravnosti« ali neposrednosti. (nav. po Zupančič, *Kostumografija* 49) Tam, kjer se zdi, da ni nobene iluzije, je na delu prav iluzija o tem, da ni nobene iluzije. Tam, kjer oblastnik ne nastopa z nobeno masko, je njegova maska prav ta, da tu ni nobene maske. To

spoznanje je gledališki umetnosti dobro znano: igralec, ki stoji na odru, je vselej nekdo drug, nikoli on sam. Na odru je vselej v neki vlogi, posreduje nek »jaz«, ki pa ravno ni njegov realni jaz. To je minimalni pogoj za to, da sploh lahko govorimo o igri. Zato je tudi takrat, ko se predstavlja v vlogi realnega jaza, še vedno v vlogi.

A nazaj k negativnim objektom. Prav po tem, da se načelo moči ali oblasti vselej opira na takšne negativne objekte, ki se postavljajo na mesto razmika med tistim, kar imenujem z zasilnim izrazom »realno« in »simbolno« telo nosilca oblasti, je nazadnje morda prepoznati bližino, v kateri si oblast in komedija stojita. Tudi komedija namreč ustvarja objekte, ki se vpisujejo na mesto razcepa med realnim in njegovo podobo, med Enim in njegovim dvojnikom. Prav tam se rojeva oziroma vznika komedija. Zdi se, da je za to, da avtoritarni objekt prestopi v sfero komičnega, dovolj, če se izkaže za nekaj pretiranega ali povsem kontigentnega, kar je na primerih brade, perjanice in doprsnega kipa iz filmov *Biti ali ne biti* in *Veliki diktator* pred menoj analiziral že Gregor Moder. (nav. po Moder, *Komična* 133-145) Tu pa mi gre bolj za to, da pokažem, kako je v osrčju vsake oblasti (prav kakor sem to v uvodu dokazoval za komedijo) nekaj teatralnega. Vendar ne teatralnega v smislu, da nosilec oblasti vselej uprizarja neko drugačno, lažno podobo samega sebe, takšno, kakršna mu pač koristi za dosego svojih ciljev: na primer, avtoritarno, strah vzbujajočo, ljudsko itn. Teatralnost je treba razumeti v nekem precej bolj temeljnem smislu. Da bi zadobila status avtoritete, si mora figura oblasti nadeti masko, ki ji podeli celosten značaj in s tem prikrije njeno notranjo razcepljenost. Kar maska prikrije, je samo dejstvo, da figura oblasti nikoli ni v celoti enaka svojemu simbolnemu mandatu, da kralj nikoli dejansko *ni* kralj, če se še enkrat spomnimo tega Lacanovega primera, da je nosilec oblasti vselej na (vsaj minimalni) simbolni distanci do družbene vloge, ki jo ima. Teatralnosti torej ne gre razumeti preprosto samo v smislu, da je nosilec oblasti vselej v nekem »liku«, da je nekdo drug, pač pa hkrati tudi, da maska, ki jo nosi, vselej zakriva tisti presledek med »likom«, ki ga s simbolnim mandatom privzame, in svojim konkretnim bistvom. Nosilec oblasti je ločen od občosti svoje oblasti, tudi on sam je igralec, ki se takšnemu občemu bistvu lahko samo približa, a je od njega ločen; tudi on sam si nadeva masko, ki prikrije presledek med njim, konkretnim sebstvom, in občostjo kot tako. Kadar se občost preobrne v konkretno, kadar bistvo postane dejansko, se namreč oblast preneha (kralj ni več kralj, pač pa norec, delavec, popolnoma izenačen z občo kapitalistično idejo delavstva, je popoln blaznež, ne pa delavec itn.).

