

ROK BENČIN

# OKNA BREZ MONAD

Estetika od Heideggerja  
do Rancièra

**PHILOSOPHICA**  
SERIES PRIZMA

*Urednica zbirke Jelica Šumič-Riha*

**FILOZOFSKI INŠTITUT**  
ZNANSTVENORAZISKOVALNI CENTER SAZU

CIP - Kataložni zapis o publikaciji  
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

111.852

BENČIN, Rok

Okna brez monad : estetika od Heideggerja do Rancièra / Rok Benčin. - 1. izd., 1. natis. -  
Ljubljana : Založba ZRC, ZRC SAZU, 2015. - (Zbirka Philosophica. Series Prizma /  
Filozofski inštitut ZRC SAZU, ISSN 2232-3015)

ISBN 978-961-254-783-7

278706688

Rok Benčin

**OKNA BREZ MONAD**  
**ESTETIKA OD HEIDEGGERJA**  
**DO RANCIÈRA**

LJUBLJANA 2015

PHILOSOPHICA SERIES PRIZMA

Rok Benčín

**Okna brez monad**

**Estetika od Heideggerja do Rancièra**

Izdajatelj **Filozofski inštitut ZRC SAZU**

Za izdajatelja **Rado Riha**

Založnik **Založba ZRC, ZRC SAZU**

Za založnika **Oto Luthar**

Glavni urednik **Aleš Pogačnik**

Oblikovanje in prelom **Barbara Predan**

Tisk **Cicero Begunje, d. o. o.**

Naklada **350**

Prva izdaja, prvi natis.

Ljubljana, 2015

Izdajo knjige je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost  
Republike Slovenije v razpisu iz leta 2014.

Digitalna različica (pdf) je pod pogoji licence CC BY-NC-ND 4.0 prosto  
dostopna:

<https://doi.org/10.3986/9789612547837>

# VSEBINA

<b>UVOD</b>	<b>7</b>
<b>I. PREPLET ESTETIKE IN ONTOLOGIJE: PROBLEM REPREZENTACIJE</b>	<b>15</b>
Poetične ontologije	17
Ontološke poetike	33
Imperativ nepredstavljivega	51
K novemu pojmovanju reprezentacije: z Badioujevo ontologijo	63
K novemu pojmovanju reprezentacije: z Rancièrovo estetiko »Postati metafora«	77
»Postati metafora«	97
<b>II. PREPLET ESTETIKE IN FENOMENOLOGIJE: PROBLEM SVETA</b>	<b>115</b>
Od kozmosa do kaozmosa	117
Od možnih svetov do sveta fikcije	137
Mallarmé: povzeti svet v knjigo	147
Proust: povzeti knjigo v svet	169
<b>III. FILOZOFSKO BRANJE: PROBLEM INTERPRETACIJE</b>	<b>217</b>
Od interpretacije do intervencije	
Politično branje in estetska distanca	219
Filozofija brez sistema: metonimično sosedsstvo ali metaforična skladnost?	245
metonimično sosedsstvo ali metaforična skladnost?	265
Bibliografija	283
Imensko kazalo	291
Stvarno kazalo	294



## UVOD

Filozofijo 20. stoletja so zaznamovala srečanja z umetniškimi deli. Si lahko predstavljamo filozofijo Martina Heideggerja brez komentarjev Van Goghove slike čevljev ali Hölderlinovih pesnitev? Kaj ostane od dela Theodorja W. Adorna, če zanemarimo njegovo soočenje z glasbo Schönberga in Stravinskega? Gilles Deleuze, ki je literaturi, filmu in slikarstvu posvetil velik del svojega opusa, celo pravi, da bi morala biti sodobna filozofska knjiga mešanica detektivskega romana in znanstvene fantastike.

Toda na kakšen način ti filozofi pristopajo k umetnosti? Kako komentar umetniškega dela postane del filozofskega diskurza? Po eni strani omenjeni avtorji nadaljujejo tradicijo srečanj med filozofijo in umetnostjo, ki onstran nastanka estetike kot samostojne filozofske discipline v 18. stoletju sega vse do Platonove misli o poeziji in Aristotelove obravnave tragedije. Toda po drugi strani se zdi, da od začetka 20. stoletja naprej umetniško delo v filozofijo vstopa z večjo mero avtonomnosti in da srečanje z njim vsaj za nekatere filozofije postane konstitutivno. Uvodoma bomo zato postavili vprašanje, ali je estetika 20. stoletja obstajala, ali je v njenem okviru mogoče misliti tudi še danes in kakšne naj bi bile njene značilnosti.



Na empirični ravni na prvo vprašanje ni težko odgovoriti – vsaka filozofska usmeritev obravnava tudi estetska vprašanja, kar pomeni, da je v 20. stoletju nastalo mnogo različnih estetik. Toda ali je katera od njih prinesla nov način prepleta filozofije in umetnosti? Dva sodobna filozofa, ki sta si postavila to vprašanje, Jacques Rancière in Alain Badiou, filozofiji 20. stoletja v tem kontekstu odrekata inovativnost. Rancière prelom v mišljenju umetnosti postavlja na konec 18. in začetek 19. stoletja, v čas tako imenovane »estetske revolucije«, pri kateri so sodelovali tudi takratni nemški filozofi, s Kantom in Schillerjem na čelu, ko se je izoblikoval tudi enotni pojem umetnosti. Njegova pripoved o revoluciji, ki proizvede nov, »estetski režim identifikacije umetnosti«, je polemično uperjena prav proti pripovedi o modernizmu, ki posebej poudarja umetniške in miselne prelome 20. stoletja. Badiou v pregledu temeljnih shem mišljenja umetnosti, kakor jih najdemo v zgodovini filozofije, ugotavlja, da so filozofske usmeritve v 20. stoletju podale le nove različice starejših shem, niso pa uspele proizvesti nove.

Namen te knjige nikakor ni ponuditi pregleda vseh usmeritev in pristopov, ki jih lahko najdemo v zadnjem stoletju. Njen namen je raziskati predpostavke in implikacije pozornosti, ki so jo določeni filozofi posvečali umetnosti, in ugotoviti, ali lahko Rancièrovim in Badioujevim pomislekom navkljub pri tako različnih mislecih, kakršni so Heidegger, Adorno ali Deleuze, zasledimo specifično vlogo umetniških del in estetskih vprašanj pri zasnovanju filozofske misli. A kako naj pravzaprav razumemo trditev, da ima estetika konstitutivno vlogo pri nastanku posamezne filozofske zastavitve? Estetika v tem smislu ne nastopa zgolj kot še ena v vrsti filozofskih disciplin, v kateri moramo preizkusiti temeljne koncepte, ampak vprašanja estetike igrajo ključno (čeprav ne tudi izključno) vlogo pri odpira-

nju filozofskih problemov in formuliranju filozofskih konceptov. To pomeni tudi, da estetska misel ni omejena le na estetska vprašanja. Če iz srečanja z umetniškim delom lahko izpeljemo filozofsko misel, potem ta misel ne zadeva le umetniškega dela, ampak ima lahko kar najširše implikacije – je tudi misel o biti ali svetu.

Če takšne filozofske zastavitve obstajajo in če ugotovimo, da so problemi, ki jih odpirajo, in koncepti, ki jih zasnujejo, primerljivi, potem lahko govorimo o specifični miselni konstelaciji, ki v filozofiji ustvari določeno zaporedje ali sekvenco, niz problemov in konceptov, ki jim lahko skozi čas sledimo pri določenih filozofih. Imenujmo jo »estetska sekvenca«.

Temeljno tezo, ki zaznamuje to sekvenco, lahko izrazimo s preprosto trditvijo: *umetnost misli*. Umetnost torej ni le od filozofije povsem ločena domena, ki si jo filozofija postavi za objekt obravnave, ampak filozofija v umetnosti (ali, bolje, v določenih umetniških delih in umetnostnih diskurzih) prepozna mišljenje, ki ima implikacije tudi za formulacijo filozofskih problemov in konceptov. Namen filozofije ni preučevati umetnost (kakor to početa umetnostna zgodovina in teorija) niti aplicirati filozofskih konceptov na neko posebno področje človekovega delovanja. Njen cilj je v določenih umetniških delih prepoznati misel, ki je istega reda kot misel filozofije. Filozofija preverja konsekvence umetnostne misli za misel sploh. V umetniškem delu lahko obstaja mišljenje, na raven katerega se mora filozofija šele povzpeti, če želi misliti sodobnost.

Toda misel 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. Heidegger tako pravi, da umetnost ne odraža bivajočega, ampak izraža samo

bit; ne posnema dejanskosti, ampak postavlja svet. Po Deleuzu ima umetnost moč suspendirati običajne transcendentalne koordinate čutnega izkustva in obenem postaviti pod vprašaj kategorije razumevanja realnosti. Filozofija mora zato slediti moderni umetnosti, ki ji pokaže pot v podreprezentacijski svet. Reprerentacija namreč po Deleuzu ne pomeni le posnemanja realnosti kot nečesa danega, ampak je reprerentacija način konstitucije same realnosti – vzpostavitev, ki konstitutivno izključuje neko realno. Prav to izključeno realno je tisto, kar se izraža v umetniškem delu in hkrati tisto, kar mora misliti filozofija, ne le v mišljenju umetnosti, ampak tudi v mišljenju biti in sveta. Kritika reprerentacije zato ni le naloga estetike, ampak tudi ontologije in fenomenologije. Estetska sekvenca se torej vzpostavi kot *preplet estetike, ontologije in fenomenologije*, ki temelji na *kritiki pojma reprerentacije*.

Estetske sekvence seveda ne moremo razumeti zgodovinsko kot dejanske filozofske šole ali usmeritve. Je le hipoteza, da je v nekaterih filozofskih zastavitvah mogoče prepoznati skupne filozofske probleme, na katere pa filozofi odgovarjajo na različne načine. Hipoteza o estetski sekvenci zato bolj kot ugotavljanju podobnosti služi kot ozadje, na katerem bomo lažje prepoznali ireduktibilne razlike med filozofijami.

Badiou, na primer, svoje pojmovanje ontologije zasnuje kot alternativo dolgi prevladi Heideggerja na tem področju. Njegovo ontologijo zaradi pojmovanja biti kot razkrivanja označi za »poetično ontologijo«, medtem ko sam mišljenje biti namesto na poezijo naveže na matematiko, ki lahko misli bit, čeprav ta ostaja radikalno odtegnjena vsakršnemu, tudi pesniškemu izkustvu. Povsem drugo vprašanje pa je, kot bomo videli, ali Badiou podobno gesto popolne ločitve od Heideggerja uspe izvesti tudi na področju estetike.

Takšno alternativno estetiko, ki pa jo lahko še vedno obravnavamo v okviru estetske sekvence, najdemo pri Adornu, ki za opis umetniškega dela kot filozofsko metaforo uporabi Leibnizev koncept »monade« ali natančneje, »monade brez oken«. S tem se Adorno navidez priključuje toku antireprezentacijske estetike, saj je monada popolnoma slepa, samozadostna entiteta, ki ne komunicira s svojim okoljem in v katero ne more nič vstopiti ne iz nje izstopiti. Takšno je tudi moderno umetniško delo, ki ne odraža, posnema ali reprezentira sveta. Toda Leibnizev koncept monade ima tudi svojo drugo plat – monade niso le ontološke substance, ampak so definirane kot percepcije ali perspektive, skratka že fenomenološko, na ravni pojavnosti. Na to dvoumnost v svoji rabi koncepta monade meri Adorno – vsaka monada prav v svoji zaprtosti zrcali celotni univerzum. Umetniška dela, ki so na ravni svojega pojma, tako po Adornu reprezentirajo svet, ne da bi ga posnemale.

Adornova estetika ne temelji le na kritiki reprezentacije, za tančico katere bi naleteli na razkritje biti, temveč si za nalogo zada preoblikovati pojem reprezentacije. Svojevrsten odmev takšne zastavitve najdemo pri Rancièru, ki trdi, da je umetnost estetske revolucije nastala prav s porušenjem konvencij, ki so prej omejevale umetniško reprezentiranje. Načelo *mimesis* Rancière razume kot niz pravil, ki hierarhizirajo umetniške snovi in določajo formalne zakonitosti njihovega posnemanja. Umetnost estetskega režima s temi pravili prelomi, saj je zanjo vsaka snov enakovredna z vsako drugo, formalni načini reprezentacije pa postanejo stvar singularne invencije. Na podlagi Badioujeve ontologije ter Adornove in Rancièrove estetike zato v nadaljevanju poskušam razviti drugačno pojmovanje reprezentacije, za katero uporabim zrcalno verzijo Adornove konceptu-

alne metafore. Umetniška dela lahko, če je reprezentacija brez omejitev ali onstran načel posnemanja, opišemo kot *okna brez monad*.

Koncept monade odpira še en problem, problem sveta. Estetska sekvenca obravnava fenomenološke implikacije teze (v Heideggerjevi formulaciji), da umetniško delo *ne posnema, ampak postavlja svet*. S tem obudi Leibnizevo problematiko možnih svetov. Po Deleuzu naj bi Leibniz množstvo svetov omejil z božjim izborom enega samega, najboljšega možnega sveta, danes pa, tudi po zaslugi umetnosti, *mnoštvo svetov postane dejansko*. Kako bit, ki se prezentira kot množstvo, oblikuje neki svet, je tudi problematika Badioujeve fenomenologije; Rancière pa se v svojih komentarjih moderne literature sprašuje, kako je množstvo svetov povezano s fikcijo kot prezentacijo sveta, ki je bolj resničen od dejanskega.

V prvem delu knjige obravnavam ontološke in estetske implikacije kritike reprezentacije, predvsem pri Heideggerju in Deleuzu, ter zaostritev te kritike, ki jo pri nekaterih avtorjih (Jean-François Lyotard, Gérard Wajcman) prinese koncept nepredstavljivega. S pomočjo Badioujeve ontologije in Rancièrove estetike nato poskušam odgovoriti na probleme antireprezentacijske filozofije in formulirati drugačno pojmovanje reprezentacije. Tematiko zaokroži razprava o vlogi metafore (tesno povezani z reprezentacijo) v sodobni filozofiji.

Drugi del odpira vprašanje pojma sveta, kakor se kaže v sodobnih branjih Leibnizeve problematike možnih svetov – pri Deleuzu, Badiouju in Giorgiu Agambenu, pri katerih klasično nasprotje med možnimi svetovi in dejanskim svetom več ne zadostuje. Na to problematiko se navezuje tudi Rancièrova kritika možnega kot temeljne kategorije estetike reprezentacijskih omejitev, ki jo izpelje v navezavi na moderno literaturo. Od koncepta možnega sveta bomo tako prešli h konceptu *sveta fikcije*, ki ga razvijam tudi ob branju dveh

(tudi za filozofijo) ključnih modernih literarnih opusov, ki odpirata problem odnosa med knjigo in svetom: Mallarméjeve poezije in Proustove proze.

V zaključnem delu obravnavam način, na katerega filozofija bere posamična umetniška dela. Ali lahko na podlagi srečanja z umetniškim delom nastane filozofski koncept, ali pa – kakor filozofiji pogosto očitajo umetnostne vede – filozofi umetnost le izrabljajo za ilustracijo svojih spekulativnih konstruktov? Na kakšen način je mogoče reči, da filozofsko branje *ni interpretacija*, temveč *intervencija* v tekst? S tem je povezano tudi vprašanje, kako je znotraj kategorij estetske sekvence mogoče po eni strani razumeti avtonomijo umetniškega dela, po drugi pa način, na katerega se v delo vpisuje domena političnega. V zadnjem poglavju se vrnem k vprašanju filozofije: kako filozofija, če ni več mogoča v obliki sistema v tradicionalnem smislu, lahko povezuje miselne implikacije različnih domen in disciplin?



**I. PREPLET ESTETIKE IN ONTOLOGIJE:  
PROBLEM REPREZENTACIJE**





## POETIČNE ONTOLOGIJE

Trditev, da je mogoče opisati nov način prepleta filozofije z mislijo umetnosti, ki se pojavi v 20. stoletju, najprej zahteva pojasnilo filozofskih pogojev tega prepleta. Takoj se namreč znajdemo navzkriž z Badioujevo trditvijo, da 20. stoletju ni uspelo uvesti nove sheme vzosa med umetnostjo in filozofijo, pač pa so Heidegger in drugi podali le nove različice antičnih in romantičnih shem.<sup>1</sup> Pri tem moramo upoštevati, da je Badiou tudi avtor knjige, posvečene »strasti do realnega« v 20. stoletju, ki ni le politična, ampak tudi umetniška strast. Vprašanje o pogojih »estetske sekvence« je tako najprej vprašanje, ali filozofija 20. stoletja sploh obstaja, ali je tudi v njej mogoče zaslediti »strast do realnega«, ali se kaj podobnega političnim, umetniškim in znanstvenim revolucijam zgodi tudi v filozofiji.

Zdi se namreč, da zahtevi po prelomu in napredku v filozofiji na neki način umanjata. To je čas, v katerem si filozofija zada nalogo verjetno najtemeljitejšega premisleka o svojih omejitvah doslej. Wittgensteinov »o čemer ne moremo govoriti, o tem moramo molčati« dopolnjuje Heideggerjev »naj ne bo reči, kjer zlomi se beseda«. Kako

---

<sup>1</sup> Alain Badiou, *Mali priročnik o inestetiki*, str. 13. (Za podrobnejše bibliografske podatke o posameznih enotah glej priloženo bibliografijo.)

razložiti dejstvo, da ob vsesplošni radikalizaciji filozofija začuti potrebo po tem, da se odreče svoji radikalnosti? Na empirični ravni je o filozofiji 20. stoletja težko govoriti že zato, ker se na samem začetku razdeli na več ločenih tokov, ki se razvijajo po v precejšnji meri ločenih poteh. Toda različne usmeritve delijo skupno izhodiščno izkustvo preloma, izkustvo, ki od filozofije terja, da se odpove svoji *hybris*.

Za preživeto radikalnost filozofije ni težko najti imena, pod katerega se lahko podpišeta tako Wittgenstein kot Heidegger, tako analitična kot fenomenološka tradicija: *metafizika*. Kritika pretirano spekulativnih predhodnikov je sicer že od Aristotela stalna praksa filozofov, toda v 20. stoletju se problem zaostri. Če bi bila metafizika zgolj ena izmed obstoječih oblik mišljenja, bi ostali na ravni izbire med različnimi filozofskimi usmeritvami – metafizika pa imenuje problem, ki zadeva filozofijo v njeni možnosti. Kritiko metafizike bi sicer lahko razumeli v okviru poziva k odstranitvi spekulativnih iluzij v imenu realnega, s čimer bi jo uskladili z Badioujevim pogledom na stoletje. Toda realno, h kateremu poziva filozofija, se je zgodilo *zunaj* filozofije. To ne pomeni, da je filozofija plavala v metafizičnih oblakih, ko so se na trdnih tleh dogajale politične in znanstvene revolucije. Še huje, *zunaj* filozofije se je zgodila *misel* realnega, politična, znanstvena ali umetniška misel, ki grozi, da bo filozofija postala odveč. Posamezne filozofije se zato navežejo na domene in discipline, v katerih prepoznajo misel realnega. Analitična tradicija se bo tako navezala na moderno znanost, Heidegger pa bo realno mišljenja prepoznal v poeziji.

V kontekstu estetike je pomembna predvsem Heideggerjeva kritika, ki metafizični misli v filozofiji sledi od Platona do Nietzscheja, njeno dovršitev pa prepozna v moderni tehnologiji in znanosti. Heidegger metafiziko definira kot onto-teologijo, ki določa vzaje-

mna vidika filozofije kot mišljenja bivajočega kot celote in najvišjega bivajočega. Ontološko je mišljenje bivajočega kot celote, »v smislu njegovih najsplošnejših potez«, teološko pa »v smislu najvišjega in zato božanskega bivajočega«.² Metafizika išče temelj bivajočega, njegovo resnico, ki utemeljuje tudi splošne kategorije, v okviru katerih ga mislimo – predvsem kategorialno dvojico subjekta in objekta –, dovrši pa se kot gospostvo subjekta volje nad množtvom predmetov.

Metafizika je razvitje možnosti mišljenja kot takšnega, zato se ne moremo preprosto obrniti k drugačnemu mišljenju. Edina možnost preseganja metafizike je zato njena »destrukcija«, kakor Heidegger imenuje premislek o temeljnih predpostavkah metafizike, na katerih ta sicer temelji, vendar jih ni nikoli premislila. Filozofijo naj bi torej težil nekakšen izvirni greh: spregledala je tisto, kar odpira njeno mišljenje. Možnost premaganja metafizike je tako odvisna od tega, ali »ima mišljenje poleg naznačene poslednje možnosti (razpad filozofije na tehnizirane znanosti) še neko prvotno možnost, iz katere je mišljenje filozofije sicer moralo izhajati, a je kot filozofija ni moglo zares skusiti in privzeti«.³ Ta možnost je po Heideggerju mišljenje biti kot biti, ki šele omogoča pojavljanje bivajočega, hkrati pa njen premislek nakazuje nesubjektivno možnost bivanja ter nepopredmeten odnos do bivajočega.

Kritika metafizike seveda ni izum 20. stoletja, ampak jo v njeni klasični obliki lahko zasledujemo vsaj od razsvetljske kritike dogmatizma naprej – vse do pozitivizma, marksizma, nietzschejanstva, psihoanalize in drugih v osnovi antifilozofskih gibanj, ki so tako odločilno zaznamovala tudi 20. stoletje. Vendar moderna kritika me-

<sup>2</sup> Martin Heidegger, »Kaj je metafizika?«, v: *Izbrane razprave*, str. 110.

<sup>3</sup> *Id.*, *Konec filozofije in naloga mišljenja*, str. 38.

tafizike v luči Heideggerjeve filozofije pravzaprav pomeni vrhunec metafizike in subjektivnosti. Posledice te moderne metafizike Heidegger opiše kot beg bogov, uničenje zemlje in pomasovljenje človeka.<sup>4</sup> Mišljenje mora zato namesto k napredku pozvati k obuditvi pozabljenega. Po drugi svetovni vojni se je kritika metafizike tudi eksplicitno spojila z reakcijo na nasilnost stoletja. Po Adornu je zgodovinski znak konca metafizike Auschwitz: »Metafizična zmožnost je ohromljena, saj je bila uničena podlaga združitve spekulativnega metafizičnega mišljenja z izkustvom.«<sup>5</sup> Na precej radikalnejši, a tudi banalnejši način so povezavo med koncem metafizike in stoletjem razumeli francoski »novi filozofi«, ki so totalitarne režime razglasili za udejanjenje metafizičnega načina mišljenja, ki se je napajal v velikih filozofskih sistemih preteklosti (teza, ki seveda meri predvsem na komunizem).

Katastrofična vizija razvoja in dovršitve metafizike torej služi temeljitemu obračunu z zgodovino filozofije, prevzame pa lahko tudi povsem določeno ideološko funkcijo v politični sedanjosti. Slednje ima v svoji reafirmaciji metafizike v mislih tudi Badiou: »tako kot se od nekdaj odvija zakrivanje sveta, se hkrati odvija tudi njegovo razkrivanje. Tako je umik bogov tudi koristen dopust, ki jim ga dodelijo ljudje; uničenje Zemlje je tudi njena ureditev v skladu z aktivnim mišljenjem; počredenje je tudi egalitarni vdor množic na prizorišče zgodovine.«<sup>6</sup> Koncept metafizike pa pozna svoje kritike tudi znotraj same fenomenološke tradicije. Po Paulu Ricoeurju Heidegger z njim zapira možnost reinterpretacije in s tem reaktualizacije miselnih

<sup>4</sup> *Id.*, *Uvod v metafiziko*, str. 38.

<sup>5</sup> Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, str. 354.

<sup>6</sup> Alain Badiou, *Kratka razprava o prehodni ontologiji/Očrt metapolitike*, str. 58–9.

inovacij preteklosti, saj zgodovino filozofije dojema izključno kot zgodovino metafizične zmote.

V Heideggerjevi stlačitvi zgodovine zahodnega mišljenja v enoten blok metafizike ne morem razbrati drugega kot znamenje maščevalnega duha, ki se mu njegova misel sicer upira [...] Enotni blok metafizike je zakasneli konstrukt Heideggrovega mišljenja, ki naj bi upravičil njegov miselni napor in odpoved, za katero si je želel, da bi ne bila golo preseganje. Toda čemu njegova filozofija vsem svojim predhodnicam odreka pravico do preloma in inovacije, ki jo tako suvereno terja zase? Zdi se mi, da je napočil trenutek, ko se moramo odreči udobju, ki se že spreminja v miselno lenobo, da z eno sólo besedo – metafizika – zaznamujemo celotno zahodno mišljenje.<sup>7</sup>

Te težave se zaveda tudi Badiou, zato svojo verzijo kritike metafizike – kritike filozofije Enega – namesto »horizontalno« zastavi »vertikalno«. Badiou torej ne razmeji obdobja, v katerem so filozofi bit zmotno mislili kot Eno, od obdobja, v katerem je bit že ali ponovno mogoče misliti kot množstvo, ampak filozofijo razume kot vseskozi – skozi celotno njeno zgodovino – razdvojeno med obe možnosti, včasih tudi pri istem avtorju: »mišljenje kot filozofija ni samo podpiralo normativne moči enega, ampak je v izvornem razcepu svoje dispozicije hkrati iskalo zavetje pred to močjo in si prizadevalo za odtegnitev tej moči«. <sup>8</sup> Badiou si zato v branjih zgodovine filozofije prizadeva »izumiti sodobno zvestobo tistemu, kar se ni nikoli uklonilo

<sup>7</sup> Paul Ricoeur, *Živa metafora*, str. 478.

<sup>8</sup> Alain Badiou, *Kratka razprava o prehodni ontologiji/Očrt metapolitike*, str. 58.

zgodovinski prisili onto-teologije ali uokvirjajoči moči enega«. <sup>9</sup> Badiou pojem metafizike včasih uporablja kot *hommage* Heideggerju, ponekod pa jo razume tudi kot zmožnost filozofije, da ohrani moč spekulativnega mišljenja. Vprašanje ni, če je konstruirati metafiziko »še mogoče«, temveč »ali smo tega sposobni«. <sup>10</sup> Poziv k ohranitvi metafizičnega jedra mišljenja najdemo tudi pri Adornu: Auschwitz nas sicer prisili v zavrnitev metafizike, vendar hkrati zapoveduje dolžnost, da z njo nadaljujemo v obliki samokritične metafizike oziroma negativne dialektike. Popolna opustitev spekulativnega mišljenja bi namreč pomenila onemogočenje kritičnega mišljenja in absolutni pristanek na realnost, v kateri je bilo nekaj takšnega kot Auschwitz sploh mogoče. Le ohranitev možnosti metafizike (in poezije) lahko poskrbi, da se »misel ne preda pred klavrno ontičnim«. <sup>11</sup>

Toda kritika metafizike, naj gre za njeno analitično-pozitivistično (kot spekulativne norosti) ali fenomenološko različico (kot katastrofične *hybris*), ni edini možni vstop v filozofijo 20. stoletja. Samokritiko filozofije v 20. stoletju lahko razumemo tudi kot reakcijo na antifilozofska gibanja druge polovice 19. stoletja: razvoj znanosti je vplival na pozitivistični način mišljenja, ki se je zoperstavil spekulativnemu. Prav tako je materialistični obrat v mišljenju zahteval marksizem, omenimo pa lahko tudi nietzschejansko prevrednotenje filozofije z vidika življenja in kasneje še psihoanalitična branja filozofije. Filozofske usmeritve 20. stoletja bi tako lahko razumeli tudi kot premisleke o tem, kako bi se filozofija lahko ohranila prav z naslonitvijo na svoje kritike. Tako dobimo analitično filozofijo, ki izhaja iz po-

<sup>9</sup> *Ibid.*, str. 59.

<sup>10</sup> *Id.*, *Deleuze, hrumenje biti/Drugi manifest za filozofijo*, str. 111–112.

<sup>11</sup> Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, str. 396.

zitivistične kritike spekulativne filozofije, marksistično filozofijo, ki izhaja iz Marxove kritike nemškega idealizma, filozofije, ki preverjajo konsekvence spoznanj psihoanalize za klasični pojem subjekta ipd.

Teoretizacijo takšnega pogleda na filozofijo 20. stoletja najdemo v Badioujevi teoriji pogojev in antifilozofije. Po Badiouju je možnost filozofije v določenem času pogojena z njenim premislekom političnih, znanstvenih in umetnostnih revolucij ter upoštevanjem svojih antifilozofskih kritik.<sup>12</sup> Če naj bo filozofija sodobna, mora upoštevati implikacije, ki jih za mišljenje temeljnih filozofskih kategorij prinašajo zunajfilozofski dogodki in antifilozofska razmišljanja. Če želi na primer filozofija konstruirati sodoben pojem subjekta, ne more ne upoštevati Freudovega odkritja nezavednega.

Tako smo prišli do dveh različnih pogledov na filozofijo 20. stoletja. Prvi vidik je *dekonstrukcijski*, saj definira sodobnost filozofije z njeno kritiko metafizike. Drugi vidik, vidik *rekonstrukcije*, definira sodobnost filozofije z njeno prenovo upoštevajoč implikacije, ki jo imajo za njeno mišljenje zgodovinsko-politični dogodki, spoznanja znanosti in drugih nefilozofskih miselnih disciplin in praks (npr. marksizma, psihoanalize ali moderne umetnosti) ter eksplicitne kritike filozofije kot načina mišljenja (npr. pri Nietzscheju). Obeh vidikov seveda ne moremo strogo ločiti. Analitična filozofija tako vsebuje dekonstrukcijski moment, saj kritizira spekulativno mišljenje filozofske tradicije, s katero prekinja, po drugi strani pa se rekonstituira kot zvestoba prelomu, ki so ga v načinu mišljenja povzročile pozitivne znanosti. Tudi Badioujeva filozofija je razpeta med oba pola. Badiou po eni strani filozofijo definira kot »mesto mišljenja, kjer se

---

<sup>12</sup> Alain Badiou, *Pogoji*, str. 80.



izraža 'obstoj' resnic in njihova hkratna možnost,<sup>13</sup> resnic, ki ne izhajajo iz filozofije, temveč iz področij znanosti, politike, umetnosti in ljubezni. Po drugi strani je po Badiouju filozofija dekonstrukcijska, saj je »v svoji zgodovini zgolj desubstancializacija Resnice«. <sup>14</sup> Tudi samega Heideggerja lahko razumemo ne le kot kritika metafizike, ampak tudi na podlagi njegovega premisleka implikacij Nietzschejeve antifilozofije, njegove kreativne reinterpretacije predsokratske misli in njegovih komentarjev poezije (mišljenje biti, ki se mu je filozofija izneverila, naj bi se namreč ohranilo pri nekaterih pesnikih). V tem oziru je »estetška sekvenca« v 20. stoletju mogoča, ker filozofija realno mišljenja prepozna zunaj same sebe, a obenem razgrinja njegove filozofske konsekvence.

Toda kako se spremeni filozofska misel, da lahko postane premislek misli umetnosti? Kaj se zgodi s filozofskim pojmom resnice, da ta lahko postane vozle ontologije in estetike? Za postmetafizično filozofijo je gotovo značilna imanentizacija resnice, odmik od nadčutnega in absolutnega v imenu življenja, biti ipd. Vendar pa je transcendenca v strogem smislu že v preteklih stoletjih izgubila filozofsko relevantnost. Pravi nasprotnik imanence so manj očitne, »zvite oblike transcendence«, kakor se v zvezi z Deleuzovo kritiko platonizma izrazi Badiou.<sup>15</sup>

Heidegger metafiziko res definira kot iskanje »najvišjega bivajočega«, torej transcendence, toda prava ovira mišljenju biti je bolj epistemološke narave. V jedru metafizike je namreč pojmovanje resnice kot skladnosti reči in mišljenja, ki jo omogoča mehanizem

---

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, str. 82.

<sup>15</sup> *Id.*, »Predgovor«, str. 11.

*Vorstellung* – predstave ali reprezentacije: »Predstavlajoča izjava izreče svoje izrečeno o predstavljeni stvari takó, kakor stvar kot tale stvar je. Ta 'tako – kakor' zadeva pred-stavljanje in njegovo pred-stavljenost.«<sup>16</sup> Izkaže se, da je »predstavljanje neprimerno tistemu, kar je treba misliti«, zato se moramo lotiti poskusa, »da bi prišli prek predstavljanja bivajočega kot takega v mišljenje resnice biti.«<sup>17</sup> Z mišljenjem biti bomo spet našli tisto, kar se v pojmovanju resnice kot skladnosti izgubi – izgubi se »svobodnost do tega, kar je v Odprtem očitno.«<sup>18</sup> Ko znova osvojimo to svobodo, sprejmemo tudi drugačno pojmovanje resnice: resnico kot *aletheia* ali kot neskritost bivajočega.<sup>19</sup> Resnica ne zadeva ustreznosti subjektive predstave o objektu, temveč odprtost do govora same biti:

Metafizika je v svojih odgovorih na svoje vprašanje po bivajočem kot takem [...] predstavljala bit. Metafizika izreka bit neogibno in zato nenehno. Toda same biti metafizika ne pusti spregovoriti, ker ne premisli biti v njeni resnici in resnice ne kot neskritosti in neskritosti v njenem bistvu.<sup>20</sup>

Adorna te izjave pripravijo do očitka, da Heidegger pravzaprav pristane pri prenovljeni ideji transcendence kot »absolutizirane imanence«;<sup>21</sup> tisto, kar se na bivajočem izmika mišljenju in s tem identiteti, naj bi po ovinku spremenil v objekt in identiteto. Heide-

<sup>16</sup> Martin Heidegger, »O bistvu resnice«, v: *Izbrane razprave*, str. 156.

<sup>17</sup> *Id.*, »Kaj je metafizika?«, v: *ibid.*, str. 108.

<sup>18</sup> *Id.*, »O bistvu resnice«, v: *ibid.*, str. 158.

<sup>19</sup> *Ibid.*, str. 161.

<sup>20</sup> *Id.*, »Kaj je metafizika?«, v: *ibid.*, str. 99.

<sup>21</sup> Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, str. 113.

gger bi se načeloma lahko branil s trditvijo, da *aletheia* ni objekt, ki bi ga lahko posedovali, ali stanje, ki bi ga lahko našli: »Neskritost bivajočega nikoli ni samó neko navzoče stanje, temveč neko dogajanje. Neskritost (resnica) ni niti kaka lastnost reči v smislu bivajočega niti lastnost stavka.«<sup>22</sup> Če pa je resnica odvisna od nagovora biti, mora biti od njega odvisna tudi neresnica. Ker resnica ni v domeni subjekta, tudi neresnica ne more biti definirana kot subjektova zmota. Neresnica zato sodi k bistvu resnice: »*K bistvu resnice kot neskritosti sodi to kratenje na način dvojnega skrivanja*. Resnica je v svojem bistvu ne-resnica.«<sup>23</sup>

Pri Adornu ima postmetafizična filozofija povsem drugačno podobo. Absolutizaciji imanence se izogne z ohranitvijo dialektičnega mišljenja, ki pa je postalo »negativno«. Radikalna kritika metafizične filozofije, ki je po Adornu predvsem filozofija identitete, se ne sme izteči v neposredno mišljenje neidentičnega, saj se tisto, kar »naj bi ležalo onstran, pojavlja le v notranjih snoveh in kategorijah.«<sup>24</sup> Misliti tisto, kar se v objektivizirajočem, identitarnem mišljenju izgubi, je tako mogoče le z dialektičnim obratom teh filozofskih kategorij: »Nespravljivo mišljenje je upanje na spravo, saj odpor mišljenja do zgolj bivajočega, ukazovalna svoboda subjekta, v objektu intendira tudi tisto, kar je šlo z njegovo spremeno v objekt v izgubo.«<sup>25</sup> Kritika metafizike bi sicer lahko le okrepila identitarno mišljenje, saj išče entiteto, ki bi ji morali pripisati brezpogojno avtonomijo oziroma imuniteto pred nasiljem konceptualnega mišljenja – torej tudi pred

---

<sup>22</sup> Martin Heidegger, »Izvir umetniškega dela«, v: *Izbrane razprave*, str. 280.

<sup>23</sup> *Ibid.*, str. 281.

<sup>24</sup> Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, str. 143.

<sup>25</sup> *Ibid.*, str. 31.

*kritiko*. Za razliko od Heideggerjevega »dopuščanja biti« je negativna dialektika do bivajočega še vedno do določene mere nasilna, toda le na ta način je mogoče doseči tisto v objektu, kar presega njegov goli obstoj: »Kar je, je več kot to, kar je. Ta 'več' mu ni vsiljen, ampak kot tisto, kar je bilo iz njega izrinjeno, ostaja imanenten. V tem smislu bi bilo neidentično sama identiteta stvari nasproti njenim identifikacijam.«<sup>26</sup> Adorno torej ni mislec konca. Ko pravi, da metafizika in poezija po Auschwitzu nista več mogoči, postavlja paradokсно zahtevo po ohranjanju možnosti tistega, kar ni več mogoče. Mišljenje služi presežku v objektu, neobstoječemu sredi obstoječega, ki je po Adorno trpljenje, navzoče v sami biti: »Potreba po tem, da trpljenju pustimo spregovoriti, je pogoj vse resnice.«<sup>27</sup>

Drugačno strategijo pri svojem boju proti »zvijačnosti transcendeince« privzame Deleuze. Namesto dialektičnega obrata metafizičnih kategorij jih njegova filozofija poskuša zamenjati z alternativnimi, ki spremenijo ravnino mišljenja. V predgovoru k *Razliki in ponavljanju* Deleuze svojo filozofijo umesti v »duh časa«, ki ga karakterizirajo naslednji znaki: Heideggerjeva filozofija, strukturalizem, moderni roman ter spoznanja na področjih nezavednega, govornice in umetnosti. »Vse te znake je mogoče pripisati posplošenemu antiheglovstvu: razlika in ponavljanje sta zavzela mesto identičnega in negativnega, identitete in protislovja.«<sup>28</sup> Kategorialne dvojice stare metafizike je mogoče zvesti na alternativne pojmovne pare: »Vse identitete so zgolj simulirane, proizvedene kot optični 'učinek' na podlagi globlje igre, ki je igra razlike in ponavljanja.«<sup>29</sup> Po Deleuzu

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, str. 164.

<sup>27</sup> *Ibid.*, str. 29.

<sup>28</sup> Gilles Deleuze, *Razlika in ponavljanje*, str. 29.

<sup>29</sup> *Ibid.*, str. 30.

metafizike (ki jo zanj predstavljata predvsem platonizem in heglovstvo) ne definirajo transcendentne ideje in absolutni duh, temveč način mišljenja, ki se ohranja tudi po njihovem sesutju. Platonizma tako ne definira razlikovanje med bistvom in pojavom, temveč razlikovanje med modelom in kopijo, ki se ohranja tudi onstran tradicionalne metafizike.<sup>30</sup>

Problem kopije nas privede k pravemu jedru metafizike, ki ga mora opustiti moderna filozofija, reprezentaciji. »Prednost identitete, kakorkoli jo že dojamemo, definira svet reprezentacije. Moderno mišljenje pa se rodi iz bankrota reprezentacije, kot izguba identitet in odkritje vseh sil, ki delujejo pod reprezentacijo identičnega.«<sup>31</sup> Filozofija mora slediti znakom mišljenja onkraj reprezentacije in omogočiti, da skozenjo »spregovorijo predindividualne in neosebne singularnosti.«<sup>32</sup> Če je Adorno želel trpljenju posoditi glas, pa je pri Deleuzu tako kot že pri Heideggerju glas že vpisan v samo bit: »Enoglasnost biti pomeni, da je bit Glas, ki se izreka, in se izreka v enem samem 'smislu' o vsem, o čemer se izreka.«<sup>33</sup> S tem bi si Deleuze lahko nakopal Adornov očitek o absolutizirani imanenci, toda slednja pri Deleuzu ni stvar identitete, temveč postajanja, »ni doseganje neke oblike (identifikacija, imitacija, Mimesis), ampak odkrivanje cone sosedstva, nerazločljivosti ali nerazlikovanosti.«<sup>34</sup> Imanenca torej ni imanenca neke entitete, katere notranjost bi morali obvarovati ali ohranjati nasproti nasilju zunanosti. Deleuze zato imanenco raje kot

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, str. 406.

<sup>31</sup> *Ibid.*, str. 29.

<sup>32</sup> *Id.*, *Logika smisla*, str. 78.

<sup>33</sup> *Ibid.*, str. 172.

<sup>34</sup> *Id.*, *Kritika in klinika*, str. 13–14.

»boj proti Drugemu« transcendence opredeli kot »boj med Sabo«, <sup>35</sup> Glas imanence, torej tisto, česar izraz iščemo, ni imanenca v njeni razliki *do* transcendence, temveč imanenca v njeni notranji razliki.

Reprezentacijo lahko potemtakem definiramo kot proces, ki imanenci odreka izraz njene razlike ter jo podvrže identitarnemu mišljenju, značilnemu za mišljenje transcendence. Pri vseh treh avtorjih se torej pojavi ideja o nekem imanentnem realnem, ki v reprezentacijski konstituciji realnosti ostane skrito. Toda to realno se iz svoje notranjosti že izraža, pripišemo mu lahko njegov lastni glas. Naloga filozofije je torej prepoznati nagovor tega realnega v nekem mišljenju, ki se dogaja zunaj filozofije. Nova ontologija mora prelomiti z reprezentacijo in razviti mišljenje imanence. Toda filozofsko postuliranje imanence bi že samo po sebi pomenilo njeno reprezentiranje, zato mora filozofija v *zunajfilozofski* dejanskosti poiskati izraz imanence, njeno lastno obliko mišljenja.

V takšni filozofski konstelaciji je lahko nastala »estetska sekvenca«: umetnost je bila prepoznana kot privilegirano področje izraza imanence, znak realnega mišljenja, ki naj mu sledi filozofija. Gotovo so možne tudi druge navezave na mišljenje zunaj filozofije. Analitična filozofija se tako naveže na znanost, a se pri tem odreče mišljenju biti, na katerega gleda kot na preostanek metafizičnih spekulacij, medtem ko fenomenologija, ki se naveže predvsem na umetnost, znanosti odreče zmožnost mišljenja. Filozofija se lahko naveže tudi na politiko, s čimer pa se izpostavi obljubam nečesa, kar bo še prišlo, in razočaranjem nad tistim, kar se je že zgodilo. Kot lahko spremljamo pri Adornu, je v času neuspeha emancipatoričnih načrtov prav umetnost tista, ki lahko ohranja politično obljubo pri življenju. Ra-

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, str. 190.

zvoj ontologije pri omenjenih avtorjih je neločljivo povezan z razvojem estetike. Težko je namreč spregledati, da sta kategoriji reprezentacije in izraza tudi dve izmed ključnih kategorij estetike, ter da so Heidegger, Adorno in Deleuze svoje ključne filozofske teze v veliki meri razvili prav ob refleksiji moderne umetnosti (kakor koli že kdo od njih razume to »modernost«).

Tako različne mislece kot so Heidegger, Adorno in Deleuze lahko kot pripadnike iste filozofske sekvence pravzaprav prikažemo le s stališča neke drugačne ontologije, ki sicer ostaja notranja takšnemu načinu mišljenja, a vendar ponuja kritični premislek njegovih temeljev. Badiou v uvodu k *Biti in dogodku* (*L'être et l'événement*) svoj ontološki projekt napove kot vzpostavitev alternative Heideggerjevi dominaciji na področju ontologije (na nekem drugem mestu pa dodaja, da je bila polemična ost pravzaprav naperjena proti Deleuzu): »Heidegger s svojo doktrino umika in raz-kritja ostaja podvržen temu, kar imam sam za pravo bistvo metafizike, namreč figuro biti kot oskrbe in daru, kot prisotnosti in odprtja, ter ontologije kot izrekanja poti bližine. Ta tip ontologije, ki ga preganja razpustitev Prisotnosti in izguba izvora, imenujem *poetični*.«<sup>36</sup> Takšnemu pojmovanju Badiou zoperstavlja »radikalno odtegnitveno dimenzijo biti, izvzeto ne le reprezentaciji, temveč tudi vsakršni prezentaciji. Rekel bi, da bit kot bit na noben način ne dopušča, da bi se ji približali – dopusti zgolj silovitost deduktivne konsistence brez avre, ki jo prešije v njeni praznini.«<sup>37</sup> Glas imanence torej pri Badiouju zamenja nemost biti. Od Platonove ideje dobrega do Heideggerjeve ontološke diference

---

<sup>36</sup> Alain Badiou, *L'être et l'événement*, str. 16; *Id.*, *Deleuze, hrumenje biti/ Drugi manifest za filozofijo*, str. 12.

<sup>37</sup> *Id.*, *L'être et l'événement*, str. 16.

naj bi filozofija podlegala skušnjavi, po kateri naj bi »nam zgolj neko izkustvo, umeščeno onstran vsake strukture, odprlo dostop v zakritje njene prisotnosti«. <sup>38</sup> Bit torej ni odtegnjena le običajnemu reprezentacijskemu izkustvu, temveč je ne moremo najti niti v nekakšnem izjemnem, antireprezentativnem izrazu.

Badiou po eni strani vztraja, da se bit ne izraža in da je tudi ne moremo izkusiti, po drugi pa lahko – v nasprotju s tradicijo kritične filozofije – spoznamo način njene prezentacije. To spoznanje omogoča »deduktivna konsistenca« matematike; poetično ontologijo torej nadomesti matematična. V zvezi s tem velja opozoriti, da matematizacije ontologije ne smemo razumeti s heideggerjanskega stališča kot »redukcije« biti na »pustost« znanosti, temveč prej v spinozističnem smislu intelektualne radosti, ki jo je zmožen prikljucati matem. Temeljna ontološka ločnica pri Badiouju poteka med ontologijo Enega, kar je stvar preživete metafizične spekulacije, in ontologijo množstva, ki filozofijo postavi na raven sodobnega mišljenja. Dedukcija ni redukcija, temveč ekspanzija: matematična teorija množic je najbolj kompleksen in dovršen način, na katerega lahko danes mislimo množstvo.

In vendar tudi pri Badioujevem razumevanju ontologije (h kateri se podrobneje vrnemo v enem od naslednjih poglavij) ključno vlogo odigra kritika reprezentacije. V kontekstu matematične ontologije je reprezentacija proces poenotenja množstva, medtem ko je resnica prezentacije množstva v njegovi nekonsistentnosti. Kolikor Badiou resnico biti enači z izrazom biti v njeni nekonsistenci, njegova ontologija ohranja poteze poetičnosti. A ključno je, da mišljenje biti ni več vrhunec filozofije, saj je Badioujev namen »raz-vezati heidegger-

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, str. 34.



jansko povezavo med bitjo in resnico«. <sup>39</sup> Filozofski pojem resnice ni več povezan z razkritjem biti, temveč s tistim, kar se biti izmika – dogodkom.

Pojem dogodka je pomemben že pri Heideggerju in Deleuzu, toda pri njiju nastopa kot način razkritja biti. Bit se ne more razkriti kot stalnost nekega stanja, temveč le kot dogodek. Pri Badiouju pa je dogodek sam po sebi povsem brez biti, zgolj svoje izginotje. Na tem mestu nastopi pojem subjekta, definiranega kot nosilca neke resnice. Subjekt je tisti, ki sprejme nase konsekvence dogodka: v situaciji deluje tako, da jo transformira v skladu z dogodkom. Šele s tem delovanjem – postopkom resnice – dogodek pridobi bit. Dogodek torej ni izraz biti in s tem resnica, temveč sproži postopek resnice ter hkrati pokaže na nekonsistentnost situacije (njeno bit).

Toda preden preučimo vse implikacije, ki bi jih Badioujevo pojmovanje biti in reprezentacije lahko imelo za »estetsko sekvenco«, si oglejmo, kako vozel ontologije in estetike pri Heideggerju, Adornu in Deleuzu deluje kot del filozofskega mišljenja umetnosti. Pri vseh treh je v biti navzoča težnja k izrazu, pri čemer se umetnost ponuja kot najprimernejša oblika tega izraza. Navsezadnje je samo idejo »izraza« mogoče razumeti kot primarno estetsko. Badioujevo tezo o »poetični« ontologiji lahko tako razumemo na šibkejši in močnejši način. Šibka verzija te teze pravi, da umetnost ponudi najpomembnejši model, po katerem je mogoče misliti bit. Veliko pa je tudi argumentov za močno verzijo te teze: pri filozofih izraza imanence ontologija in estetika postaneta nerazločljivi.

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, str. 22.

## ONTOLOŠKE POETIKE

Je »estetika« kot tradicionalna filozofska disciplina še primeren okvir filozofskega mišljenja umetnosti? Za Heideggerja in mnoge druge estetika označuje specifičen pojmovni okvir, znotraj katerega umetnost obravnava metafizična filozofija: »Do premaganja estetike pa pride po nujnosti, iz zgodovinskega spoprijema z metafiziko kot tako.«<sup>40</sup> Estetiko z metafiziko povezuje dojetanje »bivajočega kot predmetno predstavljivega«,<sup>41</sup> torej prav reprezentacijski način mišljenja. Epistemološko načelo *adaequatio* predstave in predmeta v estetiki zastopa načelo *mimesis* ali posnemanja.<sup>42</sup> Premaganje estetike se začne z odločitvijo, ali »nam je umetnost bistvena, ali je izvor in s tem ustanavljajoči *pred-skok* v našo zgodovino [...] ali pa zgolj *dopolnilo*, ki ga beležimo zgolj kot 'izraz' navzočega in ga ženemo naprej zaradi okrasa in zabave, oddiha ali vzdraženja?«<sup>43</sup> Odločiti se moramo, da bomo opustili metafizična vprašanja o subjektivnem doživljanju in lepoti kot umetniškem izrazu najvišjega bivajočega, ter

---

<sup>40</sup> Martin Heidegger, »'Metafizika' in izvor umetniškega dela«, str. 327.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Id.*, »Izvir umetniškega dela«, v: *Izbrane razprave*, str. 261.

<sup>43</sup> *Id.*, »O izvoru umetniškega dela«, str. 256–257.

bistvo umetniškega dela premislili ob vprašanju biti.<sup>44</sup> Umetniško delo – če je na ravni svojega pojma – ne posnema, ampak razkriva bivajoče. Od sveta reprezentacije nas pelje v neskritost biti: »Delo ne more prikazovati ničesar, ker pravzaprav nikoli ne cilja na nekaj že obstoječega in predmetnega, če seveda predpostavljamo, da je umetniško delo in ne le kak potvorjen proizvod. Delo nikoli ne prikazuje, ampak postavlja[.]«<sup>45</sup>

Toda Heideggerju lahko zares sledimo le, če razumemo obrat od subjekta k biti, ki je predpostavljen v pojmu resnice kot *aletheia*. Metafizičnega pojmovanja umetnosti ne moremo preseči s tem, da v umetniškem delu namesto posnetka bivajočega vidimo bivajoče v razkritju njegove biti, ali da umetniško delo naredimo s takšnim namenom. Bit sama je tista, ki mora v delu stopiti iz svoje skritosti: »Bit bivajočega stopi v stalnost svojega sijanja. Bistvo umetnosti bi bilo tedaj tole: samopostavljanje resnice bivajočega v delo.«<sup>46</sup> Od subjektivnega vprašanja o umetnosti kot partikularnem objektu – *kaj je umetnost?* ali *kaj je resnica umetnosti?* – pridemo do mišljenja same resnice in njene lastne potrebe po umetnosti: »Kaj je resnica, da se more ali celo mora dogajati kot umetnost[?]«<sup>47</sup> Umetnost nam pove, da je bistvo resnice biti njeno dogodkovno razkritje sredi bivajočega. Bit, ki sama ni nekaj bivajočega, je izenačena s težnjo po svojem razkritju. Ni torej nekaj, kar se razkriva, ampak *je* šele v dejanju razkritja: »Ker sodi k bistvu resnice, da se umešča v bivajoče, da bi tako šele postala resnica, je v bistvu resnice *težnja k delu* kot posebni možnosti

---

<sup>44</sup> *Id.*, »O prevladanju estetike: zapisi k Izvoru umetniškega dela«, str. 238–239.

<sup>45</sup> *Id.*, »O izvoru umetniškega dela«, str. 249

<sup>46</sup> *Id.*, »Izvir umetniškega dela«, v: *Izbrane razprave*, str. 260.

<sup>47</sup> *Ibid.*, str. 284.

resnice, možnosti, da je sredi bivajočega sama bivajoča.«<sup>48</sup> V bivajočem mora biti torej proizvedeno neko posebno bivajoče, v katerem se možnost bivajočega šele odpira. Bit, katere neskritost je hkratna z njeno skritostjo, mora pustiti sled: »Zato mora v Odprtem zmeraj biti neko bivajoče, v katerem zavzame odprtost svoje mesto in svojo stanovitnost.«<sup>49</sup> Bit mora na poti svoje pojavitve, ki je hkrati že pot izginotja, pustiti sled na nekem bivajočem, umetniškem delu, ki v svetu podob služi kot znamenje tistega, kar ne more imeti podobe, a se po svojem bistvu vendarle mora pojavljati.

Mišljenje o umetnosti torej vstopa v sodobno filozofijo na podlagi teze, da si resnica za svoje razkritje izbere umetniško delo. Delo je resnično, ker nekaj v imanenci biti – ki jo sicer zakriva zastor reprezentacije – zahteva izraz. Strukturno analogno tezo najdemo tudi pri Adornu, po katerem se mišljenje z umetnostjo poveže zato, ker »nekaj v realnosti, nekaj za tančico, ki jo razobeša medsebojna igra institucij in lažnih potreb, objektivno zahteva umetnost, in to umetnost, ki govori v imenu tistega, kar tančica skriva«.<sup>50</sup> A da bi prišli na raven takšnega mišljenja, po Adornu za razliko od Heideggerja ne potrebujemo odprave estetike, temveč temeljito redefinicijo njenih tradicionalnih kategorij. V skladu s tem načelom se Adorno vrne tudi k vprašanju lepote, ki jo definira kot »sled neidentičnega na stvareh pod urokom univerzalne identitete«.<sup>51</sup> To sicer ne pomeni, da je umetnost, v kateri se ta sled ohranja, izvzeta iz tega uroka. Tudi estetska avtonomija je »nekaj nastalega«, kar se je »oblikovalo na podlagi

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, str. 289.

<sup>49</sup> *Ibid.*, str. 288.

<sup>50</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 35.

<sup>51</sup> *Ibid.*, str. 114.

gospodstva.«<sup>52</sup> Utopične dimenzije umetnosti zato ni nikoli mogoče razločiti od njenih ideoloških učinkov. A kljub temu, da je svoboda estetske distance lažna, ima njen videz realne učinke: »Brez sinteze, ki avtonomno umetniško sooči z realnostjo, ne bi bilo ničesar, kar bi bilo zunanje uroku realnosti; načelo ločitve duha, ki okoli sebe širi urok, je tudi načelo, ki lahko prelomi z urokom tako, da ga določi.«<sup>53</sup> Estetski videz torej kljub svoji lažnosti omogoča ohranitev sledi neidentičnega. Tančica je tisto, kar je skrila, tudi ustvarila, zato bi z odpravo tančice uničili tudi tisto, kar naj bi našli za njo: »Estetska identiteta naj podpira tisto neidentično, ki ga zatira vsiljevanje identitete v realnosti.«<sup>54</sup> Poziv k ukinitvi estetske distance zato ni korak k ukinitvi dominacije, temveč zgolj še ena afirmacija identitete realnosti.

Za razliko od Heideggerja Adorno ne poziva k povratku k nečemu izvornemu, saj tisto, česar sled naj bi ohranila umetnost, ni definirano kot nekaj izgubljenega, temveč kot nekaj neobstoječega. Ker je identiteta univerzalna in določa celoto realnosti, je neidentično lahko le sled nečesa, kar ne obstaja. Tako lažnost estetskega videza ponuja možnost, da je tisto, kar ne obstaja, prisotno kot pojav: »Vznik neobstoječega, kakor da bi to obstajalo, spodbuja vprašanje po resnici umetnosti. Njena gola forma z obljubo tistega, česar ni, sporoča objektivno, čeprav vedno tudi prelomljeno zahtevo, da mora biti neobstoječe, ker se pojavlja, tudi možno.«<sup>55</sup> Udejanjenje obljube umetnosti – obstoj neidentičnega – bi zato pomenil tudi njen konec. Adorno se na tem mestu strinja s Heglom, ki je prvi »ugotovil,

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, str. 34.

<sup>53</sup> *Ibid.*, str. 348.

<sup>54</sup> *Id.*, »Umetnost, družba, estetika«, str. 97.

<sup>55</sup> *Id.*, *Ästhetische Theorie*, str. 128.

da je konec umetnosti impliciran v njenem konceptu.«<sup>56</sup> Ohranjanje obljube in obenem preganjanje dozdevkov njene uresničljivosti sta tako dva pogoja modernosti umetniškega dela. Utopično dimenzijo lahko ohrani le tista umetnost, ki se povsem odreče temu, da bi samo sebe ponujala kot oznanilo rešitve: »Nečloveškost umetnosti mora zavoljo človeškosti preseči nečloveškost sveta.«<sup>57</sup>

Pri Deleuzu je identiteta (pojma) le ena od kategorij reprezentacije (ki določajo pogoje možnosti izkustva in razumevanja), med katere spadajo še nasprotje predikatov, analogija v sodbi in podobnost v zaznavi.<sup>58</sup> Estetika kot teorija čutnega izkustva ostaja v koordinatah reprezentacije, šele z vprašanjem lepega in umetnosti pa lahko seže k realnemu: »S tega vidika ni presenetljivo, da se estetika razcepi na dve nezvedljivi področji, na področje teorije čutnega, ki od realnega ohrani zgolj njegovo skladnost z možnim izkustvom, in področje lepega, ki obsega realnost realnega, kolikor se na drugi strani reflektira.«<sup>59</sup> Naloga Deleuzove filozofije je pokazati, da je domnevno »možno izkustvo« lažna omejitev, ki jo moramo ovreči, če se želimo prebiti do realnega izkustva: »Vse se spremeni, ko določimo pogoje dejanskega izkustva, [...] ki se po naravi razlikujejo od kategorij: dva smisla estetike se pomešata, tako da se bit čutnega razodene v umetnini, umetnina pa hkrati nastopi kot eksperimentiranje.«<sup>60</sup> Takšno izjemno izkustvo pa filozofiji pokaže prav moderna umetnost: »moderna umetnina [...] nakaže filozofiji neko pot, ki vodi v opusti-

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, str. 55.

<sup>57</sup> *Id.*, *Philosophie der neuen Musik*, str. 125.

<sup>58</sup> Gilles Deleuze, *Razlika in ponavljanje*, str. 85, 403, 407.

<sup>59</sup> *Ibid.*, str. 131.