Prav tu pa se odpira prostor za komedijo. Komedija se, če še zadnjič ponovim to misel, nikoli ne konča pri tistem, kar se nahaja pod masko ali kar je projicirano na njo, nikoli se ne zadovolji zgolj z eno ali z drugo stranjo, ki ju maska med seboj ločuje, z igralcem ali njenim likom, z nosilcem oblasti ali njegovo podobo, pač pa to masko razkriva kot »čisto ploskev«, kot praznino, kot vmesni prostor med obema podobama Enega in se z njo poigrava. Komična ost *Biti ali ne biti* ne meri niti na podobo Ehrhardta kot monstruoznega zločinca, niti na podobo Ehrhardta kot čistega idiota, ne meri, skratka, niti na podobo, ki jo igra v javnosti, niti na to, kar skriva pod takšno masko, pač pa prav na samo masko, to se pravi, na sam razmik med eno in drugo podobo, ki sta, kot se nazadnje izkaže, dve plati Enega.

Zanimivo pa je, kako je pot do realnega, to se pravi, do tega razmika v Lubitschevem filmu tlakovana. Namreč, v maniri prave komedije film realnega ne razkrije tako, da bi »pokukal« pod masko, »odstranil« videze, razgalil dozdevke itn., marveč ravno nasprotno, tako, da videze in maske *podvoji*. Taktika je torej čisto platonska: gre za to, da se ustvari presežek mask, da se pojavita dve isti maski, posnetek in posnetek tega posnetka, videz in videz tega videza. Odgovor na teatralnost je samo še več teatralnosti, odgovor na masko, ta starodavni emblem gledališča, je samo še več mask. Prav zato se še zadnjič vračam na uvodoma zapisano načelo »Več teatra!«, s katerim sem razmislek o komediji sploh začel.

Film na prvi pogled tej ideji nasprotuje. Prične se namreč s prizorom gledališke vaje za uprizoritev satire o nacistih, ki jo cenzor spričo naraščujočih vojnih napetosti prepove, tako da se v Teatr Polski na repertoar znova vrne *Hamlet*. A tudi *Hamlet* ni prav dolgo na sporedu; ko se vojna začne, je čas, da gledališče zaprejo. Nato se gledališčniki zapletejo v reševanje poljskega odporniškega gibanja in to nalogo naposled uspešno opravijo s celim nizom spletk in zvijač, o katerih sem pisal pred tem. Zdi se torej, da je poanta filma prav nasprotna ideji o več teatra: če hočejo gledališčniki resnično imeti vsaj kakšen politični učinek in rešiti poljsko državo, potem morajo stopiti ven iz gledališča, na ulice, iz prostora za ustvarjanje iluzij v realno politično situacijo. Namesto gledališča, torej, politična akcija. Vendar pa se politična akcija v filmu ravno ne zgodi kot umik gledališča, pač pa, povsem nasprotno, kot poudarjena gledališkost, kot cel niz iger v igri. »Politično soočenje se zgodi natančno kot parafraza gledališke replike; političnost filma […] je natančno v njegovi gledališkosti.« (Moder, *Biti* 117) Ko poljski gledališki igralci sestopijo z enega gledališkega odra, se pojavijo na drugem, veliko večjem. Ko ostanejo brez Teatra Polski, se znajdejo v teatru vojne. Elisabeth Bronfen

opozarja na cel niz teatralij, s katerimi je Lubitsch reprezentiral vojno. Tako so, denimo, varšavske ulice precej očitno oblikovane kot scenske kulise kakšne gledališke predstave. »Ko nacistični cenzor do nadaljnjega zapre vrata Teatra Polski, se v odrsko prizorišče prepričljivo spremeni okupirana Varšava.« (143) Varšava tako postane »[…] urbano odrsko prizorišče, umešča se sicer onkraj Teatra Polski, vendar jo je mogoče z njim tudi primerjati […]« (prav tam 139) Poleg te scenografske odločitve Lubitsch na teatralno naravo vojne kar najbolj očitno opozarja tudi s posameznimi replikami. Če naj omenim samo najbolj očitni, potem med njiju prav gotovo sodita tisti o »nacistični predstavi«[15] in o »drugi svetovni vojni kot tragediji brez odrešitve«[16].