<sup>60</sup> *Ibid.*

tev reprezentacije«. <sup>61</sup> Še več, moderna umetnina nam omogoča najti »doživeto realnost pod-reprezentacijskega področja«. <sup>62</sup>

Antireprezentacijski obrat estetike pri Deleuzu poteka kot obrat od metafore k metamorfozi. Ker metafora temelji na razliki med dvema ravnema pomena, ne more doseči ravnine imanence: »Metamorfoza je nasprotje metafore. Ni več prvotnega in prenesenega pomena, ampak porazdelitev stanj na pahljači besede.« <sup>63</sup> Če je bit enoglasna in obstaja en sam tok smisla, ne more biti ne identitete ne nasprotja ne analogije ne podobnosti – preprosto zato, ker ni razločenih, a usklajljivih členov, ki bi jih lahko postavili v takšna razmerja. Če obstaja ena sama, »pahljačasta« ravnina, potem je vsaka sprememba že metamorfoza, premik brez vnaprej začrtane poti, ki ne more biti premik nikamor drugam, zato je metamorfoza, premena istega. Postajanje ni ne metaforično posnemanje ne preobrazba iz enega objekta v neki drugi objekt, ampak izraz vmesnosti: »Realno je postajanje samo, blok postajanja in ne navidezni utrjeni členi, skozi katere prehaja tisti, ki postaja.« <sup>64</sup> Metamorfoza torej nadomesti metaforo kot privilegiran način estetske transfiguracije in ontološke transformacije obenem. Način delovanja metamorfoze lahko opazujemo ob Deleuzovem branju Freudovega primera malega Hansa. Podoba konja, ki Hansu vzbuja strah, »ne oblikuje nezavedne predstave očeta, ampak ga to potegne v postajanje-konj, ki mu starši nasprotujejo«. <sup>65</sup> Konj torej ni simptomatična reprezentacija neke skrite realnosti, ki bi jo lahko dešifrirali, ampak je kreacija in s tem že realno *sámo*. Umetnost nastopi

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> *Ibid.*, str. 132.

<sup>63</sup> Gilles Deleuze in Félix Guattari, *Kafka: za manjšinsko književnost*, str. 32.

<sup>64</sup> *Id.*, *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie 2*, str. 291.

<sup>65</sup> Gilles Deleuze, *Kritika in klinika*, str. 100.

kot paradigma tovrstne kreacije – medtem ko nevrotika lahko reduciramo na udejanjenje lastnih simptomov, pa romanopisec »iz simptomov [izlušči] delež čistega dogodka, ki ga ni mogoče udejanjiti«. <sup>66</sup>

Prekinitvev s posnemanjem Deleuze zasleduje v različnih umetnostih. V knjigi o Francisu Baconu na primer ugotavlja, da si slikarstvo »odkrito zastavlja nalogo razkriti prisotnosti pod reprezentacijo, onkraj reprezentacije«. <sup>67</sup> Slikarski osvoboditvi črt, barv in gibanja ustreza filmska transformacija podobe, ki ni več posnetek posamičnih reči, temveč se približa stanju »materije, ki je prevroče, da bi v njem razločili trdna telesa«, in s tem svetu »univerzalnega spreminjanja, univerzalnega valovanja«. <sup>68</sup> Telesa, subjekti in akcije so sekundarni proizvodi, film pa svojo resnico doseže z njihovim vnovičnim razpadom v prvotno valovanje. Cilj vsake od umetnosti po Deleuzu ni toliko formalistično-modernistični izraz specifičnega medija, temveč prej iztirjenje medija, ki ga povzroči dvig brezoblične materije. Literatura tako jezik »povleče iz njegovih običajnih kolesnic, pripravi ga do *delirija*«, s tem pa ustvarja »nove, neverjetne figure, ki so razodetje Biti«. <sup>69</sup>

Če bi reprezentacijsko in podreprezentacijsko, ontično in ontološko razumeli kot dva ločena svetova, bi ostali ujeti v platonizem, katerega jedro je po Deleuzu prav razlikovanje med resničnim in lažnim svetom, modelom in posnetkom. Obstaja le en svet, ki pa je podvržen četverju reprezentacije. Skupna naloga umetnosti in filozofije je ta svet podvreči »raztemeljenju« oziroma »razudejanje-

<sup>66</sup> *Id.*, *Logika smisla*, str. 225.

<sup>67</sup> *Id.*, *Logika občutja*, str. 49.

<sup>68</sup> *Id.*, *Podoba-gibanje*, str. 83.

<sup>69</sup> *Id.*, *Kritika in klinika*, str. 11, 37–38.



nju«, da bi sprostili »mrgolenje singularnosti«,<sup>70</sup> torej aktualizirane reči razpustili v njihovi »virtualnosti«. Bivajoče je tako razpeto med postajanje in posnemanje, med tok sil in linij ter tistim, kar jih zajema in blokira. Zato Badiou Deleuzovo pojmovanje biti opiše kot »dvojno gibanje sestopa in vzpona – od bivajočih k Biti in nato od Biti k bivajočim«, ki je pravzaprav »gibanje same Biti, ki je zgolj med dvema oziroma razlika med dvema gibanjema«. <sup>71</sup>

Toda pozorni moramo biti na način, na katerega lahko umetnost doseže postajanje. Če je postajanje res nasprotje posnemanja, moramo paziti, da umetnost ne bo zgolj posnemala postajanja. Najenostavnejši način takšnega posnemanja bi bila predstava podreprezentacijskega kot golega kaosa neurejenih zaznav. Da bi se temu izognil, Deleuze v svoji knjigi o Baconu razpravlja o nasprotujočih si načinih, na katere slikarstvo uide figuralnosti, slikarski obliki reprezentacije. Slikarstvo se je namreč začelo od reprezentacije oddaljevati že dolgo pred zatonom figuralnosti: črte, barve in gibanja se osvobodijo v baroku, ki ne išče podobe boga, ampak upodablja verska občutja:

In prav to je krščansko slikarstvo našlo v verskem čustvu: zgolj likovni ateizem, v katerem je bilo mogoče dobesedno vzeti idejo, da Boga ne gre reprezentirati. Dejansko se z Bogom, a tudi s Kristusom, Devico, celo peklom, črte, barve in gibanja iztrgajo zahtevam reprezentacije. [...] Šele z bogom je vse dovoljeno.<sup>72</sup>

<sup>70</sup> *Id.*, *Razlika in ponavljanje*, str. 129; *Logika smisla*, str. 105, 200.

<sup>71</sup> Alain Badiou, *Deleuze, hrumenje biti/Drugi manifest za filozofijo*, str. 49.

<sup>72</sup> Gilles Deleuze, *Logika občutja*, str. 13.

Pozneje skuša slikarstvo figurativnemu uiti po dveh poteh: abstraktno slikarstvo sicer naleti na podreprezentacijski kaos, temveč ga tudi že zgreši, ko od figuralnosti preide k čistim formam; po drugi strani pa pri abstraktnem ekspresionizmu in *action paintingu* kaos preplavi celoto dela kot popolna odsotnost vsake forme. Bacon je po Deleuzu zanimiv zato, ker odkloni obe možnosti, saj se vsaka na svoj način izogneta konsekvencam odkritja kaosa: prva ga prehitro odpravi, druga pa preveč posploši, ker ga razume predvsem kot odsotnost figuralnosti.<sup>73</sup> Če naj torej kaos ne bo le kaos (oziroma zgolj »posnemanje« podreprezentacijskega), »ga je treba injicirati nazaj v vizualno celoto, v kateri bo razvil posledice, ki ga presegaajo.«<sup>74</sup> Iz kaosa mora izstopiti Figura, ki pri Baconu nastopa kot nasprotje figuralnosti, saj je odtegnjena posnemanju, narativnosti in reprezentaciji nasploh. Figura se dviga iz materije črt in barv ter spet razpada v njej, kar omogoča »dvosmerno komunikacijo med Figureo in materialno strukturo.«<sup>75</sup> Takšno pojmovanje Figure omogoči Deleuzu, da se izogne dualizmu: podreprezentacijski svet ni drugi svet, ampak svet reprezentacije, v katerem se je sprožilo postajanje. Tudi v literaturi Deleuze ne išče čistega toke pisave, ki bi nadomestil osebe in zgodbe, saj literatura »pod vidnimi osebami odkrije možnost neosebnega«, prav tako pa »ni literature brez fabulacije.«<sup>76</sup>

Kljub temu se lahko upravičeno vprašamo, če Deleuzovi primeri umetniškega postajanja niso le primeri umetniškega *tematiziranja* postajanja, torej umetniška dela o postajanju: Deleuze med drugim izbere Bacona, ki slika razpadajoče figure, in Kafkovo zgodbo o Gre-

<sup>73</sup> *Ibid.*, str. 94–103.

<sup>74</sup> *Ibid.*, str. 152.

<sup>75</sup> *Ibid.*, str. 32.

<sup>76</sup> *Id.*, *Kritika in klinika*, str. 16.

gorju Samsi, ki se čez noč preobrazi v mrčes. Odprava reprezentacije bi tako ostala nepopolna, prav tako pa bi se skozi zadnja vrata vrnil platonistični model dveh svetov. Ta pomislek izrazi Rancière, po katerem Deleuze s »privilegiranjem antinarativne moči postajanj zbere moči v vzorčni osebi kot operaterju in emblemu postajanja«; literarno delo tako ni več »naključna kompozicija neosebnih mnogoterosti, ampak srečanje med dvema svetovoma«. <sup>77</sup> Se metafora s tem maščuje metamorfozi? Zagotovo lahko trdimo, da so razpadajoče figure in neosebne osebe nekakšni zastopniki ali nosilci sveta postajanja v svetu posnemanja. Po drugi strani pa lahko koncepte Figure in Fabulacije razumemo tudi kot Deleuzov korak stran od antirepresentacijske estetike »razodetja biti« in zasnutke drugačnega pojmovanja reprezentacije.

Kako pa je z estetiko pri samem Badiouju, ki postavi zahtevo, da moramo umetnosti odreči privilegiran položaj ter jo postaviti v vrsto resničnostnih postopkov, ki pogojujejo filozofijo, obenem pa mišljenje resnice loči od mišljenja biti? Kaj izraža umetnost, če je bit nema? Kakšno estetiko proizvede filozofija, ki si za svojo izhodiščno nalogo zastavi deestetizacijo filozofije? Pri podrobnejšem pregledu se izkaže, da je Badioujeva razmejitev od Heideggerja na področju estetike manj ostra kot v ontologiji. Badiou priznava, da Heideggerjevo filozofijo avtorizira resnični obstoj njenega referenta – poezije, ki v nekem obdobju od filozofije dejansko prevzame mišljenje biti. V obdobju mrka filozofije (ki ga Badiou pripiše prevladi »prešitja« filozofije z znanostjo v pozitivizmu in s politiko v marksizmu), »je poezija prevzela posamezne naloge filozofije«. <sup>78</sup> Heidegger pa je bil tisti

<sup>77</sup> Jacques Rancière, *La chair des mots: politiques de l'écriture*, str. 191–192.

<sup>78</sup> Alain Badiou, *Ali je mogoče misliti politiko/Manifest za filozofijo*, str. 106.

filozof, ki je bil zmožen prepoznati »dobo pesnikov« in premisliti implikacije, ki jih je imela za filozofsko mišljenje. Pesništvo je prineslo spoznanje, da »obstaja izkustvo, ki se odteguje tako objektivnosti kot subjektivnosti«; kot svojo nalogo je zato določil iskati »sled ali prag Prezence«, ki jo takšno izkustvo nakazuje.<sup>79</sup> Resnica kot izraz imanence biti je torej ena od resnic, ki jih je historično proizvedla misel umetnosti.

Vendar Heidegger po Badiouju vseeno naredi ključno napako, ko pesniško mišljenje Prezence privzame kot edino načelo, ki mu mora slediti filozofija – filozofijo torej »prešije« na poezijo. Heidegger mišljenje biti, ki mu mora po vzoru poezije slediti filozofija, postavi v antagonizem z znanostjo (reducirano na tehniko) kot skrajno stopnjo metafizičnega zakritja biti. Filozofska afirmacija pesmi je tako mogoča le ob hkratni negaciji matematike in režima racionalnosti, ki ga ta implicira. Prav matematika je po Badiouju ključni faktor pri vzpostavitvi filozofije, saj poskrbi za desakralizacijo filozofskega diskurza. Na točki vzpostavitve filozofije je postavljena »zahteva, da argumentativna laičnost prekine avtoriteto *globine* izrekanja«, Heidegger pa je z vrnitvijo k predsokratikom »obnovil sveto avtoriteto poetičnega izražanja in idejo, da je avtentičnost v mesu jezika«. <sup>80</sup> Če poeziji odrečemo privilegiran položaj in upoštevamo tudi druge resničnostine postopke, posebej matematiko, pridemo do spoznanja, da je doba pesnikov dovršena: »nujno je, da *tudi* filozofijo odtrgamo od njenega pesniškega pogoja. To se pravi: dezobjektivacija in dezorientacija danes več nista nekaj, kar se mora izrekati v pesniški

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, str. 108.

<sup>80</sup> *Id.*, *Pogoji*, str. 94, 89.

metafori. Dezorientacijo je mogoče *konceptualizirati*.<sup>81</sup> Tudi sama poezija dobe pesnikov – Badiou to zlahka dokaže z Mallarméjem – svojega početja ni razumela v antagonizmu z znanostjo: poezija »se je popolnoma zavedala tega, da ji je z matematiko *skupno mišljenje*«. <sup>82</sup>

Badioujevi komentarji poezije so pravzaprav dvorezen meč: po eni strani z njimi heideggerjanski filozofiji prevzame še njeno poslednjo trdnjavo, mišljenje pesništva, po drugi strani pa s tem ravno reafirmira heideggerjansko navezavo pesništva na mišljenje biti, čeprav ta pri Mallarméju, Badioujevi temeljni literarni referenci, nastopa »v sprevrnjeni obliki [...] kot izolacija ali Odtegnitev«. <sup>83</sup> Mallarméjeva poezija »zajame od biti njeno indiferentnost do vsake relacije, njeno ločeno bleščanje, njeno množstvenost«. <sup>84</sup> Čeprav je bit odtegnjena izkustvu in je ontologija zadeva matematike, lahko v poeziji vendarle zasledimo mišljenje biti. Badiou sicer vztraja pri strogih ločitvah med področji filozofije, ontologije in posameznih postopkov resnice (umetnost, znanost itn.), a podrobnejše ukvarjanje z njegovo filozofijo razkrije številne prehode med domenami, h katerim se vrnemo kasneje. Na tem mestu je ključna ugotovitev, da preplet med ontologijo in estetiko, značilen za »estetsko sekvenco«, tudi pri Badiouju ostaja dejaven, na kar kaže že njegova skepsa do diskurza estetike (»estetsko spekulacijo« nadomesti »inestetika«), predvsem pa njegovo strinjanje z izgonom reprezentacije: »Moderna pesem je nasprotje *mimézis*.« <sup>85</sup> Prekinitev z reprezentacijo je torej tudi pri Badiouju pogoj filozofskega premisleka umetnosti kot razkritja biti.

<sup>81</sup> *Id.*, *Ali je mogoče misliti politiko/Manifest za filozofijo*, str. 109.

<sup>82</sup> *Ibid.*, str. 110.

<sup>83</sup> *Id.*, *Pogoji*, str. 98.

<sup>84</sup> *Ibid.*, str. 119.

<sup>85</sup> *Id.*, *Mali priročnik o inestetiki*, str. 5, 36.

Da bi podobno gesto, kot jo v ontologiji stori Badiou, našli tudi v estetiki, se moramo torej obrniti drugam. Temeljito dekonstrukcijo tega, čemur pravimo »estetska sekvenca«, najdemo pri Rancièru, ki opozarja na antiestetski konsenz v sodobni teoriji: »Estetika je na slabem glasu. Redko mine leto, da kako novo delo ne bi vnovič razglasilo bodisi njenega konca bodisi nadaljevanja njenih globokih zmot.«<sup>86</sup> V svoji »kritiki kritike« estetike si Rancière zada nalogo redefinicijo samega pomena tega pojma.

Poudarek je premeščen že na ravni metode – Rancière ne proizvede še ene v vrsti ontološko-estetskih razpravah, temveč se loti foucaultovske zgodovinsko-transcendentalne raziskave, v katerih definira »pogoje možnosti izkustva kot oblike artikulacije med besedami in rečmi, med formami izjav in načini čutne prezentacije 'objektov', ki jih te izjave zadevajo.«<sup>87</sup> »Estetika« je po Rancièru eden takšnih transcendentalnih režimov, ki določa specifične pogoje možnosti zaznavnosti in inteligibilnosti umetniških objektov. »Da bi umetnost bila, sta potrebna pogled in misel, ki jo identificirata.«<sup>88</sup> Estetika tako ni ahistoričina disciplina metafizične filozofije, temveč specifičen diskurz, ki so ga skovali predvsem nemški klasični filozofi (Kant, Schiller, Hegel in drugi), da bi lahko mislili spremembe v načinu zaznavanja, značilne za njihov čas in njegovo umetnost.

Rancièrovo delo na področju estetike obsega raziskovanje vzpostavljanja estetskega režima in polemiko z avtorji »estetske sekvence«. Tudi po Rancièru estetski režim prelamlja z reprezentacijo, vendar je slednja definirana kot historični režim zaznavanja in razu-

---

<sup>86</sup> Jacques Rancière, *Nelagodje v estetiki*, str. 29.

<sup>87</sup> *Id.*, »Politique de l'indétermination esthétique«, str. 165.

<sup>88</sup> *Id.*, *Nelagodje v estetiki*, str. 34.

mevanja umetnosti, ki se je razvijal od Aristotelove do klasicističnih poetik. Rancière bistvo tega režima ne vidi v *mimesis* kot načelu posnemanja realnosti, temveč v normativnem sistemu delitev, hierarhij in predpisov, ki posnemanje urejajo. Reprezentacijski režim temelji na podrejenosti čutnega inteligibilnemu: umetnik mora formo vtisniti v pasivno materijo. Posnemanje je tako predvsem določena vrsta izdelovanja, vsako izdelovanje pa pozna svoja pravila in norme. Te v prvi vrsti določajo kriterije primernosti določenih snovi za posnemanje in njihove delitve na vzvišene in nizkotne. Določajo tudi kriterije formalne ustreznosti: vsako od snovi je treba posnemati po določenih konvencijah, ki ji ustrezajo. Reprezentacija torej pomeni predvsem regulirano razmerje med nekim načinom izdelovanja – *poiesis* – in nekim načinom biti – *aisthesis*. Estetska revolucija pa prinese »zlom vzorca ustrezanja, ki so ga med *poiesis* in *aisthesis* zagotavljale norme *mimesis*«. <sup>89</sup>

Od Kanta do Adorna je estetika po Rancièreu diskurz mišljenja »tega neuglaščenega razmerja«, ki ga je prinesel padec reprezentacijskih delitev.<sup>90</sup> Novonastali nered v zadevah umetnosti poruši razmejitev in hierarhijo čutnega in inteligibilnega: obstaja *logos*, imanentnen *pathosu* ter *pathos*, imanentnen *logosu*.<sup>91</sup> Rancière citira Balzacovo izjavo, da so pesniki nove dobe paleontologi, ki so iz fosilnih ostankov začeli rekonstruirati izginule življenjske oblike. Tudi v vsakdanjih predmetih je odslej mogoče prepoznavati njihovo zgodovinsko in socialno poreklo. Obstaja torej racionalnost, vpisana v materijo, po drugi strani pa filozofije tega časa odkrivajo iracionalni

<sup>89</sup> *Ibid.*, str. 38.

<sup>90</sup> *Ibid.*, str. 36.

<sup>91</sup> *Id.*, *L'inconsiente esthétique*, str. 31–32.

temelj uma. Tudi umetnosti zato ne moremo več misliti kot aktivne forme, ki oblikuje pasivno materijo. Umetnost postane, kot se je izrazil Schiller, kraj »svobodnega videza«. Estetska svoboda, kjer aktivnost in pasivnost postaneta nerazločljivi, umetnosti omogoči tako golo beleženje čutnih vtisov kot čisto formalizacijo.

Umetniški izdelki ne pripadajo več posebnim načinom izdelovanja, temveč posebnemu načinu čutne biti, lastnemu umetnosti kot takšni – estetski režim namreč množico veččin posnemanja poenoti pod skupnim pojmom. Toda singularnost umetnosti, pojem njene posebne narave, se vzpostavi prek padca kriterijev prepoznavanja in norm presoje, ki so prej tvorile posebnost različnih, med sabo ločenih načinov izdelovanja: »Znotraj tega režima je umetnost identificirana kot poseben koncept, vendar le ob izostanku vsakega kriterija, ki bi njene načine delovanja razločil od drugih načinov delovanja.«<sup>92</sup> Umetnost estetske revolucije uspe vzpostaviti popolno avtonomijo, a za ceno absolutne nedoločenosti svoje prakse.

Tako ni več delitve na primerne in neprimerne ter na vzvišene in nizkotne snovi. Odslej lahko *karkoli* postane objekt umetnosti, kar povzroči tudi ukinitve žanrskih konvencij posnemanja. Po Rancièru prekinitev z reprezentacijo ne pomeni ukinitve posnemanja, temveč ukinitve norm, ki določajo njegovo formalno ustreznost glede na določene snovi. Osvoboditev od njih prinese neomejenost posnemanja, njegovo popolno prepuščenost singularni invenciji. Istočasno se pojavijo tudi nove oblike množičnega razstavljanja in reproduciranja, kar pomeni, da izbrano in socialno določeno publiko nadomesti naključni pogled kogarkoli. Heterogene oblike čutnega zato prinašajo tudi obljubo možnosti drugačnih načinov ureditve skupnosti.

---

<sup>92</sup> *Id.*, *Nelagodje v estetiki*, str. 98.



Tako kot vsakdanji objekti stopajo v umetnost, tudi umetnost nosi težnjo po vstopu v življenje kot senzibilnost novega človeka. Vzdrževanje estetske distance s poskusom realizacije svoje obljube tako sovpadе s težnjo po lastni ukinitvi.

Estetsko revolucijo bi razumeli napačno, če bi mislili, da pomeni razkritje doslej prikritega »bistva« umetnosti. Najprej zato, ker estetski prelom z reprezentacijskim režimom slednjega nikakor ne odpravi. Kljub temu, da lahko zasledujemo zgodovinski vznik režimov identifikacije umetnosti, ti oblikujejo ločene transcendentalne sisteme, ki jih nov sistem ne more preprosto izpodriniti. Režimi identifikacij umetnosti so zato med sabo v »konkurenčnem« odnosu. Poleg tega tudi sam estetski režim ni enoten sistem, ki bi lahko povzel raznolikost umetnosti estetske dobe. Je prej poskus razumevanja temeljnih paradoksov, ki poganjajo njeno raznovrstno produkcijo. Opustitev reprezentacijske urejenosti binarnih dvojic (snov/forma, čutnost/inteligibilnost, pasivnost/aktivnost) nas privede do identitete nasprotij, ki se lahko udejanji na več nasprotujočih si načinov. Umetnost lahko favorizira en pol na račun drugega, išče pomene, kjer naj jih ne bi bilo, ali kaže na nesmisel tam, kjer spontano prepoznavamo pomene, niha med samoabsolutizacijo in samobanalizacijo, med izključujočimi se politikami itn.

Estetski režim je torej ime konstitutivnih in nerazrešljivih paradoksov, ki poganjajo produkcijo umetnosti in mišljenje o njej. Po eni strani je negativen, saj poruši razmerja ustreznosti, ki obvladujejo reprezentacijski režim, po strani pa pozitiven, saj vzpostavi avtonomno sfero heterogene čutnosti ter načinov njene umljivosti. Avtonomna sfera ne prinaša »razkritja Biti«, temveč konstrukcijo »sensoriuma izjeme«, ki vstopa v konflikt z drugimi transcendentalnimi sistemi. Rancière to jasno izrazi v svoji kritiki Deleuza, ki pa jo lahko

v določeni meri posplošimo tudi na druge avtorje, ki smo jih obravnavali doslej:

Skratka, tako zame kot za Deleuza je »estetika« misel umetnosti kot konstrukcije sensoriuma izjeme. Toda za Deleuza je ta sensorium ontološka razlika, zame pa je le poetična ali pragmatična razlika: Proust, Hitchcock ali Kafka konstruirajo neke vrste ontologijo, ki vzdržuje njihove umetniške predloge. Toda ta ontologija je le fikcija, točkovna konstrukcija sensoriuma, ki se daje kot ločen fragment resnično čutnega sveta, ki dejansko ne obstaja zunaj odprte in nedovršljive zbirke svojih izumov. Po Deleuzu obstaja resnična heterogeneza. Zame pa obstaja singularna povezava heterogenih čutnih režimov[.]<sup>93</sup>

Rancière ontološke estetike (piše predvsem o Deleuzu, Badiouju, Lyotardu in Adornu) razume kot del modernistične reakcije proti estetskemu režimu umetnosti, ki skuša estetskim paradoksom vsiliti ontološko konsistenco s tem, da novo umetnost definira kot izraz resnice ali specifičnega medija, lastnega določeni umetnosti. To pomeni tudi, da Rancière na neki način izpelje konsekvence Badioujevega ontološkega obrata v estetiki: ker se bit ne izraža, iz ontologije neposredno ne sledi nobena estetika. Umetnost torej ni kraj »razodetja biti«, zato pa v njej srečamo konflikte med različnimi transcendentalnimi režimi, ki pogojujejo razmerja med čutnim in inteligibilnim, umetnostjo in življenjem, avtorjem in gledalcem, umetnostjo in diskurzom o umetnosti itn.

---

<sup>93</sup> *Id.*, »Politique de l'indétermination esthétique«, str. 170–171.



## IMPERATIV NEPREDSTAVLJIVEGA

Pri razpravi o kritikah reprezentacije v filozofiji 20. stoletja ne moremo mimo njene zaostritve, ki jo prinese tematika nepredstavljivega ali nereprezentabilnega. Produktivno protislovje v jedru estetske sekvence namreč združuje nujnost in nemožnost izraza: nekaj v biti, kar je bilo za hip prisotno v ontičnem, a česar pojavitev sovpadе z izginotjem, moramo prikazati, reprezentirati izgubljeno prezentacijo, toda ta reprezentacija je hkrati *antireprezentacija*, saj zahteva opustitev načela *mimesis*.

Ta shema se radikalizira v trenutku, ko se povezavi med ontološko in estetsko tezo doda tretji člen: zgodovinski znak. Prelomni zgodovinski dogodek naj bi s sabo prinesel mejno človeško izkustvo, ki prinese ontološki dvom in omaje samo možnost umetniškega izraza. Ta dogodek, ki prav s svojo skrajnostjo razkriva radikalno nov pogled na *conditio humana*, je koncentracijsko taborišče, kanonski estetski odziv nanj pa najdemo v sloviti Adornovi izjavi, da poezija po Auschwitzu ni več mogoča. Poglavitna značilnost izkustva taborišča je prav njegova nereprezentabilnost – nemožnost izraza, prikaza in predstave. Toda po drugi strani nam to izkustvo nalaga absolutno dolžnost pričanja o tem izkustvu, razvitja njegovih konsekvenc za vse nadaljnje izraze, prikaze in predstave. Pričanje tako postane

novo ime za izjemno obliko izraza, ki na reprezentirani svet meče senco lažnosti.

Ker dolžnost pričanja zastavlja tudi vprašanja o primernosti načinov izražanja in predstavljanja takšnega izkustva, je taborišče postalo tudi tema estetike. Toda razprava o nepredstavljenosti na tem področju naleti na že pripravljen teren, saj je prepoved »estetizacije« in zlom mehanizmov reprezentacije, ki ga to izkustvo implicira, že del filozofije estetske sekvence. Obe gesti je namreč že izvršila moderna umetnost – zdi se torej, da je umetnost na ravni zahteve tega dogodka, torej umetnost »po Auschwitzu«, nastajala že pred njim.

Povezavo med estetsko sekvenco kot prepletom ontologije in estetike ter taboriščem kot zgodovinskim znakom v morda najbolj razdelani obliki najdemo pri Lyotardu. Njegovo filozofijo, kot jo razvije v *Navzkrižju*, uvaja prav dolžnost pričanja o krivici, ki jo definira nemožnost njenega prikaza ali prezentacije: do »navzkrižja« pride tam, kjer spora med dvema ireduktibilnima argumentacijama ni mogoče izraziti v skupni govorici. Naloga mišljenja je, da izumlja manjkajoče idiome, v katerih bi bilo krivico sploh mogoče izraziti. Ontološka predpostavka, ki jo na podlagi tega izpelje Lyotard, je obstoj ireduktibilno heterogenega mnoštva stavkov, ki ga ni mogoče totalizirati v enotno Govorico. Navzkrižje je torej vpisano v samo bit-govorico in leži v temelju oblikovanja realnosti: »Realnost vsebuje navzkrižje.«<sup>94</sup> Lyotard vztraja pri ontološki dimenziji mnoštva stavkov, ki ga moramo misliti neodvisno od človeka: »*Obstaja* se zgodi, je pripetljaj (*Ereignis*), vendar ne prikazuje ničesar nikomur, ne prikazuje se in ravno tako ni pričujoče ne pričujočnost.«<sup>95</sup>

<sup>94</sup> Jean-François Lyotard, *Navzkrižje*, str. 89.

<sup>95</sup> *Ibid.*, str. 113.

Stavki so oblikovani glede na različne režime (opisovalni, vprašalni, ukazovalni ...) in med sabo povezani po pravilih različnih diskurzivnih zvrsti. Režimi in zvrsti so načela enotenja tistega, česar množstvena heterogenost je neodpravljiva, kar nujno pripelje do krivice, ki jih stavki povzročajo drugim stavkom. Filozofovo vprašanje, ki implicira edini možni imperativ, ki izhaja iz stavčne ontologije, je: »*Ali se dogaja?*«<sup>96</sup> Krivica je potemtakem tisto, kar preprečuje heterogeno dogajanje stavkov. Onemogočeni stavek svojo sled vendarle pusti v znakih in občutkih, na primer v molku, ki obkroža dogodek Auschwitz. Lyotard zapiše, da

se navzkrižje porodi iz krivice in da ga naznanja molk, da molk opozarja na to, da stavki trpijo zaradi tega, ker je njihova dogoditev zadržana [...] Vsaka realnost vsebuje to zahtevo, kolikor vsebuje možne, še neznane pomene. Auschwitz je v tem oziru najbolj realna izmed vseh realnosti.<sup>97</sup>

Tudi pri Lyotardu torej najdemo idejo trpljenja v imanenci biti, ki zahteva svoj izraz. Po eni strani torej povezovanje stavkov onemogoča njihovo množstveno heterogenost, toda po drugi strani je krivica vpisana že v sam način dogajanja stavkov. Popolna odprava reprezentacijskega enotenja tako ni mogoča, obenem pa moramo stavke tudi v imenu krivice povezovati v nove idiome, da bi lahko krivico sploh izrazili.

Problematiko »dogajanja« Lyotard nato prenese v estetiko, kjer jo naveže na Burkov in Kantov pojem sublimnega, ki ga predela v

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, str. 17.

<sup>97</sup> *Ibid.*, str. 91.

heideggerjanskem slogu. Sublimno občutje je občutje odpovedi predstavnosti zmožnosti, ki je v dveh stoletjih, ki nas ločita od Kanta, postala temeljni problem umetnosti. Za razliko od kantovskega sublimnega se neugodje ob nemožnosti predstave v moderni umetnosti ne razreši v zmagoslavju uma, ampak v popolni odpovedi njegovih kategorij. Sublimno ugodje nasprotno izhaja iz samega dogodka prezenca, ko se kot v blisku prikaže nepredstavljava materija. Zato je »zastavek umetnosti, sploh slikarstva in glasbe, lahko le v približevanju materiji«, približevanju »prisotnosti brez zatekanja k sredstvom prezentacije«. <sup>98</sup> Lyotard uporabi pojem »materija«, da bi izrazil nedvomno naravo njenega »je« (*il y a*), hipna narava te prezenca pa pomeni, da je ta materija pravzaprav »nematerialna«, ni je moč objektivirati, saj se lahko le 'zgodí', se pripeti za ceno razveljavitve aktivnih moči uma«. <sup>99</sup>

Ontološka pomembnost vprašanja »Ali se dogaja?« se v estetiki ponovi kot vprašanje možnosti sublimnega, možnosti dogodka na ozadju njegove odtegnitve. Sublimno in dogodek Lyotard naveže na Heideggerjevo filozofijo umika biti in slikarstvo Barnetta Newmana, ki naj bi pokazalo, da je naloga umetnosti ohranjati dogodkovnost na ozadju grožnje kaosa in ničā, katastrofe odtegnitve biti. V umetnini se zato bit »naznaja v imperativu«, estetika sublimnega pa se izteče v etiko. <sup>100</sup> Lyotard estetiko razume kot most, ki nas od ontologije pripelje do etičnega predpisa. Dogodek prezenca se iz prvotne nebiti iztrga le za ceno, da bo njegov *raison d'être* pričati o dolgu do nedoločnosti, iz katere je izšel. <sup>101</sup> Dvojnost občutja sublimnega

<sup>98</sup> *Id.*, *L'inhumain*, str. 151.

<sup>99</sup> *Ibid.*, str. 152–153.

<sup>100</sup> *Ibid.*, str. 99, 92.

<sup>101</sup> *Ibid.*, str. 15.

je tako v ravnovesju – pozitivno ne pretehta negativnega. Imperativ umetnosti je po eno strani imperativ biti, ki nas ščiti pred prvotno nedoločenoostjo, po drugi pa pričevalec dolga do te nedoločenoosti.

Pozaba prvotnega dolga do nebity, prvotne nečloveškosti, po Lyotardu vodi človeštvo v katastrofe, torej v zgodovinsko nečloveškost, katere vrhunec je Auschwitz. Problem taborišča pa ni toliko v ohranjanju spomina, ampak v preganjanju zgolj iluzoričnega, reprezentativnega spomina: »Predstaviti 'Auschwitz' s podobami in z besedami je način, kako vse to pozabiti.«<sup>102</sup> Lyotard sicer priznava, da je predstavljanje transcendentno, torej nujno in neizbežno, vendar moramo kljub temu najti način, kako ohraniti tisto, kar je v predstavi pozabljeno. Tako kot pri Heideggerju ne gre le zato, da smo pozabili na bit, ampak je pozaba vpisana v samo bit kot njeno odtegotvanje. Zato mora tudi nepredstavljivo, če naj ne bo pozabljeno, ostati nepredstavljeno. Primeren odnos do Auschwitza torej ni odnos spominjanja, ampak ohranjanja tistega, kar se daje kot nepremostljiva pozaba. Lyotard kot »edino izjemo« spominsko-representacijski pozabi navaja film *Shoah* Clauda Lanzmanna (1985), ne le za to, ker »se odpoveduje predstavi podob in glasbe«, temveč predvsem zato, ker priče v drhtenju glasu, solzah in izmikanih »zagotovo lažejo, nekaj skrivajo«, s tem pa pričajo prav o »nepredstavljivosti iztrebljenja«.<sup>103</sup>

Taborišče kot središnji dogodek ali objekt 20. stoletja, ki omogoča povezano vzpostavitev ontološke in estetske teze, nastopa tudi v Wajcmanovem delu *Objekt stoletja*. Taborišče je proizvedlo objekt, ki naj bi odslej določal vsako mišljenje o objektu: »Nemisljivi objekt, ki so ga proizvedle plinske celice, pa nalaga, da ponovno premislimo, kaj je to

---

<sup>102</sup> *Id.*, »Židje«, str. 78.

<sup>103</sup> *Ibid.*



objekt. Ker se poslej objekt, sicer proizveden, ne more več misliti brez svojega izginotja. Objekt in odsotnost objekta skupaj, istočasno.«<sup>104</sup> Zgodovinski dogodek torej implicira novo ontologijo. Vendar sama plinska celica še ni tisti objekt, ki bo za vselej ostal emblem 20. stoletja. To ne more biti že po svojem bistvu, saj plinska celica ni le odsoten objekt, ampak paradigma odsotnosti (večina tistih, ki so jo videli, je bila v njih tudi usmrčena, nakar so bile uničene skupaj z večino dokazov o njihovem obstoju). Plinska celica je nereprezentabilna, toda nereprezentabilna lahko *je* le v primeru, ko neki drugi objekt pokaže na njeno odsotnost, ne da pri tem ustvaril iluzijo njene prezenca in s tem izgubil njeno bistveno značilnost – odsotnost.

To težavno nalogo lahko prevzame le moderna umetnost, ki se je že z Duchampom in Malevičem naučila proizvajati objekte, ki dajejo »nič-za-videti«.<sup>105</sup> Objekt stoletja ni šoa, ampak umetniško delo o njej – Lanzmanonnov film *Shoah*: »reči, da *Shoah* ustvari delo o šoa-hu, o odsotnosti kot taki, hkrati pomeni, da se téma filma in moderni umetnostni objekt tu natanko pokrivata, da sta strogo homogena«.<sup>106</sup>

S tem je potrjena naša izhodiščna teza – umetnost »po Auschwitzu« je bila tu že pred njim. Po dogodku nereprezentabilno postane ključ retroaktivnega razumevanja moderne umetnosti:

Onkraj vprašanja, ali je mogoče ali ne reprezentirati, se odpira etični in estetski problem čisto druge vrste: kako reprezentirati tisto, kar *je* nepredstavljivo? In še prej, ali ne obstaja neka nujnost reprezentirati prav tisto, kar je nepredstavljivo. Naloga umetnosti. Seveda pri

<sup>104</sup> Gérard Wajcman, *Objekt stoletja*, str. 211.

<sup>105</sup> *Ibid.*, str. 85.

<sup>106</sup> *Ibid.*, str. 200.

tem ne gre toliko za to, da naj bi obstajala neka takšna ali drugačna naloga umetnosti, temveč za to, da to lahko stori edinole umetniško delo. To je vse.<sup>107</sup>

Dogodek-taborišče torej vzpostavi verigo konsistence, v kateri zgodovinski dogodek avtorizira postavitvev ontološke teze, ki pa je bila že implicirana v estetiki moderne umetnosti. Afirmacija ontološko-estetske teze pa se dovrši v etični ali meta-etični zapovedi (saj ni usmerjevalka izbire, temveč dejstvo izsiljene izbire), ki se kot merilo nalaga tudi vsej nadaljnji umetnosti.

Rancière tematiko nereprezentabilnega povezuje z etičnim obratom v razumevanju moderne umetnosti. Adornovo problematiziranje možnosti umetnosti po Auschwitzu je zadevalo vprašanje, kako ohraniti njeno politično obljubo. Pri Lyotardu in kasneje Wajcmanu pa se politično vprašanje spremeni v etično zapoved pričanja:

Prav o tem priča spremljajoči diskurz, ki umetnost zaveže nereprezentabilnemu in pričevanju o preteklem genocidu, brezkončni katastrofi sedanosti ali prдавni travmi civilizacije. Lyotardova estetika sublimnega najbolje povzema ta obrat. V Adornovi tradiciji poziva avantgarde, da nenehno zarisujejo ločitveno črto med pravimi umetniškimi deli in nečistimi mešanicami kulture in komunikacije. Vendar tega ne počne, da bi ohranila obljubo emancipacije, ampak, nasprotno, da bi nenehno potrjevala prдавno odtujitev, ki iz obljube emancipacije naredi laž, ki jo je možno uresničiti le v obliki ne-

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, str. 217.

skončnega zločina, na katerega se umetnost odzove z 'odporom', ki ni nič drugega kot neskončno delo žalovanja.<sup>108</sup>

Rancière problem »predstavljanja taborišča« obrne – ne izhaja iz nemožnosti predstave, ampak iz fikcijskih mehanizmov, ki jih je za upodobitev izjemnih izkustev izumila umetnost estetske revolucije. Ko analizira odlomek iz spominov Roberta Antelma, ki opisuje trenutek pred zoro v taborišču Buchenwald, ugotavlja, da je napisan v stilu »parataktičnega povezovanja preprostih zaznav«, ki pa je tudi stil, ki ga v *Gospo Bovary* uporabi Flaubert.<sup>109</sup> Na podoben način Lanzmannov *Shoah* primerja z Wellesovim filmom *Državljan Kane* (1941): v obeh je na delu »fikcija-preiskava [...], oblika pripovedi, ki se vrtili okoli nepojmljivega dogodka ali osebnosti, in ki se trudi dojeti njegovo skrivnost, četudi za ceno soočenja z ničnostjo vzroka ali odsotnostjo smisla skrivnosti«.<sup>110</sup> O filmu lahko torej povemo več, če analiziramo njegove fikcijske prvine, kot pa če izhajamo iz prepričanja o njegovi antireprezentativni izjemnosti:

Kot vsak drug film nam predstavi osebe in situacije. Kot veliko drugih, nas nemudoma postavi pred ambient poetične pokrajine, v tem primeru reke, ki se vije v bližini, po njej pa v ritmu nostalgične pesmi pluje barka. Režiser to pastoralno epizodo sam uvede s provokativnim stavkom, ki potrjuje fikcijski značaj filma: "Ta zgodba se začne v našem času na bregovih reke Ner na Poljskem."<sup>111</sup>

<sup>108</sup> Jacques Rancière, *Nelagodje v estetiki*, str. 160.

<sup>109</sup> *Id.*, *Le destin des images*, str. 124.

<sup>110</sup> *Id.*, *Nelagodje v estetiki*, str. 156.

<sup>111</sup> *Ibid.*, str. 155.

Fikcijskega značaja ne poudarja le časovni zamik, temveč tudi manipulacije s kamero, ki vračajočega se taboriščnika prikaže kot neznatno figuro sredi artificialno povečane jase, na kateri je pred desetletji stalo taborišče Chelmno. »Domnevno nereprezentabilno torej ne more pomeniti nemožnosti uporabe fikcije za prikaz te strahotne realnosti«, še pravi Rancière.<sup>112</sup>

Ne gre za zanikanje izjemnosti izkustva ali izjemnosti filma, temveč za ovrženje estetske ideje o *ustreznosti* med njima, njuni notranji povezavi, korespondenci. Nasprotno, »dogodek nima nobene lastnosti, ki bi predpisala njegovo reprezentacijo,« ni pravil, »so preprosto izbire.«<sup>113</sup> Forma *Shoah* je prav tako ustrezna kot neustrezna njeni vsebini, s tem pa se umešča v tradicijo estetskega režima umetnosti. Obstajajo le izbire, ker manjka ontološko-estetsko-etična konsistenca, ki jo zahteva estetika nereprezentabilnega, konsistenca med dogodkom, zapovedjo in izrazom. Pod pretvezo, da obravnava izraz singularnega dogodka, antireprezentacijska estetika vzpostavi ontološko konsistenco, ki poveže nemožnost in nujnost izraza oziroma zahtevo po njem in njegovo prepoved. S tem je njegov izraz povzdignjen v resnični izraz, ki je splošno obvezujoč in ga lahko le ponavljamo.

Rancière opozarja tudi na polemiko, ki se je vnela ob pariški razstavi *Spomin na taborišča* (*Mémoire des camps*), na kateri so bili razstavljeni arhivski posnetki taborišč, med njimi štiri fotografije, ki so jih leta 1944 uspeli posneti člani Sonderkommanda. Posnetki so bili narejeni s pretihotapljeno kamero kot uporniški poskus narediti nekaj dokumentov o dogajanju v taboriščih. Umetnostni zgodovinar Georges Didi-Huberman je za katalog te razstave prispeval tekst, v

<sup>112</sup> *Ibid.*

<sup>113</sup> *Id.*, *Le destin des images*, str. 128.

katerem tezam o nepredstavljenem zoperstavlja podvig anonimnega fotografa, ki mu je uspelo skorajda nemogoče – iztrgati nekaj podob nacistični grožnji uničenja vseh prič in dokazov. Na njegov tekst je burno reagiral Wajcman, ki je v njem videl »poziv k haluciniranju«, v obravnavi teh fotografij pa »fetišistično utajitev«. <sup>114</sup>

Didi-Huberman se v svoj zagovor sklicuje kar na Wajcmanovo referenco, Jacquesa Lacana. Wajcmanovi »psevdoradikalnosti vsega ali nič« – »vsega«, ki naj bi ga želela pokazati podoba, in »nič«, objekta odsotnosti, ki ga daje v videnje moderno umetniško delo – zoperstavlja podobo kot »ne-vso« ali kot »pol-rekanje« (Lacanova koncepti, ki jih po njegovem lahko iz govornice prenesemo tudi na podobo): »Vsako dejanje podobe se iztrga nemogočemu opisu nekega realnega.« <sup>115</sup> Podobo obvladuje dialektika zastiranja in odstiranja, zaradi česar je ne moremo, kot to stori Wajcman, *a priori* pripisati sodobni težnji po absolutnem pogledu in razkazovanju. Po Didi-Hubermanu nepredstavlljivo izkustvo zahteva podobo, še posebej v situaciji, kjer je namen zločincev izbris vsakršne podobe, priče ali dokaza. Pri tem se sklicuje tudi na izjavo režiserja Jeana-Luca Godarda, da naj bi filmu, ker ni posnel taborišč, povsem spodletelo izpolniti svojo dolžnost. Didi-Huberman v tem kontekstu razume filmski projekt *Zgodovine filma* (Histoire(s) du cinéma), Godardov poskus preizprašati film glede na ta neuspeh:

Lanzmann misli, da ni *nobena podoba* zmožna 'povedati' te zgodbe, zaradi česar neumorno snema govor prič. Godard pa misli, da odslej *vse podobe* ne govorijo o ničemer drugem kot o tem (s tem

<sup>114</sup> Navedeno po Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, str. 70.

<sup>115</sup> *Ibid.*, str. 82, 39, 156.

da reči, da 'o tem govorijo', ne pomeni reči, da to 'povejo'), in zato neumorno na novo obiskuje vso našo vizualno kulturo postavljajoč si to vprašanje.<sup>116</sup>

Filmsko metaforo za svojo izkušnjo taborišča na nekem mestu uporabi tudi Primo Levi. V poglavju iz *Potopljenih in rešenih*, ki nosi pomenljiv naslov »Komuniciranje«, Levi najprej izrazi svoje nestrinjanje z modernimi teorijami o nemožnosti komunikacije: »Zdi se mi, da to tarnanje izvira iz duševne lenobe in kaže nanjo, vsekakor pa jo spodbuja v nevarnem začaranem krogu.«<sup>117</sup> Levijev opis prvih dni v taborišču bi prav lahko brali kot afirmativni opis modernega umetniškega dela izpod peresa kakšnega od predstavnikov antireprezentacijske estetike, ki se onstran posnemanja in pomena želi prebiti do čistega, brezobličnega in predpomenskega izraza:

Prvi dnevi v taborišču so se vtisnili v spomin vseh preživelih, ki smo komajda govorili še kakšen jezik, kot nejasen in mrzličen film, ki je poln trušča in razburjenja, a brez pomena; kot vrvenje oseb brez imena in obraza, utopljenih v nenehnem oglušujočem hrupu v ozadju, iz katerega se ni izluščila človeška beseda. To je bil črnobel film, ki je bil zvočen, a ne govorjen.<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup> *Ibid.*, str. 157.

<sup>117</sup> Primo Levi, *Potopljeni in rešeni*, str. 72.

<sup>118</sup> *Ibid.*, str. 75.



## K NOVEMU POJMOVANJU REPREZENTACIJE: Z BADIOUJEVO ONTOLOGIJO

Estetska sekvenca torej temelji na ontološki tezi, da nekaj v imanenci biti zahteva svoj izraz, dopolnjuje pa jo estetska teza, po kateri je izvor umetniškega dela prav omogočenje tega izraza. Neko realno se prezentira, a njegova prezentacija uhaja reprezentacijski konstituciji realnosti in umetniškemu delu kot posnemanju. Videli smo, da Badiou tovrstno ontologijo, ki po eni strani išče izjemno izkustvo razkritja ali prezenze, po drugi pa melanholično reflektira zakritje ali izgubo, označi za poetično. Zoperstavi ji ontologijo, ki izkustvo prezenze nadomesti z deduktivno konsistenco, paradigmo mišljenja pa namesto v poeziji najde v matematiki. Namesto o izgubi govori o apriorni odtegnitvi, melanholijo pa prežene z deduktivno radostjo matema. Poglavitna oddaljitev Badioujeve filozofije od »poetične« je razveza resnice in biti. Resnica ni razkritje biti, ampak posamezne resnice obstajajo v štirih zunajfilozofskih sferah: umetnosti, politiki, znanosti in ljubezni. Resnica po Badiouju označuje postopek, v katerem kolektivni subjekt v zvestobi nekemu dogodkovnemu prelomu raziskuje in uveljavlja univerzalne konsekvence dogodka v situacijah, ki jih zadeva.

Toda Badioujevo filozofijo razumemo povsem napačno, če jo interpretiramo zgolj s stališča dogodka. Pogosto zasledimo očitek nekakšnega godotovstva dogodka, čakanja na njegovo milost, ki bo



razsvetlila enolično puščavo eksistence človeške živali. A Badioujeva filozofija ni hvalnica senzacionalnim dogodkom, temveč v prvi vrsti sistematična razdelava ontološko-fenomenološke zgradbe sveta, dopolnjena s teorijo subjektivacije, katere učinek je postopek resnice kot organizirana sprememba sveta. Dogodek v tem sistemu deluje kot zaznamek dejstva, da točka realnega – na izključitvi katere temelji konstitucija nekega sveta – ne privede nujno do subjektivacije, da torej ni že sama po sebi moment resnice.

Pri pregledu Badioujeve estetike smo ugotovili, da razmejitev njegove misli od poetizirane filozofije estetske sekvence ni povsem premočrtna. Razkritje nekonsistentnosti množstva tudi pri Badiouju vsaj v estetiki učinkuje kot razkritje resnice biti. Prav tako je postalo jasno, da tudi Badiou tisto, kar to razkritje preprečuje, imenuje reprezentacija. Najpreprostejši način razumevanja »poetične« ontološke sheme postavi prezentacijo kot presežek nad reprezentacijo, saj naj reprezentacija ne bi mogla nikoli zajeti bogastva prezentacije. Na ta način bi lahko razumeli tudi Badiouja: reprezentacijsko enotenje »potlači« izvorno množstvo prezentacije biti. Resnica bi bila potemtakem tisto, kar izraža (ali priča o) nekonsistentnem množtvu:

Ker je breztemeljni temelj tistega, kar je prezentno, inkonsistenca, bo resnica tisto, kar – iz notranjosti prezentiranega, kot del tega prezentiranega – omogoči, da pride na dan nekonsistentnost, ki je konec koncev opora konsistentnosti prezentacije. [...] Resnica je ta minimalna konsistentnost [...], ki v situaciji priča o nekonsistentnosti, ki konstituira njeno bit.<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> Alain Badiou, *Ali je mogoče misliti politiko/Manifest za filozofijo*, str. 128–129.

Ključno vprašanje je, na katero točko Badiou umesti ontološko diferenco in na kakšen način konceptualizira vsako od njenih strani. Inauguralna poteza ontologije je po Badiouju Parmenidov enačaj med bitjo in enim, ki odločilno zaznamuje vso zahodno ontologijo. Eno naj bi bila resnica bivajočega, ki se sicer prezentira kot množstveno: »to, kar se *prezentira*, je po svojem bistvu množstvo; *to*, kar se prezentira, je po svojem bistvu eno«. <sup>120</sup> Vendar pa nas nič ne obvezuje, pravi Badiou, da bi onkraj prezentiranega množstva nujno morali misliti Eno, saj mišljenje v svojem izhodišču ni postavljeno pred nujnost, temveč pred odločitev. Ontologija, kakor jo v svojem temeljnem delu, *Bit in dogodek*, razvije Badiou, temelji na odločitvi, da eno ne obstaja. Odločitev za množstvo pa ne pomeni, da enosti preprosto ni. Nasprotno: na »ontični« ravni obstaja zgolj enost. Tudi prezentirano množstvo namreč predpostavlja enost: množstvo se prezentira kot množstvo enot. Če želimo vztrajati pri začetni odločitvi za množstvo, moramo eno pojmovati kot *operacijo*, ki jo Badiou poimenuje »štetje-za-eno«. Prezentirano je množstvo enot, ki pa ga ontološko razumemo kot *rezultat* omenjene operacije enotenja: »mnoštvo je režim prezentacije; eno je, glede na prezentacijo, operativni rezultat; bit je to, kar (se) prezentira, kar pomeni, da ni ne eno (saj je zgolj sama prezentacija pertinentna za štetje-za-eno) ne množstvo (saj je množstvo *zgolj* režim prezentacije)«. <sup>121</sup> Bit torej v strogem smislu ni ne eno ne množstvo – mišljenje biti je tako omejeno na način njene prezentacije.

Na tej točki nastopi poteza »poetične« ontologije, ki naj bi nam ponudila izjemno izkustvo razkritja biti. Onstran strukturirane (re-)prezentacije biti naj bi izkusili darovanje biti in odprtost bivajočega.

<sup>120</sup> *Id.*, *L'être et l'événement*, str. 31.

<sup>121</sup> *Ibid.*, str. 32.

Pri Badiouju pa ontološka diferenca ne poteka med strukturirano (re)prezentacijo ter bitjo, ki je onstran nje, temveč med *prezentacijo* in *prezentiranim*. Če je eno rezultat operacije, mora obstajati nekaj, na čemur ta operacija deluje, torej tisto, kar je štetu oziroma poenoteno. »Pred« operacijo štetja-za-eno moramo misliti nekonsistentno množstvo, množstvo množtev, kjer v nobeni obliki ne moremo govoriti o enem. Od tod dvojni pomen »mnoštva«: »'Mnoštvo' dejansko pravimo prezentaciji, ki jo retroaktivno dojamemo kot ne-eno izhajajoč iz tega, da je bit-eno rezultat. Toda 'mnoštvo' pravimo tudi sestavi štetja, namreč množtvu kot 'več-enih', ki jih šteje delovanje strukture. [...] Dogovorimo se, da prvo imenujemo *nekonsistentna množstvenost*, drugo pa *konsistentna množstvenost*.«<sup>122</sup>

Ontološka diferenca torej poteka med dvema konstitucijama množstva. Mnoštvo enih je ontično, medtem ko je ontologija »lahko zgolj teorija nekonsistentnih množstvenosti kot takšnih«. <sup>123</sup> Toda kako naj se prebijemo do druge strani ontološke difference, če nam je zaprto tako metafizično mišljenje Enega kot pesniško izkustvo Prisotnosti oziroma darovanja? Na tej točki nastopi teorija množic – dostop do nekonsistence kot biti situacije omogoča matematična formalizacija. Aksiomatski sistem teorije množic lahko nekonsistentno množstvo prav v njegovi nekonsistentnosti misli na konsistenten način. Če naj matematika množstvo misli v njegovi množstvenosti, ne da bi ga pri tem reducirala na eno, pa njeno izhodišče ne sme biti definicija koncepta množice kot primarne enosti. Zermelo-Fraenkelov sistem, ki s teorijo množic utemeljuje matematiko, ne izhaja iz definicije osnovne entitete (množice), ampak iz *relacije*. Teorija množic in s

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, str. 33.

<sup>123</sup> *Ibid.*, str. 36.

tem ontologija temelji na relaciji *pripadnosti* (zapisano z znakom  $\in$ ), na katero lahko reduciramo celotno leksiko matematike.<sup>124</sup>

»Nekaj« je ontološko definirano zgolj s pripadnostjo drugemu »nekaj«:  $\alpha \in \beta$  ali  $\alpha$  pripada  $\beta$  ali  $\alpha$  je element  $\beta$ . Od tu primarna vloga prezentacije v ontologiji. Nekaj je nekaj le, če ga prezentira drugi nekaj: »biti 'element' ni status biti, intrinzična kvaliteta, temveč preprosta relacija, biti-element-nečesa, s čimer se neka množvenost pusti prezentirati neki drugi množvenosti.«<sup>125</sup> Na podlagi tega bi Badioujevo ontologijo lahko razumeli kot obrat Leibniza: monade brez oken nadomesti *okno brez monade*. Ne pripada tisto, kar je, ampak je le tisto, kar pripada. Vsako množstvo je le skozi vpisovanje drugih množtev vase in vpisovanja sebe v druga množstva. Tako od množstvenih pridemo do čistega množstva množtev. Relacija pripadnosti je torej operacija enotenja, ki pa onemogoča vsako stabilno enost: »Eno je dodeljeno edino znaku  $\in$ , torej operatorju denotacije razmerja med 'nečim' nasploh in množtvom. Znak  $\in$ , razbitenje [*désêtre*] vsakega enega, označuje, na uniformni način, prezentacijo 'nečesa' kot indeksiranega na množstvo.«<sup>126</sup> To pomeni, da ne obstaja imanentno bogastvo množstva, ki bi ga »nasilno« zajela struktura enosti, s čimer bi množstvo potonilo v pozabo. Sama operacija enotenja je tista, ki obenem prinaša tudi neobstoje enega.

Rezultat enotenja, konsistentno množstvo določenih elementov, ki ga Badiou imenuje »situacija«, je torej ontološko gledano le videz, zato je resnica situacije v njeni nekonsistenci, saj so situacija in njeni elementi tudi sami le množstva množtev. In vendar je prav situacija

<sup>124</sup> *Ibid.*, str. 55.

<sup>125</sup> *Ibid.*, str. 56.

<sup>126</sup> *Ibid.*, str. 55.

tisto, kar se prezentira. Obstajajo le situacije, zato »izvorne« nekonsistence ne moremo »poetično« izkusiti kot prezenze:

Gotovo moramo domnevati, da je učinek strukture popoln, da je tisto, kar se ji odteguje, nič, in da zakon [štetje-za-eno] ne trči na singularne otoke v prezentaciji, ki bi zanj predstavljali ovire. V nedoločeni situaciji ni nobene uporniške ali odtegovalne prezentacije čistega mnoštva, nad katerim bi bil izvajan imperij enega. Zato je znotraj situacije tudi zaman iskati nekaj, kar bi napajalo intuicijo biti kot biti. Logika luknje, tega kar bi štetje-za-enega 'pozabilo', izključenega, pozitivno določljivega kot znak ali realno čiste množvenosti, je slepa ulica – iluzija – tako misli kot prakse. Situacija nikoli ne ponuja ničesar drugega kot množstva, stkana iz enih, in zakon zakonov je, da nič ne omejuje učinka štetja.<sup>127</sup>

Toda z vidika ontologije je eno zgolj rezultat:

In vendar se vsiljuje tudi korelativna teza, da je [*il y a*] tudi bit ničā kot forma neprezentabilnega. Nič je tisto, kar imenuje nezaznavno vrzel, ukinjeno, a obnovljeno, med prezentacijo kot strukturo in prezentacijo kot strukturirano-prezentacijo, med enim kot rezultatom in enim kot operacijo, med prezentirano konsistenco in nekonsistenco kot tistim, kar-bo-bilo-prezentirano.<sup>128</sup>

Nekonsistence torej v situaciji ni oz. obstaja le kot neprezentirana praznina. Ob tem Badiou znova opozori na razliko med svojo in

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, str. 67.

<sup>128</sup> *Ibid.*

poetično ontologijo. Slednja naj bi namreč nase prevzela obskurno nalogo iskanja prezentacije ničā v situaciji in s tem »širila idejo intuicije ničā, v katerem naj bi ležala bit«. <sup>129</sup> Nič oz. praznina utemeljuje situacijo v biti, a ta utemeljitev ostaja zabrisana in nikakor ne more postati element situacije. Je torej radikalno nepredstavljiva. Resnica, ki jo išče filozofija, zato ni vezana na prezentacijo biti.

Raven prezentacije je vedno strukturirana, nikoli kaotična. Čeprav ontološko vemo, da je struktura zgolj rezultat štetja-za-eno in ne izvorno dejstvo, pa je z vidika situacije nekonsistenca preprosto izključena, vsaka sled za njo je izbrisana. Kar uhaja štetju zato po Badiouju ni bogastvo biti, temveč nič drugega kot štetje samo, ki ne more všteti samega sebe. <sup>130</sup> Nujna je torej podvojitev štetja ali njegova strukturacija, razumevanje te podvojitve pa je zopet utemeljeno v teoriji množic – s tem pa smo prišli tudi do pomena, ki ga Badiou pripiše pojmu reprezentacije. Če je raven prezentacije (situacije) povezana z ravnijo elementov množice in operacijo pripadnosti ( $\in$ ), pa je raven podvojene štetja ali *reprezentacije* (ali »stanja« situacije) povezana z operacijo vključitve ( $\subset$ ) oziroma ravnjo podmnožic. <sup>131</sup> Pomemben nasledek, ki ga v zvezi z reprezentacijo iz matematike izpelje Badiou, je v tem, da raven reprezentacije ni »revnejša« glede na raven prezentacije (v smislu, da ne bi mogla zajeti vsega, kar se prezentira), temveč je matematično gledano močnejša. Če množici  $\alpha$  pripadajo trije elementi –  $A, B$  in  $C$  –, je na primer podmnožica  $\beta$ , ki vsebuje elementa  $B$  in  $C$ , vključena v množico  $\alpha$ . Hitro ugotovimo, da je podmnožic nujno »več« kot elementov, ali natančneje, da je moč množice

---

<sup>129</sup> *Ibid.*

<sup>130</sup> *Ibid.*, str. 109.