Ko poljski gledališčniki stopijo na teatralno politično prizorišče, v svojem reševanju poljskega odporniškega gibanja niso uspešni zato, ker svojega početja (za razliko od nacistov) ne bi teatralizirali, pač pa, prav nasprotno, svoj uspeh dosežejo prav skozi najbolj eminentna teatralna sredstva: oponašanje, igranje vlog, privzemanje identitet, ustvarjanje lažnih videzov, citiranje replik itn. Njihova politična akcija se nazadnje spremeni v pravo »gledališče v gledališču«: v teater vojne poljski gledališčniki vstopijo s čisto teatralnimi metodami in samo na ta način v teatru vojne na koncu tudi zmagajo. Nikoli izvedena uprizoritev satire o nacistih se z dejanskega gledališkega odra prestavi na vojno prizorišče, ki pa je, kot se zdi, prav kakor gledališki oder. Gregor Moder v svojem članku o Lubitschevem filmu podrobneje analizira dva očitna momenta »igre v igri« (nav. po Moder, *Biti* 101-125), sam pa naj še zadnjič omenim prizora med Ehrhardtom in njegovim impersonatorjem Turo. Tura namreč z oponašanjem razkrije samo oponašanje, ki tiči v jedru Ehrhardtove osebnosti. S svojim posnemanjem razkrije, kako nazadnje tudi Ehrhardt sam zgolj posnema idejo gestapovega poveljnika. Tura ustvari posnetek Ehrhardta, ki pa je že sam svoj posnetek. Ustvari posnetek posnetka, podvoji masko, ki jo nosi Ehrhardt, in s tem razkrije »[…] odsotnost neke neposredne avtentične pozicije.« (prav tam 112)

Ko pravim »igra v igri«, ne mislim na to, da se znotraj neke primarne ali okvirne igre (v Lubitschevem primeru filma) odvija neka dodatna igra. Okvirna ali primarna igra se, kot

[15] »Ni nam več treba skrbeti zaradi naše predstave o nacizmu. Nacisti bodo odigrali svojo, še veliko večjo predstavo.«

[16] »Zastor je padel nad poljsko dramo: tragedija brez odrešitve je na vidiku.«

menim sam, odvija že na povsem diegetski ravni, to se pravi, na ravni filmske pripovedi. S tem merim na tisto, kar sem prej označil za teater vojne. Ko pravim, da je taktika poljskih gledališčnikov taktika »igre v igri«, torej ne mislim preprosto na to, da se lik (Josepha Ture), ki ga igra filmski igralec (Jack Benny), v nekem trenutku (znotraj filmske pripovedi) znajde v neki povsem drugačni vlogi (polkovnika Ehrhardta), pač pa mislim prej na to, da že polkovnik na nek način igra samega sebe, da je že Ehrhardt v vlogi Ehrhardta in da Tura z oponašanjem polkovnika dejansko igra nekoga, ki že igra. Uprizarja, skratka, igro v igri, podvoji Ehrhardtovo igro oziroma oponaša njegovo oponašanje samega sebe, s tem pa razkrije Ehrhardtovo masko, realno bistvo njegove razcepljene subjektivnosti.