<sup>131</sup> *Ibid.*, str. 119.

vseh podmnožic množice  $\alpha$  oz.  $p(\alpha)$  večja od moči množice  $\alpha$ . Število podmnožic je mogoče izračunati s preprosto formulo  $2^n$ , pri čemer je  $n$  število elementov množice. Pri množicah z neskončnim številom elementov se pri tem računu zastavi problem, kako misliti množstvo neskončnosti glede na njihovo kvantiteto in kako je mogoče določiti prav tisto (neskončno) kvantiteto, ki ustreza takšni  $p(\alpha)$ . Ta problem reši Cantor z vpeljavo kardinalnih števil ali »alefov«. Skratka, pridemo do ugotovitve, da je reprezentacija v nujnem presežku nad prezentacijo, kar Badiou imenuje teorem točke presežka.<sup>132</sup>

Relacija vključitve je le stopnjevana relacija pripadnosti in ne povsem druga operacija, kar pomeni, da obstaja kontinuum enotenja, ki proizvaja presežek enotenja nad samim sabo, s čimer zajame prejšnjo stopnjo enotenja kot »material« ponovnega enotenja. Iz tega vidika je tisto, kar se kaže kot prezentacija, ki jo reprezentacija izključuje, le za eno stopnjo nižja stopnja operacije enotenja. Tako pridemo do formule absolutnega presežka reprezentacije nad prezentacijo. Na eni strani imamo praznino, ki ni prezentirana, na drugi strani pa nedoločljivi ali »blodeči« presežek reprezentacije nad prezentacijo, torej enotenja nad samim sabo.

Celotna operacija štetja-za-eno (členov) je na neki način podvojevana s štetjem štetja, ki v vsakem trenutku zagotavlja, da je vrzel med konsistentnim (takšnim, ki rezultira kot sestavljen iz enih) in nekonsistentnim (takšnim, ki je zgolj predpostavka praznine in ne prezentira ničesar) množtvom resnično nična in da potemtakem ni

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, str. 98–100.

nobene možnosti, da bi prišlo do katastrofe prezentacije, ki bi bila v prezentativnem priходу – v obratu – njene lastne praznine.<sup>133</sup>

Če naj bo Badioujev projekt – prekiniti »heideggerjansko povezavo med bitjo in resnico« – tudi v resnici izpeljan, moramo resnico ločiti od ontološke prezentacije nekonsistentnosti biti. Tu nastopi drugi pol Badioujeve knjige, dogodek, ki je definiran kot »tisto, kar ni bit-kot-bit« in kar posledično ne more biti del nobene situacije.<sup>134</sup> Badiou na tem mestu znova opozori na Heideggerjevo umestitev umetnosti, ki odstira bit in naravo, medtem ko njegova filozofija resnico naveže na dogodek, ki je povsem ločen od biti ter se dogaja kot zgodovina. Dogodek res omaje stabilnost situacije in s tem *pokaže* njeno nekonsistenco, vendar ga ne moremo definirati kot *izraza* te nekonsistence: »da bi se dogodilo odkritje praznine in s tem neke vrste znotrajsituacijska domneva o biti-kot-biti, potrebujemo disfunkcijo štetja, ki sledi iz [...] nekega naključja, od koder je praznina situacije retroaktivno spoznatna.«<sup>135</sup> Pri Heideggerju in Deleuzu dogodek prezentira resnico biti, pri Badiouju pa je prezentacija biti oziroma praznine ali nekonsistentnosti v situaciji nemogoča. Zato pa lahko dogodek praznino *reprezentira*: »Zgolj za *dogodek*, torej za imenovanje nekega paradoksnega mnoštva, člen, ki ga izbere tisti, ki intervenira, reprezentira praznino.«<sup>136</sup> Čeprav tudi Badioujeva filozofija (tako kot Heideggerjeva in Deleuzova) na prvi pogled temelji na kritiki reprezentacije, pa nikakor ne moremo govoriti o prezentaciji biti, ki se razkrije s padcem reprezentacije. Obstaja le presežek reprezentacije

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, str. 110.

<sup>134</sup> *Ibid.*, str. 193.

<sup>135</sup> *Ibid.*, str. 69.

<sup>136</sup> *Ibid.*, str. 228.



nad samo sabo, ki utemeljuje strukturo situacij, z dogodkom pa se temu presežku doda še dodatni presežek reprezentacije, ki reprezentira sólo praznino, nekonsistentnost situacije.

Toda če se dogodek z vidika situacije ni zgodil, prav tako pa nima nikakršne samostojne biti, za koga potemtakem reprezentira praznino? Kdo je tisti, ki v imenu dogodka intervenira v situacijo? Na tej točki Badiou uvede *subjekt* kot nosilca resnice. Dogodek se lahko zgodi le za subjekt, kolektivno telo, ki dogodku priznava resničnost in v neki situaciji nastopa kot nosilec procesa resnice (umetniške, znanstvene, politične ali ljubezenske). Subjektivno delovanje utira pot nasledkom, ki jih ima dogodek za situacijo – dogodek je namreč »pripoznan v situaciji zgolj prek svojih konsekvenc«. <sup>137</sup> Z vidika subjekta torej v situaciji obstajajo množstva, ki jih struktura situacije ne šteje za del te situacije. Subjektivacija uvaja »posebno štetje«, s čimer v situaciji »zaokroži presežno ime«. <sup>138</sup> Ime, ki zastopa dogodek, Badiou opiše kot »reprezentant brez reprezentacije«, <sup>139</sup> saj reprezentira nekaj, kar situacijski režim reprezentacije ne šteje kot obstoječe. Naloga subjekta je torej transformirati režim štetja v situaciji.

Resnica tako pri Badiouju ni izraz biti, ampak »neskončen rezultat naključnega dopolnjevanja«. <sup>140</sup> Čeprav je dogodek naključen, pa ni mogoč v kakršnikoli situaciji. V povsem »normalni« situaciji, kjer so vsa množstva tako prezentirana kot tudi reprezentirana – kar je po Badiouju lastnost naravnih situacij – se dogodek ne more zgoditi. Dogodek je možen le v zgodovinskih situacijah, kjer med prezentacijo in reprezentacijo obstaja vrzel in kjer obstajajo množstva,

<sup>137</sup> *Ibid.*, str. 229.

<sup>138</sup> *Ibid.*, str. 431.

<sup>139</sup> *Ibid.*, str. 228.

<sup>140</sup> *Id.*, *Ali je mogoče misliti politiko/Manifest za filozofijo*, str. 129.

ki so bodisi prezentirana (»singularnosti«), a ne reprezentirana, ali obratno.<sup>141</sup> Singularnosti so v situacijah možne »lege dogodka« (ali kraj konstitutivnega protislovja, kot bi rekli v dialektičnem jeziku), množstva, ki ležijo »na robu praznine«.<sup>142</sup> Z vidika singularnosti, ki jih je seveda najlaže opisati v političnih situacijah (kjer se prezentirajo skupine ljudi, ki niso reprezentirane – npr. imigrantski delavci brez dokumentov), bi lahko Badiouja razumeli tudi v skladu s shemo poetične ontologije – v imanenci biti obstaja nekaj nereprezentiranega, česar sledi išče filozofija.

Badiou v ponazoritev svoje ontološke sheme res poda politični primer. Marksizem razume državo kot zaščitnico interesov vladajočega razreda. Vladajoči razred je tako »normalni« člen situacije – v njej je prezentiran, hkrati pa reprezentiran v državi, ki jo lahko razumemo kot presežek reprezentacije. Delavski razred v tem kontekstu nastopi kot singularnost – obstaja na ravni prezentacije, a država ne reprezentira njegovih interesov. Badiou ugotavlja, da je ta klasično marksističen opis »formalno pravilen, kar pa ne velja za njegovo splošno dialektiko«.<sup>143</sup> V skladu s to dialektiko bi za komunistično politiko zadostoval boj proti presežku reprezentacije (državi) v imenu singularne prezentacije (izkoriščenega razreda), po Badioujevi ontološki shemi pa se praznina ne prezentira, presežek reprezentacije pa je neukinljiva danost. Postopek resnice tako ni definiran kot izraz izključenega, ampak kot »zmožnost, da na bistveno drugačen način poveže praznino in presežek«.<sup>144</sup>

---

<sup>141</sup> *Id.*, *L'être et l'événement*, str. 115.

<sup>142</sup> *Ibid.*, str. 195.

<sup>143</sup> *Ibid.*, str. 126.

<sup>144</sup> *Ibid.*, str. 127.

V *Očrtu metapolitike* Badiou razširi ontološki opis političnega postopka resnice. Politika ni razkritje praznine (ali izključenih ljudi), ampak se za praznino kot »točko biti zanima samo zato, ker si daje kot nalogo zvestobo nedelovanju 'štetja za eno' [...], na podlagi česa je mogoče predpisati neko novo možnost«, kar pomeni tudi, da singularno mnoštvo ni »samo na sebi politično«. <sup>145</sup> Singularnost, ki se izmika reprezentaciji, torej obstaja šele z vidika nove možnosti, ki jo razpira pogodkovni postopek subjektivacije. Šele subjektovo razvijanje konsekvenc dogodka v situaciji reprezentira praznino, nastopa kot reprezentant brez reprezentacije, s čimer uvaja drugačen način štetja, ki »ustvari distanco« <sup>146</sup> od vladajočega štetja situacije. Šele politični subjekt bo tista dodatna reprezentacija, ki iz »izključenih« ali »izkoriščanih« naredi singularnost kot resnico situacije.

Če Badioujevo pojmovanje biti razumemo na ta način, je izpolnjen njegov ontološki program, ki s pojmom prezentacije in odtegnitve biti nadomesti heideggerjanske pojme prezenze in umika. <sup>147</sup> Kot smo videli, je bit radikalno odtegnjena vsakršnemu izkustvu, zato pa lahko ontologija prikaže način njene prezentacije. Nekaj je, le če je prezentirano za drugi nekaj – vse, kar je, je torej prezentacija, ki se ji ne izvzema nič. Na ta način lahko, kot smo rekli, Badioujevo ontologijo razumemo kot zrcalno sliko Leibnizeve: namesto monad brez oken imamo okno brez monad. Reprezentacijo pa lahko razumemo le kot stopnjevanje prezentacije, podvojitve poenotujočega štetja mnoštva. Ne le, da v strogem ontološkem smislu reprezentaciji nič ne uhaja, ampak je reprezentirano celo v presežku nad prezen-

<sup>145</sup> *Id.*, *Kratka razprava o prehodni ontologiji/Očrt metapolitike*, str. 250.

<sup>146</sup> *Ibid.*, str. 310.

<sup>147</sup> *Id.*, *L'être et l'événement*, str. 35.

tiranim. Resnice glede na reprezentacijo zato ne definiramo kot dogodka razkritja nereprezentabilne biti, temveč kot postopek resnice, ki na podlagi dogodkovne prekinitve štetja temelji na dodatku k reprezentaciji, reprezentaciji dogodka (v delovanju subjekta), ki reprezentira praznino situacije.

Resnica ni prezentacija biti, ampak postopek spreminjanja situacije, iz katere retroaktivno sklepamo na kontingentnost situacije, na njeno neutemeljenost v biti. Resnica ni prezentacija biti, ampak reprezentacija praznine situacije. V biti je utemeljena na način, da ne prezentira ničesar, zato pa reprezentira sam nič. Resnice glede na reprezentacijo zato ne definiramo kot dogodka razkritja nereprezentabilne biti, temveč kot postopek resnice, ki na podlagi dogodkovne prekinitve štetja temelji na dodatku k reprezentaciji. Reprezentacija je že neskončna, nič ji ne uhaja, toda lahko se zgodi dogodek, katerega reprezentacija bo reprezentirala ta nič.



## K NOVEMU POJMOVANJU REPREZENTACIJE: Z RANCIÈROVO ESTETIKO

Če je bila izhodiščna predpostavka estetike od Heideggerja do Deleuza, da *mimesis* kot reprezentacijska konstitucija realnosti prikriva bit ali izključuje neko realno, katerega resnični izraz najdemo v umetniškem delu, pa se po Badioujevem poskusu preseganja njune »poetične« ontologije postavlja vprašanje, ali bi s podobno gesto lahko začrtali tudi alternativo njuni ontološki poetiki. Ali je torej mogoče v filozofskem okviru formulirati estetiko, ki ne bi več temeljila na razkritju biti ob pogoju prekinitve z reprezentacijo, ampak bi izhajala iz popolne odtegnitve biti (od katere ne ostane niti melanholija izgube) v paru s kontingentnim presežkom reprezentacije, ki pa ne posnema več ničesar?

Ti dve ontološko-estetski shemi ne smemo prehitro predstaviti kot druga drugi povsem nasprotni. Že pri Heideggerju, ki smo ga postavili za začetnika estetske sekvence, lahko namreč najdemo nastavke omenjenega obrata. V mislih imam njegovo filozofijo govornice, posebej pa komentarje verza Stefana Georgeja: »*Naj ne bo reči, kjer zlomi se beseda.*« Pesnik v Georgejevi pesmi »Beseda« v svojo deželo prinaša čudesa, a preden jih lahko poseduje, mora mitološko bitje Norna v svojem vodnjaku zanje poiskati besedo. A ko pesnik nekoč najde »krhko dragotino«, za katero Norna ne more najti ime-

na, mu ne preostane drugega, kot da se dragocenosti odpove z vzklikom, ki vzbudi Heideggerjevo pozornost. Izostanek reči privede do spoznanja, da šele beseda podeljuje biti: »Kaj tu pomeni biti, da se kaže kot podelitev, ki se reči prigodi iz besede?«<sup>148</sup> Samopostavljanje resnice biti, o katerem govori Heidegger v spisu »Izvir umetniškega dela« tu z nasprotne strani dopolnjuje premislek »vladanja besede«, ki omeji pesniški izraz razkritja biti: »Pesnik se mora odpovedati temu, da mu bo na njegovo terjanje z vso gotovostjo dano ime za to, kar je sam postavil kot resnično bivajoče.«<sup>149</sup>

V običajnem, metafizičnem svetu reprezentacije si reči in besede vzajemno ustrezajo, v Georgejevi pesmi pa pride do dvojnega neuje-manja. Na eni strani imamo neimenljivo reč, na drugi premoč besede – manko biti in presežek reprezentacije. Toda po Heideggerju se ta neskladnost izteče v skrivnostno soglasje. Izkaže se, da je bila dragocena reč, ki je »pesnikova dežela nikdar ni dobila« prav »beseda za bistvo govornice«.<sup>150</sup> Onstran vsakdanje, banalne govornice, v kateri besede samoumevno ustrezajo rečem, ta nemogoča beseda imenuje darovanje biti v besedi, a to darovanje se lahko razkrije le v izjemnih oblikah govornice, pesništvu in filozofskem mišljenju: »Vsako bistveno upovedovanje sliši nazaj v to zastrto soslišje povedi in biti, besede in reči.«<sup>151</sup> Odtegnitev je tako le modus darovanja. Negativna izkušnja izostanka se v zaključku pesmi preobrne v afirmacijo ali že kar zapoved: poziv k odtegnitvi (»*naj* ne bo reči, kjer zlomi se beseda«) je poziv k skrivnostni prezenci skupnega izvora biti in govornice. Samopostavljanje biti v delo je tako v soglasju s priklicevanjem v biti, kar

<sup>148</sup> Martin Heidegger, *Na poti do govornice*, str. 233.

<sup>149</sup> *Ibid.*, str. 240.

<sup>150</sup> *Ibid.*, str. 251.

<sup>151</sup> *Ibid.*, str. 254.

je delo presežka reprezentacije oziroma po Heideggerju nemogoče besede za bistvo govornice.

Nasprotno pa je pri Adornu tisto, kar ostaja od reprezentacije ali kar je v posnemanju več od posnemanja, pogoj estetske ločitve od biti in ne odmev skupnega izvora: »Le skozi posnemanje in ne skozi izogibanje le-temu umetnost doseže avtonomijo; s posnemanjem pridobi sredstva svoje svobode.«<sup>152</sup> Moderna umetnina po Adornu ne nastane z opustitvijo, ampak z radikalizacijo posnemanja. Imitacija realnosti proizvede samoodtujitev, skozi katero se osamosvoji umetniški videz. Dilema, ki je mučila njegove marksistične literarno-teoretične predhodnike – dilema med realizmom in modernizmom – se pri Adornu razreši z obratom dialektičnega vijaka: »Joycea ne bi bilo brez Prousta, Prousta pa ne brez Flauberta«.<sup>153</sup> Modernizem je torej le radikalizacija realizma.

Osamosvojen umetniški videz privede do zadnje stopnje *mimesis*, ki je »podobnost umetniških del samim sebi«.<sup>154</sup> Posnemanje torej ostaja trajno delujoči dialektični moment drugosti, ki umetnosti zagotavlja identiteto. Ko torej moderna umetnost poskuša popolnoma odstraniti referenco na empirični svet, tvega uničenje predpostavk svoje avtonomije: »Ni gotovo, ali je umetnost sploh še možna: ali si ni po svoji popolni emancipaciji spodkopala lastnih predpostavk in jih izgubila.«<sup>155</sup> Projekt angažirane moderne umetnosti, ki je poskus »upora proti dozdevku«, poskus otresti se lažnosti videza, je obsojen na neuspeh, saj sebi navkljub še vedno proizvaja zgolj umetniške učinke, obenem pa skozenj deluje isti fetišizem neposrednosti kot v

<sup>152</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 425.

<sup>153</sup> *Ibid.*

<sup>154</sup> *Ibid.*, str. 159.

<sup>155</sup> *Id.*, »Umetnost, družba, estetika«, str. 94.



objektivirani realnosti. Politično obljubo lahko zato umetnost obvaruje le znotraj svojega slonokoščnega stolpa, v katerem zasleduje le še presežek reprezentacije – čisti *mimesis*, ki je le še podobnost umetnosti s samo sabo: »S tem, ko umetnost sledi svoji identiteti s samo sabo, postane podobna neidentičnemu.«<sup>156</sup>

Le presežek reprezentacije – posnemanje tistega, česar ni – umetnosti omogoča obljubo udejanjenja neobstoječega. Reprezentaciji se torej ne izmika nič, ali drugače rečeno, tisto, kar se ji izmika – neobstoječe – je dosegljivo šele z razvitjem skrajnih možnosti reprezentacije, česar so zmožna nekatera umetniška dela. Videz razpira identiteto realnosti in ohranja možnost drugačne realnosti: »Od tod neprimerljiva metafizična pomembnost rešitve videza, predmeta estetike.«<sup>157</sup> Neidentično oz. neobstoječe pri Adornu ni ontološka usoda padlega človeka ali večno razcepljenega subjekta, ampak je zgodovinsko pogojeno – tako kot negativna dialektika sama – z »napačnim stanjem stvari«. S tem je tudi znak in predpostavka spremenljivosti tega stanja: »V videzu je obljuba nenavideznega.«<sup>158</sup>

Prekinitev z reprezentacijo, ki hkrati pomeni njeno radikalizacijo, srečamo tudi pri Rancièru. Svoje razumevanje reprezentacijskega režima identifikacije umetnosti, s katerim prelomi estetska revolucija, ponazori s težavami klasicističnega gledališča pri uprizoritvi Sofoklejevega *Ojdipa*, ki se dvojno pregreši zoper tedaj veljavne norme reprezentacije. Sofoklejevo delo pokaže, kar bi moralo ostati skrito (Ojdipovo iztahnjenje lastnih oči) in pove tisto, kar bi morali najprej videti (vnaprej razkrije uresničitev prerokbe). Corneille je moral na-

<sup>156</sup> *Id.*, *Ästhetische Theorie*, str. 202.

<sup>157</sup> *Id.*, *Negative Dialektik*, str. 386.

<sup>158</sup> *Ibid.*, str. 397.

pisati novo verzijo drame, v kateri o mutilaciji poročajo le besede, sosledje dogajanje pa se nam razkriva pred očmi, ne da bi ga vnaprej napovedale preroške besede.<sup>159</sup> Tovrstna pravila po Rancièru razkrivajo bistvo reprezentacijskega režima, ki ga določajo specifična razmerja med vidnim in besedami, kategorizacije upodobljivih in neupodobljivih umetniških snovi ipd.

Estetski režim umetnosti zaznamuje ukinitve vnaprej določenih razmerij med čutnim in umljivim, s tem pa tudi padec norm, ki določajo primernost in neprimernost določenih snovi za posnemanje: »Antireprezentacijska umetnost je v temelju umetnost brez nereprezentabilnega. Ni več notranjih meja reprezentacije, ni več omejitev njenih možnosti.«<sup>160</sup> Umetnost estetskega režima je torej umetnost *neomejene* reprezentacije. Njena radikalnost je v tem, da vse snovi upošteva kot reprezentabilne in da hkrati ne upošteva več apriornih načel ustreznosti določenih form reprezentacije za določene vsebine.

Zastavki Rancièrovega opisa estetskega preloma se razjasnijo, ko ga postavimo ob bok povsem drugačnemu razumevanju istih premikov, ki ga najdemo pri Agambenu. V delu *Človek brez vsebine* (*L'uomo senza contenuto*) Agamben poda definicijo »estetike«, ki je zelo podobna Rancièrovi. Razume jo kot diskurz, ki se je pojavil pri nemških mislecih konec 18. stoletja in prinesel nov način razumevanja umetnosti. Od stare Grčije do pojava estetike kot filozofske discipline je bila namreč umetnost razumljena kot *poiesis*, torej kot način delovanja, ki (kot Agamben prevzema od Heideggerja) razkriva bit in postavlja svet. To je čas, ki ga Hegel opisuje kot neposredno enotnost umetnikove subjektivnosti in snovi, ki jo obdeluje. Umetnik je

<sup>159</sup> Jacques Rancièra, *Le destin des images*, str. 128.

<sup>160</sup> *Ibid.*, str. 153.

bil eno s svojim svetovnim nazorom ali svojo religijo, ki ne postane snov umetnosti po prosti izbiri umetnika, temveč kot resnica njegove zavesti. Svoje udejanjenje in formo narekuje ta resnica sama. V tem opisu lahko zlahka prepoznamo Rancièrov reprezentacijski režim – način izdelovanja (*poiesis*) je povsem v skladu z načinom biti (*aisthesis*), snovi in forme so podvržene vnaprej določenim kriterijem ustrežanja, kategorizirane in razvrščene v hierarhijo.

Agamben prelom, ki ga prinese estetski diskurz, umesti v isto situacijo kot Rancière, vendar ponudi diametralno nasprotno valorizacijo. Izvorno enotnost *poiesis* prekine osamosvojitev *aisthesis*, kar implicira niz razcepov:

Umetnik izkusi radikalno pretrganje ali razcep, s katerim inertni svet vsebine v svoji indiferentni, prozaični objektivnosti pade na eno stran, na drugo pa svobodna subjektivnost umetniškega principa, ki se dvigne nad vsebinami kot nad ogromnim skladiščem materialov, ki jih lahko prikljče ali zavrne po volji. Umetnost sedaj postane absolutna svoboda, ki svoj cilj in svojo utemeljitev išče v sebi; substancialno ne potrebuje nobene vsebine, saj se lahko meri le ob vrtincu, ki ga povzroči njeno lastno brezno.<sup>161</sup>

Snov postane arbitrarna in brez lastne vrednosti nasproti svobodni absolutizirani formi. Temu razcepu se pridružuje še razcep med genialnim umetnikom na eni in kantovskim brezinteresnim gledalcem na drugi strani. Umetniški delo ni več splošni izraz človekovega prebivanja v svetu, ampak je zgolj še objekt, ki se izmika tako avtorju kot gledalcu (ali bralcu): umetniku kot skrivnost njegove stvaritve, gle-

<sup>161</sup> Giorgio Agamben, *Man Without Content*, str. 35.

dalcu le skozi posredovanje načel sodbe okusa. Tako eden kot drugi zaman iščeta utemeljitev načela, po katerem delujeta. Umetnik ne more razumeti lastnega genija, človek okusa pa »tistega nekaj«, kar resnično umetniško delo loči od kiča. Načelo, ki ga zasleduje moderna umetnost, vse bolj in bolj postaja načelo lastne negacije, kar ima za posledico tudi vse večjo vlogo diskurzov o umetnosti v samem ustvarjalnem delovanju.

Umetnost tako po Agambenu izgubi zvezo z bitjo sveta in odslej želi svoje realno prav kot nič; njeno načelo je načelo ničā, ki ničī sama sebe. Če je Heidegger videl umetnost kot tisto področje človekovega delovanja, ki se upira nihilizmu tehnologije in ohranja razkrievanje biti v času njenega umika, Agamben moderni nihilizem pripiše tudi sami umetnosti: »Bistvo nihilizma sovpadē z bistvom umetnosti na skrajni točki njene usode, saj se bit pri obeh usodi človeku v obliki Niča. Vse dokler nihilizem skrivno vlada poteku zahodne zgodovine, se umetnost ne bo izvila iz njegovega brezmejnega somraka.«<sup>162</sup>

Estetsko brezno, o katerem govori Agamben, je brezno neomejene reprezentacije, ki nima več notranje povezave z reprezentirano snovjo, brezno okna brez monade. Po Rancièru pa osamosvojitve *aisthesis* ne pomeni dovršitve nihilizma, ampak nastanek novih možnosti čutnega izkustva, nov način biti umetniških produktov, nov režim produkcije in identifikacije umetnosti. Estetska revolucija ne prekine z nekakšno izvorno enotnostjo umetnosti in življenja, temveč s prejšnjim režimom čutnega, reprezentacijskim režimom umetnosti. Prav ta je bil tisti, ki je dejansko temeljil na nizu delitev: delitev na reprezentabilno in nerepresentabilno, razdelitev reprezentabilnih vsebin v vrednostno hierarhijo, ki jim pritičejo specifične

---

<sup>162</sup> *Ibid.*, str. 58.

forme izraza, ki sledijo določenim žanrskim pravilom. Nasprotno pa je estetski režim tisti, ki te delitve izpodbija. Nova čutnost je heterogena čutnost, ki ni več zoperstavljena formi misli. Genij deluje hkrati zavestno in nezavedno in je tako na neki način svoj lastni gledalec, tako kot je gledalec s svojo mislijo o umetnosti udeležen v njej. Umetnost estetske dobe definira prekoračitev klasifikatornih delitev v identiteti nasprotij.

Nov režim identifikacije umetnosti Rancière ne povzame v ontološko-estetski razpravi, ampak ga prikaže kot serijo »singularnih dogodkov«, ki kažejo tkanje »čutnega tkiva in oblike umljivosti« tega, kar se odslej imenuje umetnost.<sup>163</sup> Prikaza estetskega režima ne moremo razumeti kot novega pristopa k umetnostni zgodovini, saj gre prej za »zgodovino estetskih singularnosti: kako neki opis kipa ali slike, pripoved o igri ali plesni predstavi ali sodba o filmskem učinku definirajo mutacije odnosov med vidnim in besedo, pripovedjo, risbo ali gesto, dvorano in sceno, mestom umetnosti in njegovo zunanostjo«.<sup>164</sup>

Izmed mnogih »prizorov« estetskega režima, kakor jim pravi Rancière, bomo na tem mestu izbrali slavno Flaubertovo pismo z leta 1852:

To, kar se mi zdi lepo in kar bi si želel narediti, je knjiga o ničemer, knjiga brez zunanje navezave, ki se drži skupaj z notranjo močjo svojega stila, kot se zemlja brez podpore drži v zraku, knjiga, ki skoraj ne bi imela snovi, ali bi bila ta vsaj nevidna, če je to možno. Najlepša dela so tista, v katerih je najmanj snovnosti; bolj ko se izraz približa

<sup>163</sup> Jacques Rancière, *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art*, str. 9–11.

<sup>164</sup> *Id.*, »Politique de l'indétermination esthétique«, str. 167.

misli, bolj se beseda z njim zlepi in izgine, bolj je lepo. Mislim, da prihodnost umetnosti leži na teh poteh. [...] Forma postaja spretna, omiljena; opusti vso liturgijo, vsa pravila, vse mere; epiko zamenja za roman, verz za prozo; ne spozna se na ortodoksijo in je svobodna kot vsaka volja, ki jo proizvede. [...] Zaradi tega ni ne dobrih ne nizkotnih snovi in zato lahko skoraj kot aksiom postavimo, z vidika čiste Umetnosti, da v njej ni sploh nobenih snovi, in da je njen stil absolutni način videnja reči.<sup>165</sup>

Zanimivo je, da Rancière prelom z reprezentacijo umesti prav v romaneskni realizem, ki ga običajno razumemo kot vrhunec literature reprezentacije. Po Rancièru Flaubert doseže pravo »metafiziko antirepresentacije«, s tem ko realnost raztopi v »plesu atomov, ki jih obrača veliki tok neskončnega«.<sup>166</sup> Kot smo videli, poetika antirepresentacije ne pomeni nefigurativnosti ali antinarativnosti, temveč osvoboditev prezentacije izpod reprezentacijskih omejitev. Reprezentacijski režim je namreč določal primerne in neprimerne snovi ter njim ustrezne forme in s tem urejal prostore fikcije in prostore dejstev, medtem ko »absolutni način videnja reči« vzpostavi popolno indiferenco do snovi (»ni ne dobrih ne nizkotnih«), zato ker temelji na »ničemer«, torej na odtegnitvi biti.

Ne gre za arbitrarno izbiro snovi iz množstva predmetov, kot pravi Agamben, temveč za prikaz kateregakoli objekta ne kot dejstva, identičnega s sabo, ampak v množstvenosti njegove prezentacije. Stil ni izraz nihilizma umetnikove subjektivnosti, temveč desubjektiva-

<sup>165</sup> Gustave Flaubert, *Correspondance*, tome 2, str. 31.

<sup>166</sup> Jacques Rancière, *La parole muette: essai sur les contradictions de la littérature*, str. 112, 109.

cija v absolutnosti pogleda, zavezanega indiferentnemu prikazu gole prezentacije, ki je posledica ontološke praznine. »Knjiga o ničemer« ali o ničū, knjiga »brez opore«, prezentirano materialnost osvobodi vezi in jo nagne v njeno lastno množveno nekonsistenco, ki jo prikaže in šele tvori s stilom kot presežkom reprezentacije. Absolutno videnje je torej mogoče le skozi okno brez monade.

Poziv k ukinitvi reprezentacije in vprašanje o njenih omejitvah sta nadomeščena s pojmom neomejene reprezentacije, za katero več ne veljajo značilnosti, ki ji jih očitajo njeni kritiki. Ta pojem namreč ponuja alternativno možnost subvertiranja matrice model/kopija, ki naj bi bila bistvo klasične reprezentacije. Reprezentacija je neomejena prav zato, ker reprezentant ni več nujno povezan z reprezentiranim po vnaprejšnjih pravilih ustreznosti, analogije ali podobnosti. Nemožnost reprezentacije se s tem izkaže za njeno neomejeno moč. S to separacijo reprezentacija postane umetniška stvar sama, s čimer je odpravljen dualizem realnosti in posnetka. Reprezentant ničesar ne nadomešča, zastopa ali prikriva, ampak nastopi kot samostojna singularnost. Ta singularnost je presežni, odvečni videz, ki razvija svoje učinke v realnosti. S tem, ko videz kot reprezentacija ne reprezentira ničesar, zavzame mesto neobstoja v obstoječem, neidentičnosti realnosti s samo sabo. Zato ni ne platonistični goli videz, ločen od prave realnosti, ne deleuzovski simulaker kot neposredni izraz biti – ontološko utemeljenost in s tem vrednost resnice mu daje prav njegova umeščenost na kraj »nemosti biti«, praznine v imanenci.

S tem so podani osnovni elementi za kritiko estetske sekvence in njenega odnosa do umetnosti. Nobene nujnosti ni, da bi iz imanence biti izhajal kakršenkoli izraz, s tem pa izgubimo tudi izhodišče, ki je omogočalo kritiko reprezentacije. Pristanek na ireduktibilnost reprezentacije kljub temu ohrani možnost notranje subverzije – spro-

stitev njene neomejene moči, ki poruši organizacijo korespondenc med posnetkom in posnemanim. Estetska sekvenca je s svojo ontologizacijo umetnosti enkrat za vselej odgovorila na vprašanje o resnici umetnosti – vsako umetniško delo na ravni svojega pojma je razkritje biti. Če pa pozornost preusmerimo k estetskim singularnostim, umetniškim dogodkom, ki premikajo meje možnega izraza, lahko o resnicah umetnosti govorimo le še v množini. Res je, da sem tudi sam predlagal alternativno ontološko shemo – nerazmerje med praznino biti in presežkom reprezentacije –, a ta shema je zgolj formalni zapis možnosti kontingentne invencije. Praznina ne zavezuje k izrazu, je le minimalni zaznamek tega, da ima umetnost opraviti z nečim realnim. Presežek reprezentacije ima lahko le singularen značaj, povsem odvisen je od svoje vsakokratne produkcije. Od estetike biti torej preidemo k estetiki dogodka.

Ontološki model takšnega mišljenja prej kot pri Heideggerju najdemo pri Badiouju. Heidegger sicer ponuja razlago neomejene reprezentacije kot neomejene moči besede, a to spoznanje nas ne sooči z odtegnitvijo biti, ampak nas obvezuje k motrenju skupnega darovanja biti in besede. Če »naj ne bo reči, kjer zlomi se beseda«, potem ne sme biti niti odvečnih reprezentacij, neutemeljenih v biti, ki vnašajo zmedo v red reči. Po Badiouju pa moramo »reč«, nasprotno, iskati prav tam, kjer se »zlomi beseda«: kjer se v situaciji pojavi nekaj – dogodek –, za kar govorica situacije ne more najti imena in zato zanika njegov obstoj.

Ta poskus odpira nove dileme. Po Rancièru »estetska revolucija« gotovo pomeni dogodek z ozirom na reprezentacijski režim identifikacije umetnosti. Toda estetski režim pravzaprav afirmira nedoločnost in nerazločljivost kot bistveni značilnosti polja *aisthesis*, ki so mu načela reprezentacije prej vsiljevala sistem določitev in razločitev



nasprotij (med čutnim in inteligibilnim, materijo in formo, pasivnostjo in aktivnostjo). Estetskega režima ne moremo razumeti kot dokončne resnice umetnosti, saj polje *aisthesis* definira z njegovimi konstitutivnimi protislovji, umetniške prakse pa kot vedno nepopolne poskuse njihove razrešitve.

Identiteta nasprotij Rancièru omogoča kritiko modernističnih in filozofskih estetik radikalnega preloma, ki jih obsoja kot poskus vsiljene razrešitve protislovij in s tem ponovno uvedbo delitev v polje *aisthesis* (delitev na umetnost in neumetnost, na resnično umetnost in kič ipd.):

Modernizem je mišljenje umetnosti, ki pozdravlja estetsko identifikacijo umetnosti, zavrača pa oblike dezidentifikacije, v katerih se ta izvršuje. Želi avtonomijo umetnosti, zavrača pa heteronomijo, ki je njeno drugo ime. [...] Ta pripoved identificira moderno revolucijo umetnosti preprosto z odkritjem končno razgaljenega čistega bistva umetnosti. Umik *mimesis* izenači z vstajo, v kateri naj bi se v zadnjem stoletju umetnosti osvobodile obveznosti reprezentirati in znova našle cilj, lasten umetnosti, po tem, ko je bila ta dolgo ponižana v sredstvo za doseg zunanjega cilja.<sup>167</sup>

Toda težnja po radikalnem prelomu je, kot priznava tudi Rancière, obenem *notranja* samemu estetskemu režimu umetnosti, kakor najbolje kažejo zahteve avantgard. Zdi se, da so takšni pojavi po Rancièru hkrati del estetskega režima in njegovega napačnega razumevanja. Kot moment estetske dialektike se kažejo zgolj zgodovinarju estetskega režima – Rancièru, ki se je na ravni teorije že odrekel

<sup>167</sup> *Id.*, *Nelagodje v estetiki*, str. 100.

njihovim implikacijam. V tem oziru je simptomatična vloga, ki jo Rancière pripisuje Adornu – po eni strani s svojo povezavo politične in umetniške radikalnosti služi kot vzorčni primer pristno »estetskega« načina mišljenja, ob katerem lahko razumemo reakcionarnost Lyotardove estetike sublimnega, po drugi strani pa s svojo ultramodernistično težnjo po ohranitvi čistosti umetniškega bistva in njegove politične obljube, na ravni katerega je le še nekaj Beckettovih besedil in Schönbergovih skladb, že sam nastopa kot primer deviacije. Na podoben način Rancière razume tudi Badioujeva antimimetična branja poezije in definicije »idej« posameznih umetnosti, s katerimi njegova filozofija »platonistično heteronomijo umetnosti uskladi z modernistično dogmo njene avtonomije«. <sup>168</sup> Rancièrova kritika torej zadeva tudi Badioujevo inestetiko.

Badioujevo ontologijo smo predstavili kot alternativo poetizirani ontologiji estetske sekvence – toda naj storimo z njegovo estetiko? Kakšna je lahko estetika deestetizirane filozofije? Badiou umetniško resnico opiše s konceptom »konfiguracije«, ki vključuje tako dogodkovni prelom kot postopek razvoja njegovih konsekvenc. Kot primere konfiguracij Badiou navaja grško tragedijo, ki jo vpelje dogodek-Ajshil in ki se nato razvija pri drugih tragedijah in se »nasiči« z Evripidom, klasični slog v glasbi med Haydnom in Beethovnom ter roman med Cervantesom in Joyceom. Neko delo torej vpelje pogoje določene konfiguracije v umetnosti, ki jo nato razvijajo nadaljnja dela. Po določenem času se konfiguracija nasiči oziroma izpoje, njene možnosti so izčrpane. Vendar to po Badiouju ne pomeni, da so možnosti neke konfiguracije omejene – točka zaključka konfiguracije je kontingentna, saj je vsaka resnica notranje neskončna, »nič

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, str. 117.

iz njene notranjosti je ne omejuje«. <sup>169</sup> Prav tako je lahko neka konfiguracija tudi po njenem zaključku ponovno obujena, ko se nanjo sklicuje neka nova sekvenca v umetnosti ali teoriji.

Prednost koncepta konfiguracije je v njegovi nedoločenosti: resnice v umetnosti obravnava v množini, neodvisno od splošne resnice čutnega ali razkritja biti kot usode umetnosti ali definicij bistva posameznih umetnosti ali zvrsti. Konfiguracije so lokalni konstrukti, ki proizvedejo singularne resnice. Soočenje filozofije s kakšno od njih je tako dejansko »srečanje«: materialnost neke skupine del od mišljenja zahteva vsakič nov napor, neodvisen od splošnih estetskih spekulacij. Tudi če umetniško resnico ontološko definiramo kot singularno razrešitev nerazmerja med mankom v imanenci in presežkom reprezentacije, ta ontologija umetnosti ničesar ne predpisuje, ampak postavi le tezo o formi njenih inovacij.

Toda pri pregledu Badioujevih spisov o umetnosti ugotovimo, da v njih ne najdemo ene same podrobne obravnave neke konfiguracije. Badioujevi komentarji umetnosti se delijo na opise »idej« posameznih umetnosti in analize filozofskih implikacij posameznih umetniških del. Ne eno ne drugo po Badioujevi lastni definiciji ne more tvoriti konfiguracije. V *Malem priročniku o inestetiki* razpravlja o »idejah« poezije, plesa, filma in gledališča, ter o literarnih delih Mallarméja, Pessoe in Becketta. Ni videti, da bi bil koncept konfiguracije v praksi inestetike – vsaj takšni, kot se je loteva sam Badiou – dejansko operabilen.

Zato je morda ustrežnejša Rancièrova minimalna definicija objekta, s katerim se ukvarja estetika: estetska singularnost. Filozof singularnosti nato poveže v določeno pripoved, kar zgodovinopis-

---

<sup>169</sup> Alain Badiou, *Mali priročnik o inestetiki*, str. 127.

je približa poetiki. Toda to ni enotna, dobro urejena aristotelovska pripoved, ki bi imela za *telos* razkritje esence neke umetnosti. To je epizodična pripoved, ki opisuje posamične konstrukcije čutnosti in zaznavnosti, ki jih izumlja umetnost, pa tudi konflikte med njimi.

Najprej smo torej ugotovili, da Rancière s favoriziranjem množstva singularnosti morda neupravičeno izključuje zahtevo po prelomu, sedaj pa smo ob težavah Badioujeve definicije preloma v umetnosti pokazali upravičenost iste Rancièrove poteze. Kako razrešiti ta paradoks? Če bi razliko med Rancièrom in Badioujem razumeli na način izključujoče alternative med množtvom singularnosti in vélikim dogodkom, bi Rancièru neupravičeno pripisali »postmoderni« obrat od velikih zgodb k malim pripovedim, ki ga vendar v vsem svojem delu vztrajno kritizira, obenem pa pozabili na dejstvo, da se teze o singularnosti dogodka in množtvu resnic nahajajo že v osrčju Badioujeve filozofije. Tako Rancière kot Badiou namreč govorita o singularnih, a univerzalnih resnicah. Obstoj množstva resnic ne pomeni, da lahko katero od resnic relativiziramo (resnice med sabo niso v nasprotju: obstajajo resnice A, B in C, nikakor pa ne ne-A, ne-B in ne-C), temveč da jih ne moremo totalizirati (ne moremo jih povzeti v konsistentno verigo, ampak jih lahko le povezujemo v pripoved). Ravno obratno tezo lahko pripišemo t. i. postmodernizmu: množstvo resnic pomeni njihovo relativizacijo (za nekatere je resnica A, za druge ne-A), obenem pa jih lahko totaliziramo (v konsistentno verigo ontološko-estetske teze o razkritju biti, etičnega imperativa pluralnosti ali odprtosti do drugega in historične evidence zla, ki ga povzroča pozaba biti in nasilno uveljavljanje partikularne volje).

Badioujevo inestetiko lahko nazadnje soočimo še z enim ugovorom, ki ga natančno formulira Jean-Jacques Lecercle:

ne pesem ne njena razlaga nista *à la hauteur* dogodka; dogodek zgolj *représentirata*, ne moreta pa ga *présentirati*, saj bi takšna prezentacija – sledi izginulega dogodka, če že ne dogodka samega – zahtevala povsem nov jezik. Z drugimi besedami, pesem reprezentira dogodek, ne more pa sama biti dogodek.<sup>170</sup>

Preprosto rečeno, ob branju Badioujevih analiz umetniških del, predvsem literature, ugotovimo, da predstavljajo umetnine *o* dogodku, ne umetnine *kot* dogodke. Še več, Rancière v svoji študiji Badioujevih komentarjev Mallarméja ugotavlja, da njegovo poezijo sprva razume kot shemo dogodka, nato pa čedalje bolj kot »lirizem Biti«, v katerem »je dogodek postal ime izvira neskončnosti Biti«. <sup>171</sup> Inestetiko bi tako lahko razumeli kot pomožno vedo ontologije: matematika demonstrira, kar pesem daje občutiti. Seveda pa Badiouja s tem vrnemo v naročje Heideggerja: pojmovanje ontologije se spremeni, toda način, na katerega se bit razkriva v umetnini, ostaja enak.

Toda Mallarmé lahko kot pesnik biti in dogodka nastopa, ker je sama Badioujeva filozofija odvisna od Mallarméjeve poezije. Lecerclé ugotavlja, da Badiou lahko »odkrije« ključne koncepte svoje filozofije v Mallarméjevem pesništvu zato, ker je to pesništvo eden od »pogojev« njegove filozofije.<sup>172</sup> V *Malem priročniku* najdemo tekst o Pessoi, katerega naslov je pomenljiv: »Filozofski poskus biti Pessojev sodobnik«. Celotna Badioujeva filozofija je serija takšnih poskusov, pri čemer lahko na mestu Pessojevga imena stoji *x*, ki označuje poljubno ime resnice, na ravni katere se mora filozofija šele naučiti

<sup>170</sup> Jean-Jacques Lecerclé, *Badiou and Deleuze Read Literature*, str. 113.

<sup>171</sup> Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, str. 224–225.

<sup>172</sup> Jean-Jacques Lecerclé, *Badiou and Deleuze Read Literature*, str. 102–103.

misлити. Badioujev komentar Mallarméja je tako filozofska reakcija na pesniški dogodek. Zaradi tega Badiou tudi Heideggerju ob vsej siceršnji kritiki ne odreka tovrstne utemeljenosti njegove filozofije. Njegova »poetična ontologija« je bila prav takšen poskus biti sodobnik tistemu, kar Badiou imenuje »doba pesnikov«. <sup>173</sup>

Drugo možno rešitev najdemo v še enem zanketu teorije umetniškega postopka resnice, ki jo Badiou na kratko predstavi v *Logikah svetov* (*Logiques des mondes*) ter nekaj predavanjih v zadnjih letih, medtem ko jo v *Malem priročniku* pravzaprav ne bomo našli. »Konfiguracija« sicer opisuje, kako naj mislimo subjekt umetnosti, ne konceptualizira pa tega, kaj naj bi umetniška resnica dejansko bila. Badiou tokrat ne izumi novega koncepta, temveč poseže po najbolj klasičnem izmed vseh estetskih konceptov: konceptu *forme*. S teorijo forme Badiou morda priskrbi doslej manjkajočo teorijo dogodka v umetnosti: »Umetniški dogodek je postajanje-forma nečesa, kar ni bilo forma, in tako novi tok v kaotični čutnosti, nova dispozicija imanentnega razmerja med kaotično čutnostjo in formalizacijo.« <sup>174</sup> Takšna izjava takoj sproži rancièrovski alarm: aktivna forma, ki se vtisne pasivni čutni materiji, je poglavitna tarča Schillerjeve estetske revolucije. Ali Badiou z novimi koncepti ne nazaduje od modernistične reakcije na estetski režim do regresije na reprezentacijski režim?

V članku »Umetnost in matematika« Badiou obširneje eksplicira svoj pojem forme. Opiše štiri možna filozofska razumevanja vloge forme v matematiki in umetnosti glede na pojmovanje resnice. Prvo, »aristotelovsko« stališče – ki se prilega Rancièrovi definiciji reprezen-

---

<sup>173</sup> Alain Badiou, *Ali je mogoče misliti politiko/Manifest za filozofijo*, str. 106–111.

<sup>174</sup> *Id.*, »The Subject of Art«.

tacije – iracionalne čutne ekscese blaži z zmernostjo forme. Ekscesi, ujeti v formo (matematično ali estetsko), služijo antropološko-etičnemu cilju: razbremenitvi in pomiritvi. Drugo, »nietzschejansko« stališče zanimajo prav ekscesi, ki onstran forme vodijo k afirmaciji mrgolenja simulakrov. Tretje ali »wittgensteinovsko« stališče formo presega v imenu mističnega izkustva. Badiou se postavi na četrto, »platonistično« stališče: tako matematični teoremi kot umetniška dela so načini, kako brezformno ujeti v formo. Toda forma ni več v službi aristotelovske humanistične norme, temveč v službi kreacije ideje. Podobno kot nietzschejanec, platonist stavi na eksces, toda ta ne odpira vrat v svet simulakrov ali vitalizma (torej v podprezentacijski svet), temveč predstavlja dogodke v različnih poljih (teorija množic, komunistična politika, atonalna glasba ...). Ideja v čutno ne sestopi kot transcendenca, temveč je imanentni produkt v polju čutnega: »Ne gre za sestop Ideje v čutno, ampak za čutno stvaritev Ideje.«<sup>175</sup> Forme torej niso utelešenje, ampak načini produkcije ideje (na tem mestu se kot referenca – čeprav neomenjena – znova pojavi Mallarmé).

Pojem forme v estetiki Badiou komentira tudi v zvezi z Adornom v svoji knjigi o Wagnerju. Kot eno poglobitnih značilnosti Adornove, pa tudi Heideggerjeve in Deleuzove filozofije Badiou omenja »ideal odprtega«, ki vsaki formi zoperstavlja transformacijo.<sup>176</sup> Forma naj bi obstajala le kot moment lastne ukinitve. Adorno in drugi tako zastavljajo zahtevo po »formi, ki bi imela za imperativ ne biti forma«.<sup>177</sup> Badioujeva reafirmacija forme ne temelji na principu podrejanja čutnega zakonom reprezentacije, temveč s singularno formalno in-

<sup>175</sup> *Id.*, *Logiques des mondes: L'être et l'événement 2*, str. 27.

<sup>176</sup> *Id.*, *Cinq leçons sur le 'cas' Wagner*, str. 60.

<sup>177</sup> *Ibid.*, str. 69.

vencijo omogoči pojavitev nečesa v čutnem, kar v prejšnjih formah ni moglo obstajati. Opazimo lahko, da se Badiou s pojmom forme povsem izogne sklicevanju na izraz nekakšne imanence, ki naj bi se izvila iz primeža reprezentacije. Nasprotno, njegova definicija umeetniškega dogodka je povsem v skladu s shemo neomejene reprezentacije. Če klasično načelo *mimesis* skrbi za urejeno povezavo med čutnim in upodobitvijo, *aisthesis* in *poiesis*, estetski dogodek proizvede novo formo, kar pomeni, da z inovacijo v okviru *poiesis* priključuje nov, izjemni vidik v *aisthesis*. Ta preobrazba ne temelji na posnemanju ali podobnosti, ampak je čista formalna invencija. Za razliko od nasprotne sheme, ki z ontološko konsistenco povezuje nemožnost in nujnost izraza biti, shema neomejene reprezentacije to konsistenco ukinja v korist kontingentnosti dogodka, teološki diskurz razodetja pa zamenja s preprostim materialističnim pojmom produkcije: produkcije presežnih reprezentacij na podlagi odtegnitve biti.





## »POSTATI METAFORA«

Kljub opustitivi poetične ontologije poetičnost ohranja pomembno mesto v Badioujevi filozofiji. Prvo subjektivno dejanje in s tem prva sled dogodka v situaciji se namreč vzpostavi z aktom figuracije – imenovanjem dogodka. To ime, »reprezentant brez reprezentacije«, ki ni eno od imen, s katerimi jezik situacije podeljuje pravico do obstoja, »metaforizira ineksistenco«,<sup>178</sup> omogoči preskok iz nebiti v bit (glede na situacijo), ki sproži metonimično preverjanje konsekvenc, ki jih imajo nove reči in nove besede za zakone, po katerih je neka situacija doslej delovala.

Badioujeva – na prvi pogled postranska – izbira tropa ima daljnosežne posledice. Reafirmacija metafore ga postavi v konfrontacijo z Deleuzom, ki skupaj z Guattarijem metaforo prikaže kot figuro, ki je nekompatibilna s filozofijo imanence. Lecercle Deleuzovo zavračanje metafore poveže z njegovo kritiko reprezentacije.<sup>179</sup> Metafora namreč predpostavlja separacijo in hierarhizacijo dveh ravni, dobesedne in prenesene, kar je neuskladjivo z enotno »pahljačo«

---

<sup>178</sup> Alain Badiou, *L'être et l'événement*, str. 214.

<sup>179</sup> Jean Jacques Lecercle, *Badiou and Deleuze Read Literature*, str. 124–125.

imanence; povezava obeh ravni pa temelji na analogiji oziroma podobnosti, še eni ključni opori reprezentacije.

Lecerle sicer v zvezi z Deleuzom opozarja na »paradoks med njegovo razvpito sovražnostjo do metafore [...] in v enaki meri razvpito metaforičnim slogom [pisanja]«. <sup>180</sup> In res lahko od Heideggerjeve »hiše biti« do Deleuzovih »teles brez organov« najdemo opozorilo, ki naj bi bralca usmerilo k pravilnemu razumevanju teh konceptov: »Toda to ni metafora!« Ni težko ugotoviti, kaj je tisto, kar je pri filozofih povzročilo odpor do metafore, precej težje pa se je dokopati do razumevanja tistega, kar naj bi jo nadomestilo – zato imamo pogosto vtis, da gre pri zavračanju metaforo preprosto za freudovsko zanikanje. Pri Deleuzu tovrstna opozorila najdemo tako v zgodnejši *Razliki in ponavljanju* – obeh naslovnih pojmov nikakor ne smemo razumeti metaforično ali analoško – kot kasneje v *Tisoč platojih* (*Mille plateaux*), kjer enako opozorilo velja za koncept »postajati-žival«. <sup>181</sup> Tudi metamorfoza kot nasprotje metafore se pojavi že v *Razliki in ponavljanju*: »Večno vračanje, vrnitev, izraža skupno bit vseh preobrazb, mero in skupno bit vsega skrajnega, vseh stopenj moči, kolikor so realizirane.« <sup>182</sup> Heidegger pa se brani takole: »Govorjenje o hiši biti ni nikakršno prenašanje podobe o 'hiši' na bit, temveč iz stvări primernega mišljenja bistva biti bomo mogli nekoč bolje premisliti, kaj sta 'hiša' in 'prebivanje'.« Gre torej za neke vrste antimetaforo, ki nam spoznanja ne prinese na podlagi pojasnitve, ki temelji na podobnosti med sopostavljenima členoma, pri čemer

<sup>180</sup> *Ibid.*, str. 122–123.

<sup>181</sup> Gilles Deleuze, *Razlika in ponavljanje*, str. 41, 70; Gilles Deleuze in Félix Guattari, *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie 2*, str. 335.

<sup>182</sup> Gilles Deleuze, *Razlika in ponavljanje*, str. 94.

jasni člen meče luč na nejasnega, temveč po ovinku potujitve, pri katerem nejasni člen svojo nejasnost prenese na jasnega.

Metafora se torej izkaže za dispozitiv reprezentacije, kar pomeni tudi, da je prek svojega »meta« momenta povezana z metafiziko. Zato nas ne sme presenetiti, ko zavračanje metafore odkrijemo tudi pri Heideggerju: »Pojem 'premestitve' in metafore se opira na razlikovanje, da ne rečemo ločevanje, čutnega in ne-čutnega kot dveh območij, ki obstajata vsako zase. [...] Metaforično obstaja le znotraj meja metafizike.«<sup>183</sup> Iz tega uvida izhaja tudi Jacques Derrida, ki želi preseči vprašanje o filozofski rabi metafor, da bi se prebil do bolj temeljnega vprašanja metaforične strukture filozofije kot takšne: »Metafora ni toliko v filozofskem besedilu [...], ampak je prej ta v metafori.«<sup>184</sup> S tem razveljavimo tisti pogled na retoriko, ki jo vidi zgolj kot orodje filozofskega izraza, in postavimo vprašanje retoričnih pogojev samega filozofskega mišljenja. Metafora spada med »definirajoče trope, ki predhodijo vsaki filozofski retoriki in proizvajajo filozofeme«.<sup>185</sup>

Metafora se pri Derridaju izkaže za način, na katerega filozofija sicer prizna deviantnost smisla, toda le zato, da bi jo lahko obvladala in vpregla v svojo teleološko zgradbo, ki jamči za trdnost pravega, lastnega pomena. »Metaforo torej filozofija določa kot začasno izgubo smisla, izogib lastnosti-pravosti [*proprété*] brez nepopravljive škode, ovinek, ki je res neizogiben, vendar se zgodi z zavedanjem zgodovine in s ponovno krožno prilastitvijo lastnega-pravega smisla [*sens propre*] pred očmi.«<sup>186</sup> Metafora je bila tako znotraj metafizike

---

<sup>183</sup> Navedeno po Jacques Derrida, *Bela mitologija*, str. 49.

<sup>184</sup> *Ibid.*, str. 130.

<sup>185</sup> *Ibid.*, str. 122.

<sup>186</sup> *Ibid.*, str. 158.

obvladana, kritika metafizike pa metaforo razkrije kot osnovno logično matrico, ki je obvladovala metafiziko.

Vendar po drugi strani izstop iz metafore ni nič lažji kot izstop iz metafizike. Kot Derrida povzame po Heideggerju, umik metafizike kot umik umika biti ne prinese neposrednega razkritja biti, saj je umikanje oziroma skrivanje vpisano v samo bit. Tako tudi likvidacija metafore ne razkrije čistosti pravega pomena. Derrida zato predlaga izraz »*re-trait de la métaphore*«: umik metafore, ki pa je hkrati še dodatna, vnovična poteza metafore.<sup>187</sup> Metafora sama, preden je obvladana s teleologijo smisla, prinaša »diseminacijo« pomena in ukinja nasprotje med pravim-lastim (*propre*) in prenesenim (*meta*).<sup>188</sup> S tem Derrida nakaže osnovni problem »filozofije imanence«: po eni strani nasprotuje delitvi, nadomestitvi, zastopstvu, hierarhiji, skratka vsakršni reprezentaciji ali transcendenci, po drugi pa ne more pristati na enostavno pojmovanje imanence kot razkritja notranjega bistva in celovitosti ali prave identitete reči. Zato poskuša Derrida zadržati metaforični moment potujitve od pravega pomena, obenem pa odpraviti metaforično zaporo, ki proizvede novi, preneseni pomen.

Kljub prevladi težnje po zavrnitvi metafore med filozofi zadnjih desetletij najdemo tudi njene zagovornike. V hermenevtični tradiciji, čeprav v polemiki z Derridajem in tudi s Heideggerjem, je koncept metafore poskusil reafirmirati Paul Ricoeur, medtem ko lahko med analitičnimi filozofi omenimo Maxa Blacka. Tako Ricoeur kot Black izpostavita odločilno spoznavno vrednost metafore, vendar s povsem drugačnega izhodišča. Ključna razlika med njunima pristopoma pa zadeva prav vprašanje podobnosti.

<sup>187</sup> Jacques Derrida, *Psyché: inventions de l'autre*, str. 69–93.

<sup>188</sup> *Id.*, *Bela mitologija*, str. 92, 102, 159–160.

Po Ricoeurju »se metafora ne omejuje na suspenz naravne realnosti, temveč z odpiranjem smisla v smeri imaginarnega odpira tudi smisel proti določeni dimenziji realnosti, ki ne sovпада s tistim, na kar meri običajni jezik, ko govori o naravni realnosti«. <sup>189</sup> Napetost med dobesednim in prenesenim, med identiteto in razliko, na kateri temelji metafora, nam omogoča, da se onstran statičnega pojmovanja polno konstituirane realnosti prebijemo do mišljenja biti oziroma ontološke diference. Metafora torej – kakor tudi pri Deleuzu – ne zadeva le estetske transfiguracije, ampak tudi ontološko transformacijo – implicira določeno ontologijo. Metaforična napetost se zgosti v samem glagolu biti, ko ta nastopa kot kopula v metaforični identifikaciji, kjer »je« pomeni hkrati »je« in »ni«. »Biti kot, smo rekli, pomeni biti in ne biti. Na ta način je dinamika pomena omogočila dostop do dinamičnega videnja realnosti, ki je implicitna ontologija metaforičnega diskurza.« <sup>190</sup>

Z dinamičnim videnjem realnosti se Ricoeur navidez približa Deleuzu, a pri slednjem je pogoj za prehod od realnosti k postajanju prav ukinitvev metaforičnega »biti kot«, zaradi česar mora metaforo nadomestiti metamorfoza: »Žival ne govori 'tako kot' človek, ampak iz jezika iztisne tonalnost brez pomenov; tudi besede same niso 'take kot' živali, ampak se same zase vzpenjajo, lajajo in se množijo ter so, natančno vzeto, jezikovni psi, insekti ali miši.« <sup>191</sup> V nasprotju s tem pri Ricoeurju moč metafore temelji na podobnosti, s čimer se vrača k Aristotelu, ki trdi, da »je treba metafore izpeljevati iz stvari, ki so sorodne, vendar ne očitno sorodne, kot je na primer v filozofiji uvi-

<sup>189</sup> Paul Ricoeur, *Živa metafora*, str. 319–320.