Film se že z naslovom, nato pa tudi z znamenitim solilokvijem »Biti ali ne biti«, ki ga Joseph Tura ponovi na treh različnih mestih, jasno navezuje na Hamleta, to paradigmatsko figuro evropskega zahodnega gledališča. In tudi v *Hamletu* se na nekem ključnem mestu pojavi »gledališče v gledališču«. Ko Hamletu Duh očeta pove zgodbo o svoji smrti, ji namreč Hamlet do kraja ne verjame in se jo odloči preveriti na nenavaden način: namreč tako, da potujočo gledališko skupino spodbudi k uprizoritvi *Mišelovke* in ob prizoru, ki meri na smrt očeta, smrt, kakršno mu je opisal Duh, pozorno opazuje Klavdija, svojega strica, ki naj bi to smrt zagrešil. Pravim, da se Hamlet resnico odloči preveriti na »nenavaden način«: zakaj? Za Hamleta se zdi, kot da bi bil razpet med vprašanjem resnice in njenega videza. Freddie Rokem omenja enega od zgodnejših pogovorov med Hamletom in Gertrudo, v katerem ji Hamlet pravi, da je možno žalovanje za očetom (burne vzdihe, temno haljo, pobitost mračnega obraza, solzne oči itn.) uglumiti, odigrati in da vsi ti znaki še niso nujno resnični izraz notranjih občutkov. »To seveda pomeni, da je njegov notranji jaz njegov resnični jaz, medtem ko zunanji, teatrski znaki to niso. Tisto, kar pri človeku vidimo, trdi Hamlet, je zavajajoča uprizoritev. Pravi jaz pa ostaja pogledu skrit.« (75) Tudi Hamlet torej teater povezuje z videzi, s prenarejanjem, z igranjem in ga, vsaj zdi se tako, postavlja v nasprotje z resnico. Kljub temu pa se v odločilnem trenutku, v trenutku, ko mora ugotoviti, kaj je videz in kaj ne, to se pravi, kakšna je resnica o smrti njegovega očeta, odloči uporabiti prav gledališče, umetnost videzov, prenarejanja in igranja.

Zdi se, da se Hamlet znajde v razcepu med dvema videzoma, med dvema teatralnima mehanizmoma. Na eni strani je Duh, ki je že sam po sebi le *podoba* Hamletovega očeta, njegova »teatralna« prikazen. Rokem poudarja, da se poleg tega Duh že s tem, ko se pojavlja

večer za večerom, nanaša na temeljno značilnost prikazovanja gledaliških predstav. In ne samo to, »[o]nkraj tega razkriva kompleksni gledališki mehanizem, s katerim gledališče doseže, da je mogoče takšne nadnaravne dogodke na odru gledati večer za večerom. Gledališče sámo je postalo duh.« (prav tam 78) Duh je, skratka, s teatralnim zvezan vsaj na treh ravneh: najprej na ravni videza oziroma prikazni, nato na ravni prikazovanja in ponavljanja večer za večerom in nazadnje še na ravni »nadnaravnega dogodka«, ki ga je moč videti v umetnosti (oziroma, v našem primeru, v gledališču). Po drugi strani pa je nekaj teatralnega tudi na Klavdiju, kolikor njegova zunanja podoba ravno ni njegov resnični jaz, pač pa le zaigran videz. Klavdij na zunaj ne kaže nobenega občutka slabe vesti ali krivde, pred Hamletom igra vlogo nedolžnega človeka. Kaže se kot nekaj drugega, kot je v resnici. Hamlet je torej postavljen pred vprašanje: ali je res to, kar mu pravi Duh, ki je že sam le videz, podoba svojega očeta, ali je resnica na strani Klavdija, ki se prenareja, igra, uprizarja lažno zunanjo podobo? In ko se Hamlet znajde v osrčju čistega teatra, med dvema teatralnima figurama, Duhom in Klavdijem, se za to, da bi dognal in razkril resnico, odloči uporabiti prav teater. Resnica se nazadnje razkrije tako, da se teater podvoji, da teatru pridodamo samo še več teatra. Na samem čelu evropskega gledališča torej stoji znamenita gledališka figura, Hamlet, skoraj nekaj takega kot simbol gledališča, ki nam sporoča: »Več teatra!« V časih, ki jih živimo, bi si težko zamislili bolj politično sporočilo.

5. ZAKLJUČEK

V prvem in drugem poglavju sta moja glavna referenčna avtorja Louis Althusser in Platon. V pričujoči nalogi izpeljujem misel, po kateri oba avtorja druži neka skupna poteza: namreč, ideja o tem, da materialni oziroma pojavni svet ni nekaj primarnega, realnega oziroma resnično bivajočega, pač pa, prav nasprotno, nekaj predelanega in drugotnega. Po Althusserju je ideologija »[…] izraz razmerja ljudi do njihovega 'sveta'«, zaradi česar »[…] se realno razmerje neizogibno umesti v imaginarno razmerje[.]« (Althusser, *Ideologija* 320) Svet okrog nas je predelan in posredovan skoz naš čutni, zaznavni in izkustveni aparat: realnost ni objektivna danost, pač pa je odvisna od mesta, s katere jo opazujemo. Ideologija zato v odnosu do realnosti ne nastopa kot zabloda ali prevara, pač pa kot njena strukturna nujnost: vse, kar ljudje počno, počno »[…] *prek ideologije in skoz ideologijo*«, zaradi česar gre »[…] 'doživeto' razmerje ljudi do sveta […] skoz ideologijo, še bolje povedano, da je to razmerje *sama ideologija*.« (prav tam 319) Realnost je tako, kot razlaga Althusser, nekaj drugotnega in ideološko obdelanega. Platon podobno pravi, da je ves pojavni svet nekaj sekundarnega, saj da je le posnetek idealnega sveta idej in je zato v odnosu do resnično bivajočega le videz, njegova senca oziroma kopija. Vendar pa se obema premislekoma po robu takoj postavita dve vprašanji. Prvič, kaj je potemtakem realno, če to ni naša vsakdanja, materialna realnost? Kaj je resnično bivajoča bit, če ne ravno naš dejanski, pojavni svet? In drugič, v kakšnem odnosu do ideologije je umetnost, če se ideologija res »[…] prikrade v vse človeške dejavnosti«? (prav tam 324) Če so vse materialne prakse že ideološke: ali to pomeni, da je tudi umetnost ideološka? Sam si ne bi drznil tvegati ocene, da sta umetnost in ideologija nazadnje povsem ista stvar, in podobnega mnenja je tudi Althusser.

Kar se prvega vprašanja tiče, sem odgovor poskušal previdno podati s terena heglovske logike. Če je vse tisto, kar nas obdaja ideološko obdelano, potem morda realnega ne gre določiti drugače kot po tem, kar *ni* materialni svet. Če materialno ni realno, gre morda nazadnje realno določiti prav po tem, kar *ni* materalno. Ta »ni« ne napeljuje preprosto na nek prazen nič, na neko neobstoječo entiteto, entiteto brez vsake eksistence, pač pa v zadnji instanci ta »ni« obstaja kot prazen prostor, ki je prisoten v svoji odsotnosti, kot zev in vez med realnim in materialnim, resnično bivajočim in pojavnim svetom, originalom in njegovim

videzom. Ta »ni« lahko določimo kot razmik, razloček, presledek med realnim svetom in njegovo podobo.