<sup>190</sup> *Ibid.*, str. 455.

<sup>191</sup> Gilles Deleuze in Félix Guattari, *Kafka: za manjšinsko književnost*, str. 32–33.

devanje podobnosti tudi pri stvareh, ki se zelo razlikujejo, značilno za bistrournega duha«. <sup>192</sup> Na Ricoeurja bi torej tako iz Derridajevega kot z Deleuzovega stališča lahko naslovili očitek, da razliko, ki jo odpira metafora, podreja končni identiteti, ki jo proizvede. Dinamika realnosti pri Ricoeurju ne vodi v diseminacijo smisla ali v postajanje, temveč je posledica krožne strukture smisla. Odklonsko tvorjenje podobnosti je osnova tvorbe vsakršnih podobnosti in s tem vzpostavitve semantičnih polj. Deviacija je torej konstitutivna za samo normo:

Le na podlagi neke vrste filozofske imaginacije in prek hipoteze torej lahko domnevamo, da je govorna figura, ki jo imenujemo metafora in ki se najprej kaže kot fenomen deviacije glede na uveljavljeno rabo, istorodna kot proces, ki je porajal vsa 'semantična polja' in torej tudi tisto rabo, od katere se metafora odmika. [...] Metafora, govorna figura, na *odkrit* način s pomočjo konflikta med identiteto in razliko predstavlja proces, ki na *prikrit* način ustvarja semantična območja z zlitjem razlik v identiteto. <sup>193</sup>

Metafora imenuje točko razlike, ki logično predhodi vzpostavitvi identitete, kar odpira »dinamično videnje realnosti«. Zdi se, da Ricoeur kljub prenovljeni teoriji metafore poskuša na novo utemeljiti tisto, kar npr. Derrida in Deleuze pri metafori kritizirata, torej podrejanje razlike identiteti.

Black je blizu Ricoeurju, ko pravi, da metafora ni odvisna od podobnosti, ampak je proces, ki podobnost šele vzpostavlja: pravilneje je trditi, »da metafora podobnost ustvarja, kot pa, da formulira neko

<sup>192</sup> Aristoteles, *Retorika*, str. 380.

<sup>193</sup> Paul Ricoeur, *Živa metafora*, str. 301–302.

že pred tem obstajajočo podobnost«. <sup>194</sup> Toda Black gre še korak naprej in diskvalificira podobnost kot nujni princip povezovanja semantične heterogenosti. Podobnost ni bistvena osnova tvorbe metafore: »Lahko je zamrmrati 'analogija', toda natančnejše preiskovanje kmalu pokaže vsakršne vrste 'osnov' za premik pomena glede na kontekst, včasih pa tudi odsotnost katere koli osnove.« <sup>195</sup>

Black estetsko in retorično rabo metafore poveže z rabo modelov v znanosti. Če modele razumemo kot gola pomagala, bomo tudi metafore razumeli zgolj kot jezikovno dekoracijo brez avtonomne spoznavne vrednosti. Black loči med različnimi vrstami modelov: modeli, ki temeljijo na imaginarni (pomanjšana ali povečana replika nekega objekta ali organizma, ki nam omogoča videti, kako deluje) ali strukturni podobnosti (sheme električne napeljave, družbenih odnosov), in matematični modeli, namenjeni iskanju formul za opis družbenih sprememb, se razlikujejo od pravih teoretskih modelov v fiziki (npr. Bohrovega model atoma), ki niso več hevristične fikcije, potrebne za boljšo predstavo, ki bi nam neki objekt opisovale, »kot da« (*as if*) bi bil tak, kot nam kaže model, ampak model opisujejo neposredno »kot« (*as*) objekt: »Prvi pristop uporablja neodvisno primerjavo, ki spominja na primeru in argument po analogiji; drugi zahteva identifikacijo, tipično za metaforo.« <sup>196</sup> Metaforična identifikacija je torej nasprotna identifikaciji po analogiji. Je identifikacija brez osnove, brez precedensa, brez vnaprejšnjega pravila. Tako kot znanstveni model ni ilustracija neke predhodne vednosti, temveč proizvede novo vednost, tako tudi metafora ni prevedljiva v običajno

---

<sup>194</sup> Max Black, »Metafora«, str. 101.

<sup>195</sup> *Ibid.*, str. 105.

<sup>196</sup> *Id.*, *Models and Metaphors*, str. 228.



govorico: »Nastale razširjene pomene in relacije med izvorno nezdržljivimi področji ne moremo predhodno napovedati ali naknadno parafrazirati v prozi.«<sup>197</sup>

Definicijo metafore, podobno Blackovi, v literarni teoriji najdemo pri Hugu Friedrichu. Ta tradicionalni metafori, ki temelji na podobnosti, zoperstavi metaforo, ki jo izumi moderna poezija:

Moderna metafora ne nastane iz potrebe, da bi neznano izpeljali nazaj na znano. Iz različnosti svojih členov naredi veliki skok v enoto, ki jo je mogoče doseči samo v jezikovnem eksperimentu, in sicer tako, da hoče imeti različnost kolikor mogoče skrajno, da se je zaveda kot take in da jo hkrati pesniško presega.<sup>198</sup>

Ključ za razumevanje metafore ni več v napetosti med bližino in oddaljenostjo, torej v skritem razmerju med navidez nepovezanimi členi, temveč v *prekinitvi* razmerja in hkratnem *sovpadu* različnih členov. Metafora razkrije resnično nerazmerje med členi (razliko stopnjuje v skrajno razliko), kar pa se izteče v absolutno in hkrati kontingentno poenotenje metafore (»skok v enoto«). Metafora je s tem odvezana od zakonov reprezentacije, zaplete pa se tudi artikulacija razlike in identitete, saj je sedaj težje trditi, da metafora razliko preprosto podreja identiteti. Nasprotno, pri moderni metafori sta »neutemeljena« identiteta in razkritje razlike med členi dve nerazločljivi plati istega dejanja.

Teoriji Blacka in Friedricha implicirata tudi, da metafora ne deluje več na dveh ravneh, temveč z identifikacijo tvori enotno rav-

<sup>197</sup> *Ibid.*, str. 237.

<sup>198</sup> Hugo Friedrich, *Struktura moderne lirike*, str. 240.

nino – že metafora in ne šele metamorfoza (kot misli Deleuze) je torej zmožna konstruirati imanenco. To implikacijo izpelje Natacha Michel ob preučevanju sodobne francoske proze. V njej se metafora giba »sama in ne izhajajoč iz realnosti, ki jo transfigurira ali popači: metafora prihaja iz metafore in ne iz nečesa lastnega, ne s preskokom od dobeseidnega v literarni smisel«. <sup>199</sup> Metafora ni zgolj ilustracija, temveč avtonomno dejanje »imenovanja« neke realnosti. Ne kaže na neko predhodno realnost, temveč za nazaj, v »simultani retroakciji«, metaforizira realnost sámo, s čimer opusti dvojico realnost-figuracija in vzpostavi ravnino imanence. <sup>200</sup>

Če lahko metafora deluje tudi brez osnove oziroma če njeno dejanje sámo retroaktivno osnuje lastno osnovo, moramo znova premisliti utemeljenost njenih filozofskih kritik. Zanimivo je, da afirmacijo od reprezentacije neodvisne metafore najdemo že pri eni glavnih referenc Deleuzove filozofije – Nietzscheju. Po Nietzscheju je konstitucija človekove vednosti – od čutnega dražljaja k podobi, od podobe do glasu in besede, od besede k pojmu in naposled k pojmu resnice – pravzaprav serija metafor, niz preskokov med sferami, ki so med sabo popolnoma ločene in med katerimi ni nikakršnega razmerja, razen metaforičnega razmerja, ki ga vzpostavlja človek: »kajti med dvema absolutno različnima sferama – kot med subjektom in objektom – ni kavzalnosti, ni pravilnosti, ni izražanja, temveč kvečjemu kako *estetsko* razmerje, hočem reči nakazujoč prenos, jecljavi prevod v popolnoma tuj jezik«. <sup>201</sup> Kar se v tem prevodu izgubi, je seveda sam prevod – pozabljeno je izvorno nerazmerje in metaforična narava

<sup>199</sup> Natacha Michel, *L'Écrivain pensif*, str. 72–73.

<sup>200</sup> *Ibid.*, str. 74.

<sup>201</sup> Friedrich Nietzsche, »O resnici in laži v zunajmoralnem smislu«, str. 621.

njegove premostitve: »resnice so iluzije, za katere smo pozabili, kaj so, metafore, ki so zbledele in nimajo več čutne moči, kovanci, ki so le še kovina, nič več kovanci.«<sup>202</sup> Podreditev metafore zakonom reprezentacije je torej sekundarna; osvoboditev od nje, torej osvoboditev od pojmovne zgradbe s pojmom »resnice« na čelu, pa pomeni sprostitev prvotnega metaforičnega »gona«, ki se je po Nietzscheju uspel ohraniti prav v umetnosti:

Gon k tvorjenju metafor, ta fundamentalni gon človeka, ki ga ne moremo niti za trenutek odpisati, ker bi s tem odpisali človeka samega, v resnici ni premagan, kaj šele ukročen s tem, ko se iz njegovih sublimiranih proizvodov, pojmov gradi – zanj kot neko ječo – regularni in togi novi svet. Za svoje delovanje si išče novo področje in drugo strugo, ki ju najde v mitu in nasploh v umetnosti.<sup>203</sup>

Če moramo potemtakem znova vzpostaviti »gospostvo umetnosti nad življenjem«,<sup>204</sup> je to zato, ker se je edino v umetnosti ohranil estetski način eksistence, ki je pozabljeni pogoj človekovega spoznavanja in delovanja nasploh.

Vse bolj jasno lahko torej dojemamo filozofske zastavke metafore: retorične oziroma estetske figure v ontologiji nastopijo v trenutku, ko bit ni več podlaga realnosti, temveč ime odsotnosti vsakršne podlage. Na to posebej opozarja Ernesto Laclau: »Retoričnost kot dimenzija označevanja nima meja v svojem polju delovanja. Je sorazsežna s samo strukturo objektivnosti.«<sup>205</sup> Ključno je, da retoričnosti po Laclau-

<sup>202</sup> *Ibid.*, str. 620.

<sup>203</sup> *Ibid.*, str. 622–623.

<sup>204</sup> *Ibid.*, str. 623.

<sup>205</sup> Ernesto Laclau, »Artikulacija in meje metafore«, str. 77.

uju (podobno kot po Nietzscheju in Ricoeurju) ne smemo razumeti kot deviacijsko, temveč kot konstitutivno dimenzijo označevanja. Označevalna veriga je namreč odvisna od praznih označevalcev, ki so hkrati moment nemožnosti označevalne reprezentacije in pogoj njene možnosti: »če je reprezentacija nečesa nereprezentabilnega sam pogoj reprezentacije kot take, to pomeni, da (motena) reprezentacija tega pogoja vključuje *substitucijo* in ima tako tropološko naravo«. <sup>206</sup>

Takšno pojmovanje retorike Laclauju omogoča, da retorične trope uporabi tudi v politični teoriji. Metaforo in metonimijo predstavi kot dva načina povezovanja heterogenih elementov, ki strukturirata politično polje. Definicijo ključne retorične dvojice prevzame od Romana Jakobsona, ki prvo povezuje s podobnostjo, drugo pa z bližino, nadgradi pa ju z analizo metafore in metononimije pri Proustu G rarda Genetta (h kateri se vrnemo v drugem delu knjige). Metonimično oziroma horizontalno povezovanje, ki temelji na kontingenci bli zine, preseže metaforična, vertikalna in hierarhična povezava, ki zakrije svojo kontingentnost, kar pripelje do hegemonije enega od členov. Politično hegemonijo tako definira kot »gibanje od metonimije k metafori, od *kontingentne* artikulacije k *bistveni* pripadnosti«. <sup>207</sup> Subverzivna politična gibanja, ki se zoperstavijo hegemoniji, sprva vzpostavijo metonimični niz (povezuje jih njihovo nasprotovanje hegemoni ni instanci), toda eden od njenih členov zopet vzpostavi hegemonijo. Laclau na podlagi svojih ugotovitev možnost emancipatorne politike, kot jo lahko definiramo v retoričnih kategorijah, vidi »na točki, na kateri metafora in metonimija

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, str. 76.

<sup>207</sup> *Ibid.*, str. 75.

križata druga drugo in omejujeta svoje vzajemne učinke«. <sup>208</sup> Čeprav je za subverzivno politiko nujen tudi hegemonični, torej metaforični moment, mora ta naposled razkriti svojo kontingentno naravo, omejiti ga mora metonimija, iz katere izhaja.

Kot izhajajoč iz Laclauja pojasni Jelica Šumič-Riha, sta metaforičnost in metonimičnost političnega povezovanja dva zaznamka njegove neutemeljenosti v realnem:

Metaforični šiv in metonimična premestitev, umeščeni na podlago negacije vsakršne utemeljenosti v realnem, predstavljata dva različna načina zapolnitve te luknje v simbolnem Drugem, dve strategiji ravnanja z radikalno odsotnostjo formule, ki bi lahko vpisala institucijo družbenega v realno. <sup>209</sup>

Ker naj bi metafora z reprezentacijsko oziroma analoško strukturo prikivala svojo neutemeljenost, sodobne filozofije imanence in njihove retorične politike privilegirajo metonimijo in njen subverzivni moment razkritja kontingentnosti vsakršnega povezovanja. Toda kot opozarja Šumič-Riha, takšna subverzivna strategija naleti na svoje meje, ko se sooči s »totalno hegemonijo diskurza, ki je strukturno metonimičen«. <sup>210</sup> Sodobni kapitalistični diskurz namreč oblikuje nezaključeno družbeno vez, kompatibilno z užitek subjekta, ki želi vedno nekaj več. S tem pa se strukturno ujame z metonimično politiko, ki prav tako subvertira vsako zaporo. Zato je obuditev emancipatorne politike danes odvisna od možnosti njene »metaforizacije«:

<sup>208</sup> *Ibid.*, str. 88.

<sup>209</sup> Jelica Šumič-Riha, »Politics and Psychoanalysis in the times of the Generalized Metonymization«, str. 92.

<sup>210</sup> *Ibid.*, str. 94.

le metafora, ki jo zagotovi nov označevalec-gospodar, je zmožna dano situacijo narediti za berljivo, kar je operacija, ki vključuje izsiljenje, preskok prepreke, ki ločuje dva nekomenzurabilna reda: simbolni red in red realnega; medtem pa metonimija dobesedno živi od ohranitve te prepreke, kar na njeni strani povzroči neskončno iskanje konstitutivno manjkajočega dopolnila.<sup>211</sup>

Detotalizacijo, ki jo izvrši metonimija, metafora preseže s singularno konstrukcijo univerzalnega – od ne-vsega preide k nekemu za-vse. Dodamo lahko, da to ni več metafora analogije, ki je odkrivala skrito vez med navidez ločenimi členi, temveč moderna metafora, ki prekinja vsako vez, da bi nezdružljive člene povezala na način »skoka«. Metafora ne zavrača metonimičnega mnoštva, da bi restavrirala prvotno enotnost, temveč afirmira čisto razvezo kot retroaktivni pogoj svojega dejanja, ki prekoračuje lastno nemožnost. Metaforična enotnost je tako neutemeljena oziroma utemeljena v razvezi, zato ostaja singularna konstrukcija, ki se mora z razvitjem svojih konsekvenc šele verificirati.

Na ta način lahko kot metaforično razumemo tudi Badioujevo filozofijo dogodka in resnice. Dogodek, katerega obstoj je neodločljiv, zahteva subjektivno intervencijo, ki njegov obstoj odloči in v postopku resnice izsili vpis njegovih konsekvenc v situacijo. Imenovanje dogodka je zaradi njegove neodločljivosti po definiciji nemogoče imenovanje, saj znotraj same situacije nima opore – prav zato Badiou ime dogodka označi kot »reprezentant brez reprezentacije«. Ime dogodka, ki »metaforizira ineksistenco«, lahko razumemo kot udar kontingence, ki terja metonimični niz vpisovanja njegovih

---

<sup>211</sup> *Ibid.*, str. 93.

konsekvenc v situacijo, v katerem se bo njegova resnica šele verificirala. Pri Badiouju je – za razliko Laclauja – kontingenca povezana z metaforo imenovanja dogodka, pripadnost pa z zvestobo, torej z metonimijo postopka resnice. Politično gibanje torej ne poteka več od »kontingentne artikulacije k bistveni pripadnosti« ampak od kontingentne pripadnosti k bistveni artikulaciji. Z vidika dogodka se hegemonija situacije res izkaže za nekonsistentno, a ta prikaz ni cilj postopka resnice, temveč njegov retroaktivni pogoj. Situacija se za neutemeljeno v realnem izkaže šele z vidika postopka resnice, ki situacijo transformira, ko metafora prek metonimičnega niza razvija svoje konsekvence in s tem vzpostavlja lastno konsistenco. Postopek resnice nima kritja v situaciji, ki jo transformira, prav tako pa ni neposredni izraz biti, ki naj bi jo situacija konstitutivno prikrila. Kot smo poskušali razviti v prejšnjih poglavjih, je utemeljitev situacije v biti breztemeljna utemeljitev v točki praznine. Tudi tu je metafora treba razumeti kot moderno metaforo, tako v razliki do klasične analoške metafore kot v razliki do Deleuzove metamorfoze.

Zastavki sprva obrobnega vprašanja izbire tropa so se znova razširili – estetski transfiguraciji in ontološki transformaciji se je pridružil še problem politične subjektivacije. Sam vozal med temi domenami – vozal, ki je delo filozofije – lahko seveda razumemo kot »zgolj metaforičen«. Filozofski kritiki metafore so se odrekli povezovanju domen po analogiji, značilnem za klasično metaforo, niso pa se mogli odreči poseganju filozofske misli v različne domene (razpravam o umetnosti, politiki ipd.), saj bi se s tem odrekli sami možnosti filozofije, ki pravzaprav nima lastnega objekta preučevanja, ampak lahko obstaja le v vmesnosti različnih domen. Deleuzovo metamorfozo kot alternativo metafori lahko razumemo kot rešitev tega problema. Fi-

lozofski koncept posega v različne domene, »ki komunicirajo v eni sami Dolgi misli«. <sup>212</sup>

Rancière v Deleuzovih metamorfozah prepozna razširitev filozofije onstran vseh meja. Enotnost »dolge misli« omogoča filozofski uvid v »enoglasnost biti«, enotnost njenega smisla. Analogijo Deleuze nadomesti z ontologizacijo, ki njegovi filozofiji omogoča prepoznati izraze biti v oblikah mišljenja, umetniških delih ali političnih delovanjih. A če te ontološke enotnosti ni, imamo po Rancièru opraviti le z razlikami, ki jih ne moremo premestiti drugače kot s singularnostjo metaforičnega spoja:

Razlika v čutnem, ki vzpostavlja umetnost, je razlika brez ontološke konsistence; razlika, vsakič na novo narejena v singularnem delu impersonalizacije, lastne posamezni umetniški proceduri. Umetniška prisvojitve nečloveškega ostaja delo metafore. In prav s to prekarnostjo se veže s prekarnim in vedno ogroženim delom politične invencije. <sup>213</sup>

Politična subjektivacija, ki po Rancièru zadeva afirmacijo načela enakosti, implicira »preoblikovanje izkustvenega polja« in ima zato estetsko dimenzijo. <sup>214</sup> Sprememba namreč zahteva vzpostavitev instance izjavljanja, kar predpostavlja predrugačenje čutnega tkiva družbe, strukturacije časa in prostora. Argumentacija terja estetsko »razprtje sveta, v katerem je argumentacija lahko sprejeta«. <sup>215</sup> Če je

<sup>212</sup> Gilles Deleuze, *Logika smisla*, str. 67.

<sup>213</sup> Jacques Rancière, »Les confidences du monument (Deleuze et la résistance de l'art)«, str. 490.

<sup>214</sup> *Id.*, *Nerazumevanje*, str. 50.

<sup>215</sup> *Ibid.*, str. 73.



Laclau političnost navezal na retoriko, pa Rancière naredi korak naprej, ko politiko naveže na estetiko, kar implicira tudi prestavitev poudarka z metonimije na reafirmacijo metafore. Politika enakosti po Rancièreu ni postopno doseganje cilja, ampak delovanje na podlagi metaforičnega »kot da«. Enakost ni cilj političnega delovanja, ampak v imenu enakosti delujemo, kot da bi ta obstajala. Zato politika »obstaja, če lahko vznikne kadar koli in zahvaljujoč komer koli skupnost argumentacijske in metaforične zmožnosti.«<sup>216</sup> Toda politične enakosti zato še ne moremo enačiti z estetsko enakostjo, ki jo implicira estetski režim umetnosti: »med oblikami enakosti ni analogije, temveč konflikt«.<sup>217</sup>

K temu konfliktu se vrnemo v tretjem delu knjige, na tem mestu pa zadostuje, če ugotovimo, da tudi pri Rancièreu delo metafore imenuje prakso, ki vzpostavlja nov prostor ob odsotnosti vsakršnega načela, bodisi načela analogije bodisi načela ontološke konsistence. Antireprezentacijska estetika metonimično, od primera do primera, zasleduje izraze biti in njene metamorfične učinke, ki ukinjajo reprezentacijo in s tem metaforo. Estetika, ki jo implicira reafirmacija metafore, pa metonimizira samo reprezentacijo: ker ne obstajajo kriteriji ustreznosti reprezentacije, lahko ta deluje neomejeno, posnema karkoli in na kakršenkoli način. Prav tovrstna reprezentacija, ki ni več odvisna od konvencij posnemanja, ima metamorfične učinke. Toda metonimični niz reprezentacije je odvisen od singularnosti dogodka, ki – ob odtegnitvi biti – metaforizira neobstoječe. Deleuzovska alternativa med postajanjem in metaforo tako izgine, saj prav metafora sproži postajanje. Njuno združitev v pozivu »po-

<sup>216</sup> *Ibid.*, str. 77.

<sup>217</sup> Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, str. 55.

stati metafora« (*Gleichnisse werden*) srečamo nikjer drugje kot pri temeljni Deleuzovi literarni referenci, prav tistem avtorju, iz katerega je Deleuze skupaj z Guattarijem izpeljal nepremostljivi razcep med metaforo in metamorfozo – pri Kafki. Spodaj v celoti navajam njegovo kratko zgodbo »O prisposodobah«:

*Mnogi se pritožujejo, da so besede modrih zmeraj samo prisposodobe, neuporabne v vsakdanjem življenju, ki je edino, kar imamo. Ko modri pravi »Pojdi tja čez«, s tem noče reči, da je treba oditi na drugo stran, kar bi bilo sicer še izvedljivo, če bi tega bil vreden iztržek poti, temveč ima v mislih nekakšen mitski onstran, česar ne poznamo, česar tudi sam ne more natančneje opredeliti in kar nam tu ne more prav nič pomagati. Vse te metafore želijo povedati samo to, da je tisto nedojemljivo zares nedojemljivo, in to smo vedeli. Ampak tisto, s čimer se mučimo dan za dnem, so druge stvari.*

*Na to je nekdo rekel: »Zakaj se upirate? Če bi sledili metaforam, bi sami postali metafore, s tem pa že rešeni vsakdanjih muk.«*

*Nekdo drug je rekel: »Stavim, da je tudi to metafora.«*

*Prvi je rekel: »Zmagal si.«*

*Drugi je rekel: »Ampak žal samo v metafori.«*

*Prvi je rekel: »Ne, v resničnosti; v metafori si izgubil.«<sup>218</sup>*

Kako se vzpostavi raven metafore, na kateri dejanskost izgubi? Kakšen je estetski odnos sveta, če ga ni več mogoče opisati z načelom posnemanja in predvsem, kako se vzpostavi metafora onstran analogije, ki jo veže na dejanski svet? Reprezentacija, ki ne posnema več

---

<sup>218</sup> Franz Kafka, »O prisposodobah«, v: *Opis nekega boja in druge zgodbe*, str. 231.

dejanskega sveta, mora vzpostaviti svoj svet, svet fikcije. Naslednja poglavja skozi prikaz razumevanja pojma sveta v sodobni filozofiji in z obravnavo nekaterih njenih ključnih literarnih referenc zastavljajo vprašanje, kako se svet fikcije vzpostavi kot resnični svet.

**II. PREPLET ESTETIKE  
IN FENOMENOLOGIJE:  
PROBLEM SVETA**



## OD KOZMOSA DO KAOZMOSA

Svet – kot predstavo, idejo ali koncept – v filozofiji srečamo pogosto, a praviloma nastopa v stranski vlogi, v senci subjekta in objekta, biti, substance ali zgodovine. Prikazati filozofski historiat »sveta« bi bila zato težka naloga, saj ne bi šlo ne za prikaz notranjega razvoja enega temeljnih pojmov ne za pogled s strani, ki bi filozofijo soočil s povsem zunanjim elementom. Po vsej verjetnosti je mogoč le kot selektivni in interpretativni zgodovinski prerez z vidika konstrukcije koncepta sveta v filozofski sodobnosti.

Konstrukcijo sodobnega koncepta sveta po eni strani otežuje dejstvo, da se je filozofija več kot stoletje odvrčala od vsakršnega pojma totalitete. Nekateri so v tem videli neskladje s sočasnim procesom globalizacije, v katerem se je ekonomska in kulturna realnost sveta dokončno utrdila v totalnem sistemu, toda filozofija je s konceptualiziranjem tega, kar totaliteti uhaja, vendarle skušala reflektirati delitve, ki jih sproža globalizirana realnost. A po drugi strani morda prav odvrnitev od totalitete in s tem »konec velikih pripovedi« filozofiji omogoči misliti svet – ko se umaknejo metafizični okviri in ustavijo poteki zgodovine, ostane le še »svet« kot prazni pojem celote in skupnega.

Ni torej gotovo, ali »konec velikih pripovedi« za filozofijo pomeni konec ali začetek »sveta«. Lyotardovo sintagmo sem uporabil tudi z

namenom, da bi odprl vprašanje razmerja med svetom in pripovedjo. Sočasno z odvrnitvijo od totalitete je namreč naraslo tudi filozofsko zanimanje za moderno literaturo, predvsem z vidika preloma s tradicionalnimi narativnimi strukturami. V globalizirani, transportno in komunikacijsko povezani realnosti, filozofija raziskuje »bankrot reprezentacije«, ki ga, kot smo videli, po Deleuzu filozofiji pokažeta moderna umetnost in literatura.

Svetovno-zgodovinske pripovedi, po katerih zadnjih sto let posega filozofija, lahko v grobem razdelimo na dve idealni vrsti, ki sta praviloma prepleteni. Prva je pripoved o izgubi, značilna predvsem za fenomenološko tradicijo. V običajni različici je to pripoved o vzponu in padcu metafizike, ki je zastrla tisto izgubljeno in nas pahnila v trajno krizo smisla, iz katere še nismo izšli. Druga tradicija – kamor lahko uvrstimo Frankfurtsko šolo in t. i. poststrukturalizem – veliki zgodbi izgube zoperstavlja »male« zgodbe prelomov: smisel ni pahnen v epohalno krizo, zato pa lahko v zgodovini zasledimo dramatične ali komaj opazne menjave aparatov, ki smisel proizvajajo. Prelom ni izguba, ampak nova porazdelitev tega, kar je smiselno in kar je nesmiselno, kar je po novem omogočeno in kar ni več mogoče.

Prvi tip pripovedi prinaša skušnjavo misliti svet v luči njegove izgube, izguba pa implicira ponovno najdbo, odprtje izvirnejšega smisla. Tako Heidegger govori o »omračit[vi] sveta« (skupaj z begom bogov, uničenjem zemlje in pomasovljenjem človeka), ki se ji lahko zoperstavimo šele s ponovno »uskladit[vijo] z močjo biti«.<sup>1</sup> V nadaljnjem razvoju fenomenologije izguba in najdba sovpadeta. Je-

---

<sup>1</sup> Martin Heidegger, *Uvod v metafiziko*, str. 38, 42.

an-Luc Nancy izgubo sveta in smisla (ki imata isto strukturo) izenači z njunim resničnim odprtjem.<sup>2</sup>

Toda morda nam prav t. i. »izguba smisla« svet šele razkrije kot zgoj svet. Kadar totaliteto razumemo v smislu mitičnega kozmosa, religioznega stvarstva ali metafizičnega univerzuma, svet sam nikoli ne nastopi kot problem. Zunaj teh okvirjev (za katere nikakor ni nujno reči, da so »izgubljeni«, ampak bi lahko rekli tudi, da so preseženi ali preprost odveč) pa ostaja svet kot ime dejanske, a nedoumljive in nepredstavljljive totalitete (nekaj takšnega kot kantovska ideja sveta). Idejo (dejanskega) sveta lahko na tej sledi razumemo kot ničelno točko metafizike: kot neodpravljljivo idejo celote, ki pa je ne more zaključiti nobeno načelo, ali kot neodpravljljivo idejo skupnega, ki pa si ga ne morem zares deliti z drugimi. Dejanski svet je to torej to, kar je, in kjer sem, a ne kot smiselna podlaga, ampak kot okvir, sestavljen iz antinomij.

Če pa se odpravimo po drugi poti in poskušamo poiskati temeljni prelom v dojemanju sveta, ne moremo mimo znanstvene revolucije. Alexandre Koyré znanstveno-filozofski prelom v 17. stoletju opiše kot »uničenje Kozmosa«, ko je

iz filozofsko in znanstveno veljavnih pojmov [...] izginilo pojmovanje sveta kot končne, sklenjene in hierarhično urejene celote [...], ta svet pa je nadomestil neomejen in neskončen univerzum, ki je povezan z identiteto svojih temeljnih sestavin in zakonov in v katerem so vse te sestavine postavljene na isto raven bivajočega.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Cf. Jean-Luc Nancy, *Le sens du monde*.