Vprašanje pa je, kakšen je za premislek o položaju umetnosti epistemološki izplen takšne ugotovitve? Mar ni nekaj razočarujočega v tem, da realno nazadnje opredelimo kot negativnost, kot nekaj, kar je sicer vselej prisotno, vendar le na način svoje odsotnosti, česar nikoli ne moremo zapopasti in vselej zgrešimo? Kot sem skušal prikazati v pričujoči nalogi, pravzaprav ne. Da bi to pojasnil, naj se še enkrat vrnem na Platonovo razpravo o Kratilu in njegovi podobi. Med njima je nek konstitutiven razloček: podoba in njen model, videz in njegov vzor sta »podoba« in »model«, »videz« in »vzor« prav po tem, da nista popolnoma enaka, da je med njima neka razlika. V nasprotnem bi lahko govorili o dveh enakih entitetah, o dveh Kratilih, in ne o Kratilu in njegovi podobi. Menim, da je ta ugotovitev ključna: umetnost nikoli ne ustvarja realnosti, marveč le njene podobe, njene videze. Na slikarskem platnu je vselej podoba neke mize, in ne tudi že sama miza. To pomeni, da umetnost, kadar posnema realnost, ki po Althusserju ni nič drugega kot stvar ideologije, vselej ustvari od te realnosti nekaj različnega. Tudi kadar posnema vsakdanjo govorico, ki ni nič drugega kot govorica ideologije, ustvari od nje nekaj drugačnega. Vselej ustvari le podobo neke realnosti, njen videz, ki se od te realnosti vsaj malenkost razlikuje. Umetnost, skratka, ustvari razmik, presledek, zamik do te realnosti, prav v tem presledku pa se poraja distanca, s katere nam umetnost nazadnje »[…] 'dá videti' ideologijo, 'doživljanje' individuov. To 'doživljanje' ni *danost*, danost neke čiste 'realnosti', marveč spontano 'doživljanje' ideologije v njenem razmerju do realnega.« (prav tam) Prav po tem, da umetniški objekt nastopa v razmiku do realnosti, da ni čisto enak realnosti, da se od nje vsaj malo razlikuje, tej realnosti oziroma njeni vsakdanji govorici jemlje njeno naravo spontanosti. Če naj to ponazorim na primeru hoje: o svoji hoji, čeprav ali prav zaradi tega, ker je nekaj izrazito vsakdanjega, nikoli ne razmišljamo. Zdi se, da se je zavemo šele takrat, ko se spotaknemo ob svoj korak. Menim, da umetnost nastopa kot prav takšen *spotik* ob spontanost oziroma vsakdanjost realnosti. V tem, da ustvarja nepopolne posnetke realnosti, v njej proizvede notranjo distanco, tako da nam nazadnje

> »[…] '*daje videti*', '*daje zaznavati*', '*daje čutiti*' nekaj, kar *aludira* na realnost. […] To, kar nam umetnost daje *videti*, kar nam torej daje v obliki '*videnja*', '*zaznavanja*' in

'*čutenja*' (ki ni oblika *spoznavanja*), je *ideologija*, iz katere se rojeva, v kateri plava, od katere se loči kot umetnost in na katero *aludira*.« (prav tam 323)

Posebnost umetnosti je prav v tem, da ni povsem enaka realnosti, pač pa, da do nje vzpostavlja neko razliko, nek razmik, ki je toliko bolj viden, kolikor bolj umetnost posnema to realnost (kar je očitno na primerih umetniških taktik negativne afirmacije). Prav v tej razliki je realno, tisto realno, ki ni ideologija, saj je nazadnje realnost treba razumeti prav kot potezo ideologije. Ker umetnost ni realnost in do nje vzpostavlja razloček, obstaja tudi razloček med umetnostjo in ideologijo, in prav v tem razločku je tisti učinek realnega, zaradi katerega umetnost daje kritični pogled v ideologijo, na katero aludira. Umetnost se v poskusu posnemanja neke realnosti, spotakne ob njeno vsakdanjost, spontanost in avtomatičnost, zaradi česar nam nazadnje, kot pravi Althusser, »daje videti 'spontano doživljanje' ideologije«, prav v tem pa je njen kritični potencial.

Menim, da je umetnost na nivoju svoje naloge takrat, kadar je v funkciji primerjalne metafore: takrat, kadar na svoj referent (na realnost) aludira, se nanj nanaša, iz njega izhaja in vznika, vendar pa hkrati do njega tudi vzpostavlja neko distanco, nek odmik; takrat, kadar ju druži neka podobnost, neka skupna poteza, vendar samo podobnost, in ne enakost, med njima je vendarle neka razlika, zaradi katere sta vselej ločena. Prav takrat, kadar se med njima vzpostavi vez, ki ju hkrati povezuje in ločuje, in zaradi katere referent (realnost) nazadnje vidimo iz drugačne perspektive in vanj vpeljujemo nove uvide. Po tej poti sem zato izpeljeval svojo interpretacijo Platonove zagate okrog koncepta mimesis. Nelagodje, povezano z mimetično naravo umetnosti, ni v tem, da umetnost proizvaja nekaj drugačnega od pojavnega sveta, pač pa, nasprotno, prav v razmiku, ki ga do tega pojavnega sveta vzpostavlja. Dejanski svet po Platonu *ni* idealni svet idej. Če umetnost ustvarja podobe, ki *niso* enake dejanskemu svetu, potem lahko rečemo, da te podobe prej kot na dejanski svet merijo na svet idej. Umetnost resnici ni predaleč, marveč preblizu: v tem je Platonova zagata.

Nazadnje sem na primeru komedije skušal ponazoriti, kako taktike ponavljanja, posnemanja, imitiranja, oponašanja, ustvarjanja videzov in nadevanja mask proizvajajo nekaj resničnega prav s tem, da originalu pridodajo nekega dvojnika, njegovo senčno podobo, njegovo (primerjalno) metaforo. Če je v mehanizmih ponavljanja nek potencial, potem bi veljalo reči, da ta potencial ne velja le za komedijo, marveč tudi za gledališče kot tisti prostor, ki ga takšno

ponavljanje šele zares omogoči. Namreč potencial, da v tem drobnem prostoru razlike, ki ga ponovitev proizvede, v tem razločku in razmiku resnici pridemo na sled. Vendar pa se resnica slednjič izkaže za nekaj neulovljivega, za nekaj, kar se nam vselej izmakne in izmuzne, kar nam uide in se nam ne pusti določiti ali fiksirati, kar nam vselej spolzi skozi prste. Gledališču – in morda tudi umetnosti na splošno – zato očitno ne preostane drugega, kot da svoj poskus, poskus zapopasti resnično, še enkrat ponovi in ponavlja še naprej.

6. SEZNAM VIROV IN LITERATURE

- Althusser, Louis. *Izbrani spisi.* Ljubljana: Založba / *cf, 2000.
- Althusser, Louis et al. *Ideologija in estetski učinek.* Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980.
- Arns, Inke in Sase, Sylvia. »Subverzivna afirmacija: o mimezisu kot strategiji upora.« *Maska* let. 21, št. 3-4, 2006, str. 5-21.
- Badiou, Alain. *20. stoletje*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2007.
- Benčin, Rok. *Okna brez monad: estetika od Heideggerja do Rancièra*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2015.
- Benčin, Rok. »Metafora onstran načela analogije.« *Filozofski vestnik* let. 33, št. 1, 2012, str. 25-40.
- Black, Max. »Metafora.« *Kaj je metafora?* Ur. Božidar Kante. Ljubljana: Krtina, 1998, str. 91-109.
- Black, Max. »Še o metafori.« *Kaj je metafora?* Ur. Božidar Kante. Ljubljana: Krtina, 1998, str. 111-137.
- Brock, Bazon. »Negativna afirmacija, Gnili kapitalizem, itd.« *Maska* let. 21, št. 3-4, 2006, str. 42-49.
- Bronfen, Elisabeth. »Lubitscheva vojna: Komedija kot politični manever v *Biti ali ne biti.*« *Zadeva Lubitsch.* Ur. Ivana Novak in Jela Krečič. Ljubljana: Slovenska kinoteka, Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2013.
- Dolar, Mladen. »Biti ali ne biti? Ne, hvala.« *Zadeva Lubitsch.* Ur. Ivana Novak in Jela Krečič. Ljubljana: Slovenska kinoteka, Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2013.
- Dolar, Mladen. *Bit in njen dvojnik.* Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2017.
- Dolar, Mladen. »Komedija in njen dvojnik.« *Problemi* let. 42, št. 3-4, 2004, str. 257-281.
- Dolar, Mladen. *Uprizarjanje konceptov: spisi o umetnosti.* Ljubljana: Maska, 2019.
- Dupuy, Jean-Pierre. *Prihodnost ekonomije: kako se otresti ekonomistifikacije.* Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2016.
- Hajdini, Simon. »Komediografija in velika depresija: o Chaplinovih *Modernih časih.*« *Problemi* let. 52, št. 5-6, 2014, str. 183-205.