<sup>3</sup> Alexandre Koyré, *Od sklenjenega svet do neskončnega univerzuma*, str. 12.



Matematizacija univerzuma ni prevedljiva v medij predstave in sama po sebi ne implicira nobene metafizike. Z znanstveno revolucijo se torej odpre razcep med vednostjo in predstavo pa tudi med znanostjo in filozofijo. Brez spuščanja v tedanje razprave, v metafiziko znanstvenikov in znanost metafizikov, zaključimo le, da je posledica tega preloma določena kontingentnost sveta, ki jo morda najbolje zabeleži Leibnizeva filozofija.

Leibnizeva ontologija v nasprotju z Descartesovim dualizmom in Spinozinim monizmom temelji na mnogoterosti posameznih substanc ali »monad«, ob čemer se zastavlja vprašanje, kako množstvo monad tvori enoten svet. Po Leibnizu ima bog pred sabo neskončno možnih svetov (kombinacij monad), ki jih mora razvrstiti po stopnji njihove popolnosti in izbrati najboljšega med njimi. Leibnizevi naporji so usmerjeni k temu, da bi pokazal, kako božja izbira kljub neskončnemu številu možnosti ni niti najmanj naključna: »ker je v božjih idejah neskončnost možnih vesoljstev, ne more pa jih eksistirati več kot eno sólo, zato je treba, da obstoji za božji izbor zadosten razlog«. <sup>4</sup> Mnogoterost je Leibnizu z načelom zadostnega razloga uspelo zadržati v okvirih predstavljivega reda, zaradi česar ga je Foucault upošteval kot ključno figuro klasične, »reprezentacijske« misli. <sup>5</sup>

Leibniza privzemamo kot prelom v filozofskem mišljenju sveta, v katerem pusti sled kontingentnosti in mnogoterosti. To sled – sklicujoč se na Leibniza in obenem na literarne reference – vsak po svoje razvijeta dva sodobna filozofa, Deleuze in Agamben. Po Deleuzu je Leibnizeva filozofija in z njo barok »poslednji poskus, da bi po-

<sup>4</sup> Gottfried Wilhelm Leibniz, »Principi filozofije ali monadologija«, v: *Izbrani filozofski spisi*, str. 142.

<sup>5</sup> Cf. Michel Foucault, *Besede in reči: arheologija humanističnih znanosti*, str. 81–82.

novno vzpostavili klasični um in razporedili divergence kot možne svetove.«<sup>6</sup> Moderna misel to razporeditev poruši, kar pomeni, da se Leibnizeva mnogoterost možnih svetov začanja aktualizirati znotraj enega in istega sveta. »Divergentne serije v istem kaotičnem svetu začrtujejo poti, ki se nenehno cepijo, to je 'kaozmos', ki ga najdemo pri Joyceu, pa tudi pri Mauriceu Leblancu, Borgesu ali Gombrowiczu.«<sup>7</sup> Deleuze se torej obrne k literaturi, da bi pokazal, kako se v enem svetu udejanji mnogoterost svetov ali kako se hkrati aktualizirajo nasprotujoče si možnosti (»nekomposibilnosti«).

A če Deleuze Leibnizevo urejeno razmerje med množtvom možnosti in eno dejanskostjo subvertira v korist presežka udejanjenja (možnost pa preobrazi v virtualnost), Agamben ubere obratno pot (sklicujoč se na neko drugo literarno figuro) z operacijo potencializacije ali »ozmoženja«.<sup>8</sup> Melvillov Bartleby s svojo formulo »*raje bi, da ne*« odgovarja na »nenehne tožbe« celotne piramide Leibnizevih možnih svetov, ki se z izjemo sveta na samem vrhu niso nikoli uresničili, torej tožbe vsega, kar je »moralo biti žrtvovano, da bi bil dejanski svet tak, kakršen je«.<sup>9</sup> Bartleby ni le zagovornik »obrnjene teodiceje«,<sup>10</sup> ki ne opravičuje – kot pri Leibnizu – edinega obstoječega sveta, ampak vse ostale, ampak prihaja kot »novi Mesija, [...] da bi rešil to, česar ni bilo«.<sup>11</sup>

Agamben in Deleuze predstavita dve nasprotujoči si rešitvi Leibnizevega problema: kako monade tvorijo svetove oz. kako od

<sup>6</sup> Gilles Deleuze, *Guba*, str. 132.

<sup>7</sup> *Ibid.*, str. 131.

<sup>8</sup> Giorgio Agamben, »Bartleby ali o kontingenci«, str. 116.

<sup>9</sup> *Ibid.*, str. 115.

<sup>10</sup> *Ibid.*, str. 122.

<sup>11</sup> *Ibid.*, str. 120.

neskončnih možnih pridemo do dejanskega sveta? Prvi možnost radikalizira z operacijo potencializacije, ki subvertira realizacijo, drugi pa ukine oba pola ter ju zamenja z dvojico virtualno/aktualno. Agamben se naveže na Aristotelovo definicijo zmožnosti, ki je predvsem »zmožnost ne«, saj se zmožnost nečesa razkrije le ob suspenzu realizacije.<sup>12</sup> Aristotelov nauk o zmožnosti je bil ključen tudi za islamske aristotelovce *falasifa*, ki so jim nasprotovali sunitiski teologi *mutakalimun*, ki so pojem zmožnosti ukinili skupaj s pojmom vzroka. Po *mutakalimun* delovanje ni uresničenje zmožnosti in povzročanje učinkov, ampak niz božjih čudežev: bog ustvari pripetljaj volje, pripetljaj premika roke, pripetljaj premika peresa, ki ga drži roka itn.<sup>13</sup> Agamben ta nauk označi za »absolutno demondializacijo sveta«, svojo filozofsko pripadnost pa zapiše *falasifa* – filozofija je »namreč trdna afirmacija zmožnosti [...]; ne pisanje, temveč beli list«. <sup>14</sup> Bartleby je po Agambenu torej figura potencializacije, ki se odreče pisanju, da bi (p)ostala beli list.

Melanholični figuri pričanja o tožbah neuresničenih možnih svetov lahko zoperstavimo Deleuzove figure shizofrenije ali hkratne aktualizacije divergenc. Po Deleuzu nismo nikoli soočeni z belim listom, kakor tudi slikar ni nikoli soočen praznim, ampak z virtualno že popolnoma zapolnjenim platnom.<sup>15</sup> Deleuza lahko vse prej postavimo na stran *mutakalimunskega* nenehnega čudeža. Njegov koncept virtualnega namreč ukine celotno dialektiko možnega in

<sup>12</sup> Cf. *ibid.*, str. 88.

<sup>13</sup> Cf. *ibid.*, str 92.

<sup>14</sup> *Ibid.*, str. 94

<sup>15</sup> »Dejansko bi bilo napačno verjeti, da slikar dela na prazni in nedolžni površini. Površino so v celoti virtualno zasedli vsakovrstni klišeji, ki jih je treba razbiti.« (Gilles Deleuze, *Logika občutja*, str. 14.)

realiziranega: »V vsem tem je edina nevarnost ta, da virtualno pomešamo z možnim. Kajti možno se zoperstavlja realnemu; proces možnega je torej 'realizacija'. Virtualno pa [...] sámo po sebi poseduje polno realnost.«<sup>16</sup> Nezacodnost Leibnizeve filozofije Deleuze na tem mestu pripíše prav nenehnemu zapadanju z ravni virtualnega nazaj na raven možnega.<sup>17</sup>

Na preobrat v mišljenju sveta, ki je pri Leibnizu navzoč, a »normaliziran« z bogom kot garantom enosti, se sklicuje tudi Badiou, pri katerem najdemo tretji naèin sooèenja z Leibnizevim problemom mnogoterosti svetov. Badiou v *Logikah svetov* (nadaljevanju *Biti in dogodka* in s tem drugim delu njegovega sistema) ontologijo nadgradi s fenomenologijo – teorijo pojavljanja in svetov – ter svoje koncepte večkrat sooèi z njihovimi izvori pri velikih figurah zgodovine filozofije, a Leibniz je edini, s katerim primerja svoj koncept sveta.<sup>18</sup> Leibnizev koncept je strukturno ekvivalenten Badioujevemu: 1) oba izhajata iz biti (Leibniz: monade; Badiou: mnoštva-objekti); 2) svet je odgovor na vprašanje koherence pojavljanja biti (vnaprej določena harmonija; transcendental); 3) strinjata se tudi glede ontološkega neobstoja relacije (»monade nimajo oken«; svet ne določa sestave objektov). Razhajanje pa se (kot je opazil že Deleuze, pripomni Badiou) začne pri Leibnizevem vztrajanju pri moèi Enega (boga), ki ukroti neskonènost. Danes moramo onstran Leibniza in Enega »najti onto-logièno korelacijo, ki nima druge opore kot samo sebe«.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> *Id.*, *Razlika in ponavljanje*, str. 331.

<sup>17</sup> *Cf. ibid.*, str. 333–335.

<sup>18</sup> *Cf. Alain Badiou, Logiques des mondes: L'être et l'événement 2*, str. 343–348.

<sup>19</sup> *Ibid.*, str. 348.

Toda preden se natančneje posvetimo *Logikam svetov*, velja opozoriti, da »svet« ni pojem, ki ga Badiou v svojo filozofijo sprejme zlahka. Leta 1996, desetletje pred izidom *Logik*, v recenziji knjige Barbare Cassin, *Sofistični učinek* (L'Effet sophistique), zapiše:

Barbara Cassin sofistiko poveže s konsenzualno mnogoterostjo diskurzivnih iger, ki ustvarjajo svetove. [...] Filozofija pa v svojem prvem koraku uniči sam koncept sveta; zaveda se, kot se je zavedal tudi Lacan, da je svet le fantazma in da lahko šele z njegovim umikom ali porazom subtraktivno mislimo nekaj realnega.<sup>20</sup>

Pojem sveta kot smiselne celote prikriva tako ontološko dejstvo ne-totalizabilne množstvenosti kot dogodkovne prelome. Neuskladljivosti Badioujeve ontologije s konceptom sveta lahko sledimo nazaj vse do njegove recenzije Deleuzove *Gube*, napisane v času izida prvega dela *Biti in dogodka*, v katerem se Badiou loti sistematične razgrnitve razlik med svojo in Deleuzovo filozofijo. Toda v tem tekstu je nakazana tudi možnost rehabilitacije koncepta sveta skozi njegovo artikulacijo s podogodkovnim postopkom resnice. Za razliko od Deleuza, ki dogodek povezuje s polnostjo sveta, Badiou dogodek definira prav z njegovo ločitvijo od sveta. Toda, dodaja Badiou, »kar je *potem* imenovano [naknadno imenovanje dogodka] v dušah in izvršeno v telesih, prinese globalno ali idealno svetovnost dogodka (zakasneli učinek, ki ga imenujem resnica)«. <sup>21</sup> Postopek resnice je torej »svetovna post-eksistenca« <sup>22</sup> dogodka, ki učinke njegove ločenosti od sveta

<sup>20</sup> *Id.*, »Logology Against Ontology«, v: *The Adventure of French Philosophy*, str. 317.

<sup>21</sup> *Id.*, »Gilles Deleuze, *The Fold*«, v: *ibid.*, str. 262.

<sup>22</sup> *Ibid.*

vpisuje nazaj v svet. Dogodek torej ni izraz polnosti sveta, tako kot pri Deleuzu, ampak dodatek k svetu, ki sproži novo svetovnost.

Verjetno najbolj citirana Badioujeva teza o svetu, da danes živimo v času brez sveta, prav tako izhaja iz priložnostnega zapisa in sicer iz predavanja o Nancyjevi filozofiji leta 2002. Ta teza je po Badiouju skladna s sodobnim nihilizmom, ki deluje na dveh ravneh: na ontološki ravni pomeni preprosto, da na ravni biti svet ne obstaja, ampak obstaja le nekonsistentna mnogoterost, na eksistencialni ravni pa pomeni, da svet sicer obstaja, a je brez pomena.<sup>23</sup> Da bi svojo zastavitev ločil od Nancyjeve, uvede dva pomena filozofskega pojma sveta, ki sta bila nazadnje združena v Platonovem *Timaju*: v filozofiji svet pomeni »izvir smisla« ali »logično figuro pojavljanja«, pri čemer Nancy pripada prvi, Badiou pa se odloči za drugo paradigmo.<sup>24</sup>

Logične figure pojavljanja (svetovi) so stvar virtualno neskončne (čepprav ne nekonsistentne) mnogoterosti, toda Badiou s tezo o odsotnosti sveta preide na nivo enega oziroma skupnega sveta, ki ga definira kot »logiko situacije, ki obsega vsa vidna živeča bitja«.<sup>25</sup> Do začetka 80. let prejšnjega stoletja je po Badiouju obstajal svet, ki je bil sicer daleč od najboljšega možnega, zato pa je bil svet, ki je človeškim bitjem podeljeval politična imena, pripadnost v političnih bojih in s tem tudi prihodnost, čepprav še tako negotovo. Ta svet je bil »kraj imen Zgodovine in skupen vsem«.<sup>26</sup> Danes, ugotavlja Badiou, je večina ljudi brez imena, kar pomeni, da so prikrajšani za svojo vidnost (prepoznamo lahko tezo kasnejše knjige o Sarkozyju), naloga

<sup>23</sup> *Id.*, »The Caesura of Nihilism«, v: *ibid.*, str. 61–62.

<sup>24</sup> *Ibid.*, str. 63.

<sup>25</sup> *Ibid.*, str. 64.

<sup>26</sup> *Ibid.*

filozofije pa je »pomagati najti nova imena«,<sup>27</sup> kar bi odprlo nov svet. Isti svet torej pri Badiouju ne spada ne v red faktičnosti (saj nikoli ni obstajal na ontološki, danes pa ne obstaja niti na fenomenološki ravni) ne v red smisla, ampak je predvsem časovna in politična kategorija, kategorija prebujajoče se oziroma kar prihodnje zgodovine, ki na ravni imperativa učinkuje v sedanjosti. Goli dejanski svet iz naše izhodiščne definicije torej po Badiouju postane svet šele, ko ga supplementira zgodovina. Seveda pa ne gre za vnaprej predpisani potek zgodovine, za zgodovinsko nujnost, ampak za sosledje sekvenc političnih imen in bojov, ki izhajajo iz preteklih dogodkovnih prelomov in napovedujejo prihodnje.<sup>28</sup>

Politično dimenzijo pojma sveta Badiou raziskuje tudi po izidu *Logik svetov*, kjer povezuva med svetom kot fenomenološko in svetom kot politično kategorijo ostaja nekoliko nejasna. Najbolj eksplicitno povezavo najdemo v *Prebujenju zgodovine* (*Le Réveil de l'Histoire*), kjer Badiou govori o »neobstoječih sveta« kot »ljudih, ki so prisotni v svetu, a so odsotni iz njegovega pomena in odločitev o njegovi prihodnosti«. <sup>29</sup> Ti ljudje, ki so po svoji biti enaki z drugimi (ne kot nosilci človeškega bistva, ampak kot elementi indiferentnega množstva množtev), so po svoji eksistenci oziroma pojavnosti izključeni. »Lahko bi rekli tudi, da je koncept biti ekstenziven (vsakdo se prezentira v enakosti z drugimi človeškimi živimi bitji), medtem ko je kategorija eksistence intenzivni predikat (eksisten-

<sup>27</sup> *Ibid.*, str. 65.

<sup>28</sup> V zvezi z Badioujevo tezo o odsotnosti sveta (in primerjavo s podobnimi mesti pri Agambenu) cf. tudi Jelica Šumič-Riha, *Večnost in spreminjanje: filozofija v brezsvetnem času*, str. 42–59.

<sup>29</sup> Alain Badiou, *Circonstances*, 6: *Le Réveil de l'histoire*, str. 87.

ca je hierarhizirana).«<sup>30</sup> Realna sprememba sveta se zgodi takrat, »ko neobstoječe sveta začne obstajati v istem svetu z maksimalno intenzivnostjo.«<sup>31</sup>

Prehod iz fenomenologije v politiko s pomočjo koncepta »neobstoječega«, ki ima osrednje mesto tudi v *Logikah svetov*, odpira problem »istega sveta«, v katerem neobstoječe pridobi maksimalno stopnjo pojavnosti. V tej knjigi je fenomenologija subjekta resnice namreč osredotočena na koncept »telesa«, definiranega kot »bit-mnoštvo, ki pod pogojem nekega dogodka nosi subjektivni formalizem, ki se z njim pojavi na nekem svetu.«<sup>32</sup> Zastavlja se vprašanje, če je politični dodatek nujen tudi za samo fenomenologijo. Ali moramo konceptu telesa dodati koncept »istega sveta«? Če telo nosi pojavitev neobstoječega na *nekem* svetu, ki ni isti ali skupni svet, potem lahko za telo v slabšalnem smislu rečemo, da živi v *svojem* svetu, da torej nima univerzalnih konsekvenc, ki po Badiouju navsezadnje definirajo postopek resnice. Konceptualizacija istega sveta pa je za Badiouja izziv, saj je njegova osnovna, tako ontološka kot fenomenološka predpostavka neobstoj celote/vsega.

Zdi se, da v to smer stopa koncept sveta v Badioujevi knjigi o Sarkozyju, kjer je trditev »obstaja en sam svet« postavljena kot »politični imperativ«.<sup>33</sup> Nasproti prepričanju, da obstajata dva svetova, svet revnih in svet bogatih, ki ga vsiljujeta kapitalizem in vladajoča politika, ko zavirata prosto gibanje ljudi in sprejemata anti-imigracijske ukrepe, emancipatorna politika temelji na »performativni trditvi«

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, str. 103.

<sup>31</sup> *Ibid.*, str. 87.

<sup>32</sup> *Id.*, *Logiques des mondes: L'être et l'événement 2*, str. 606.

<sup>33</sup> *Id.*, *Ime česa je Sarkozy?*, str. 69.



oziroma odločitvi, da obstaja »poenoten svet človeških subjektov«. <sup>34</sup> Obstoj enega sveta torej po Badiouju ni evidenca (je celo njeno nasprotje), ampak nekaj takšnega kot kantovski ideal uma. <sup>35</sup> Transcendental sveta, ki ga v *Logikah* lahko razumemo tudi kot načelo izključitve, saj ločuje tisto, kar spada v neki svet, od tistega, kar ostaja zunaj, na tem mestu nastopi kot diferencial neskončnih razlik: »Svet je transcendentalno isti, ker so živa bitja tega sveta različna.« <sup>36</sup> Razlike v tem svetu niso zatirane, ampak »podredijo svojo negativno dimenzijo (nasprotje drugega) svoji afirmativni dimenziji (razvoj istega)«. <sup>37</sup> Z vidika Badioujevega sistema »en svet« zastavlja vrsto vprašanj: 1) kakšen je njegov status enosti/celote v filozofiji, ki eno/celoto vse-skozi napada, 2) kakšen je status stalnosti političnega imperativa v filozofiji, ki poudarja dogodkovne prelome, 3) kako telo kot pojavnost resnice tvori svoj svet kot skupni/en svet in 4) kakšen je status transcendentala tega sveta, za katerega se zdi, da na ravni pojavnosti ponovi egalitarno mnogoterost biti (neskončne razlike)?

Da bi prišli bližje odgovoru na ta vprašanja, si moramo podrobneje ogledati *Logike svetov*, ki z vidika Badioujevega filozofskega sistema prinesejo prehod od vprašanja biti (in biti resnic) k vprašanju pojavnosti (in pojavnosti resnic). Trikotnik bit-dogodek-subjekt resnice se razširi v kvadrat bit-pojav-dogodek-subjekt resnice. Vprašanje, ki ga zastavljajo *Logike svetov* je, »kako se lahko bistvena

<sup>34</sup> *Ibid.*, str. 61, 55.

<sup>35</sup> Vzporednico med Badioujevo »performativno trditvijo« in Kantovim idealom uma najdemo pri Radu Rihi: »naša teza je, da je Kantova rešitev tretje antinomije strukturno analogna Badioujevi deklaraciji eksistence enega samega sveta«. (Rado Riha, *Kant in drugi kopernikanski obrat v filozofiji*, str. 46.)

<sup>36</sup> Alain Badiou, *Ime česa je Sarkozy?*, str. 64.

<sup>37</sup> *Ibid.*, str. 69.

razveza biti-mnoštva«, ki jo je obravnaval prvi del *Biti in dogodka*, »daje kot lokalna povezava in končno kot stabilnost svetov«. <sup>38</sup> Bit, ki se prezentira kot nekonsistentno mnoštvo množtev, se pojavlja kot svet. A kot opazimo že v naslovu knjige, tudi svetovi nastopajo v množini. Tako kot ne obstaja množica vseh množic, ne obstaja niti celota pojavnosti, ampak le mnoštvo svetov. Prehod od razveze k povezavi torej nikakor ne smemo razumeti kot prehod od množstva k enemu.

Osnovna teza Badioujeve teorije pojavnosti je, da jo ureja logika, ki ni subjektivna – ne v pomenu subjektovega gledišča ne v kantovskem pomenu transcendentalnega subjekta. Po Badioujevi objektivni fenomenologiji je pojavnost podvržena zakonitostim matematične logike. Če Kantovsko transcendentalno določa pogoje možnosti izkustva, ki formira dano čutno raznoterje, potem Badioujevo (logično) transcendentalno določa oziroma ureja pojavnost množtev (biti) in kot takšno objektivno pripada določenemu svetu. Logika nekega sveta določa pogoje vpisa posameznega množstva v določen svet – je transcendentalno tega sveta. Transcendentalno je struktura, ki daje koherenco pojavnosti oziroma red, ki določa, katera množstva se v nekem svetu pojavljajo in kakšna je stopnja intenzivnosti njihovega pojavljanja v tem svetu. Logika nadalje pokaže, kako množstva glede na transcendentalno tvorijo objekte in v kakšnih relacijah so v danem svetu. Ta »relacijska forma tubiti je zmožna narediti množstvo konsistentno v prostoru njegove pojavnosti«. <sup>39</sup>

Toda objektivnost pojavnosti ne implicira njene enotnosti. Zakonitosti logike nas ne pripeljejo od množstva možnih do edinega

<sup>38</sup> *Id.*, *Logiques des mondes: L'être et l'événement 2*, str. 111.

<sup>39</sup> *Ibid.*, str. 239.

dejanskega sveta, ampak določajo zakonitosti kateregakoli sveta. So objektivne, a svet določajo le formalno. »Vsebina« sveta, njegova množstvena sestava, je kontingentna, saj nič v nekem množtvu ne določa načina njegove pojavitve. Na neki način so svetovi zato še bolj množstveni kot prezentacija biti, saj se vsako množstvo lahko pojavlja na več svetovih: »Ne samo, da obstaja pluralnost svetov, ampak se isto množstvo – ontološko 'isto' – na splošno so-pojavlja v več svetovih.«<sup>40</sup> Eksistenca torej ni ontološka kategorija (na ravni ontologije obstajajo le množstva, ne objekti), temveč logična, ne zadeva biti, ampak tubit (objekt, vezan na svojo pojavnost v nekem svetu). Pluralnosti svetov ne moremo uokviriti v svetu, ki bi vseboval vse svetove, v totaliteti ali univerzumu, saj celota ne obstaja.

Pluralnost svetov odraža tudi raznolikost primerov svetov, ki jih v ponazoritev svojih tez izbere Badiou: z ovijalkami obraščena hiša na podeželju, Maeterlinckova zgodba in Bartókova opera o Sinjebradcu, demonstracije na Place de la République, slika Huberta Roberta *La Baignade*, bitka pri Gavgamelah, politična zgodovina Québeca. Logična konstrukcija sveta je neodvisna od subjekta in univerzalna v pomenu, da velja za vsak možen svet, definicija nekega sveta pa se zdi odvisna od jezikovne arbitrarnosti. V tem smislu je morda paradigmatični ali zadostni primer sveta prav slika – karkoli damo na platno, lahko uokvirimo kot primer sveta. Zdi se torej, da nas odgovor na izhodiščno vprašanje teorije pojavljanja – kako razvezano množstvo množtev tvori povezave in stabilnost sveta – vrača nazaj na izhodišče. Na ravni biti je vsako množstvo le množstvo množtev, na ravni pojavnosti pa se srečamo s svetovjem svetov.

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, str. 124.

Čeprav z vidika sistema preidemo v novo domeno, od biti k pojavnosti, se osnovna struktura Badioujevega argumenta ponovi. Bit in njena pojavnost si stojita nasproti kot dve ravni, katerih razmerje je analogno razmerju med prezentacijo in reprezentacijo iz prvega dela *Biti in dogodka*. Je bit v presežku nad pojavnostjo ali obratno? Glede na to, da se isto množstvo (kot »del« biti) lahko pojavlja v več svetovih, svetovi učinkujejo enako kot podmnožice v ontologiji. Kot smo videli v poglavju o Badioujevi ontologiji, je množica podmnožic močnejša od množice elementov, kar je bila osnova Badioujeve teze o »blodečem presežku« reprezentacije nad prezentacijo. Kakor je enotenje reprezentacije onemogočalo vsako enost, tako poenotenje sveta onemogoča enost sveta. Lahko tudi množstvo svetov reduciramo na okno brez monade?

Zdi se, da je nekaj takšnega predlagal že sam Leibniz. Monade so po eni strani definirane kot »enostavne substance« ali kot »resnični Atomi nature«, <sup>41</sup> torej kot množstvo, ki obstaja na ontološki ravni. Toda po drugi strani jih Leibniz definira tudi fenomenološko, kot »percepcije« oziroma »perspektivno« kot vidike celotnega vesolja:

In kot je videti kako mesto, gledano z različnih strani, vselej vse drugačno in kot perspektivno pomnoženo, prav tako prihaja do tega, da ob neskončni množici enostavnih substanc obstaja prav toliko različnih vesoljstev, ki pa niso nič drugega kot perspektive enega samega, skladno z različnostjo *vidika* vsake Monade.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Gottfried Wilhelm Leibniz, »Principi filozofije ali monadologija«, v: *Izbrani filozofski spisi*, str. 133.

<sup>42</sup> *Ibid.*, str. 143.

Monada je torej del mesta in pogled nanj, pogled na celoto in obenem del te celote same. Toda vsak izmed neskončnega množstva pogledov obstaja le v božjem umu in je šele naknadno lahko (ali pa ne) ustvarjen:

Kajti ko Bog, tako rekoč, obrača na vse strani in na vse načine vseobči sistem pojavov in spoznava za dobro ustvariti ga, da izkaže svojo slavo; in ko ogleduje z vsej možnih vidikov in na vse načine podobe sveta – saj ni odnosa, ki bi se izmaknil njegovi vsevednosti – tedaj je rezultat vsakterega pogleda na vesoljstvo, gledano z določenega mesta, substanca, ki izraža veselje ustrezno temu pogledu, ako Bog spoznava za dobro, da svojo misel udejanji in proizvede to substanco.<sup>43</sup>

Zdi se torej, da pred substanco obstaja vidik, kar pomeni da »okno brez monade« logično obstaja pred monado brez oken. Fenomenologija torej naddoloča ontologijo, svet je pred bitjo-v-svetu, reprezentacija je primarnejša od prezentacije.

V *Logikah svetov* Badiou pokaže, da operacija prehoda nekega množstva iz biti v tubit, torej njegova lokalizacija, sama postane element izvornega množstva. Red transcendentnega »retroaktivno projicira transcendentno konstitucijo sveta [...] na elemente množstva, ki se pojavljajo na tem svetu«. <sup>44</sup> Tudi v tem smislu je pojavnost v presežku glede na bit, saj biti nekaj dodaja: »nobeno množstvo iz svoje pojavitve ne izide nepoškodovano«. <sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> *Id.*, »Metafizični diskurz«, v: *ibid.*, str. 35.

<sup>44</sup> Alain Badiou, *Logiques des mondes: L'être et l'événement* 2, str. 274.

<sup>45</sup> *Ibid.*, str. 208.

In vendar pojavitev nekega množstva ne vključuje celotnega množstva, kar je druga posledica neutemeljenosti pojavnosti glede na bit. Mnoštvo se torej ne pojavi v celoti, kar pomeni, da obstaja tudi presežek biti glede na pojavnost: »Iz dejstva, da lahko misel loči množstvo od sveta, v katerem se pojavlja [...], sledi, da ni vse množstvo izročeno v svoji pojavitvi. Je neka rezerva biti, ki je z odtegnitvijo od pojavnosti v tej pojavnosti sled tega, da je vedno kontingentno, da se to bivažoje pojavlja tu.«<sup>46</sup> To »realno točko«, ki jo pojavnost zajame le kot izključeno (stopnja njene pojavnosti je minimalna oziroma nična), Badiou imenuje »neobstoječe«.<sup>47</sup> V neobstoječem na fenomenološki ravni ni težko prepoznati praznine na ravni ontologije.

Kaj pa človeška bitja, ki – heideggrovsko rečeno – so v svetu oziroma imajo svet? Človeški svetovi so morda zgrajeni zgolj iz teles in govoric, a v teh svetovih se lahko pojavijo tudi resnice, po katerih lahko človeška bitja uravnajo svoje življenje in s tem postanejo nesmrtna.<sup>48</sup> Človek ima po Badiouju z logičnega vidika poseben status, saj se lahko pojavlja na neomejenem številu svetov: »Človeška žival je bivažoje tisočerih logik.«<sup>49</sup> Toda vse te logike človeku ne omogočijo orientacije v njegovi eksistenci: »Svet, dan v logiki svoje pojavnosti (neskončnost njegovih objektov in relacij), ni tisto, kar sproži možnost življenja. Vsaj če je življenje nekaj drugega kot eksistenca.«<sup>50</sup> Šele na sledi dogodka, ki je prekršil transcendentni red sveta, lahko človeška žival stopi v sestavo subjekta in živi za neko *resnico*, torej

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, str. 339.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> *Ibid.*, str. 9–17.

<sup>49</sup> *Ibid.*, str. 124.

<sup>50</sup> *Ibid.