- Halliwell, Stephen. *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts & Modern Problems.* Princeton: Princeton University Press, 2002.
- Harvey, James. *Romantic Comedy in Hollywood from Lubitsch to Sturges.* New York: Alfred A. Knopf, inc., 1987.
- Hewitt, Andrew. *Družbena koreografija: ideologija kot performans v plesu in vsakdanjem gibanju.* Ljubljana: Maska, 2017.
- Kalan, Filip. *Veseli veter*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1975.
- Kolenc, Bara. *Ponavljanje in uprizoritev: Kierkegaard, psihoanaliza, gledališče.* Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2014.
- Kunst, Bojana. *Umetnik na delu: Bližina umetnosti in kapitalizma.* Ljubljana: Maska, 2012.
- Lukan, Blaž. »Projekt Janez Janša.« *Amfiteater* let. 1, št. 1, 2008, str. 71-85.
- McGowan, Todd. »Ovire na poti kritične komedije.« *Problemi* let. 52, št. 5-6, 2014, str. 159-181.
- Moder, Gregor. »*Biti ali ne biti*: Lubitsch, Shakespeare in moč gledališča.« *Lubitsch: komedija brez olajšanja.* Ur. Ivana Novak. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2019.
- Moder, Gregor. *Hegel in Spinoza: substanca in negativnost*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2009.
- Moder, Gregor. *Komična ljubezen: Shakespeare, Hegel, Lacan.* Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2015.
- Moder, Gregor. »To Think, to Act, or to Act by Thinking: Marx and Althusser.« *Thinking: A Philosophical History.* Ur. Panayiota Vassilopoulou in Daniel Whistler. London: Routledge, predvidoma 2020.
- Nietzsche, Friedrich. *On the Genealogy of Morality*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Noys, Benjamin. »Outsourcanje avtoritete: o *Glavnem šefu* Larsa von Trierja.« *Problemi* let. 52, št. 5-6, 2014, str. 73-90.
- Pascal, Blaise. *Misli*. Celje: Mohorjeva družba, 1986.
- Pfaller, Robert. »Kaj se me dotika pod mojim Jazom. Komičnost pri Lubitschu in njena psihoanalitična struktura.« *Lubitsch: komedija brez olajšanja.* Ur. Ivana Novak. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2019.

- Platon. *Zbrana dela.* Celje: Društvo Mohorjeva družba, 2006.
- Prawer, Siegbert Salomon. *Karl Marx in svetovna literatura.* Ljubljana: Cankarjeva založba, 1981.
- Rokem, Freddie. *Filozofi in gledališčniki: misliti uprizoritev.* Ljubljana: Maska, 2019.
- Schuster, Aaron. »Komedija v času krize.« *Zadeva Lubitsch.* Ur. Ivana Novak in Jela Krečič. Ljubljana: Slovenska kinoteka, Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2013.
- Shakespeare, William. *Hamlet.* Prev. O. Zupančič. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2014.
- Truffaut, François. *The Films In My Life.* New York: Simon & Schuster, 1978.
- Zupančič, Alenka. *Poetika: druga knjiga.* Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2004.
- Zupančič Žerdin, Alenka. »Kostumografija moči.« *Problemi* let. 52, št. 5-6, 2014, str. 41-72.
- Žižek, Slavoj. *Nasilje.* Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2007.
- Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology.* London, New York: Verso, 1989.

IZJAVA O AVTORSTVU
magistrskega dela

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je magistrsko delo »Taktike ponovitve: metafora, mimesis in komedija« rezultat samostojnega dela,
- je tiskani izvod identičen z elektronskim,
- na Univerzo v Ljubljani neodplačno, ne izključno, prostorsko in časovno neomejeno prenašam pravico shranitve avtorskega dela v elektronski obliki in reproduciranja ter pravico omogočanja javnega dostopa do avtorskega dela na svetovnem spletu preko Repozitorija Univerze v Ljubljani.

Datum: 16. 06. 2020 Podpis: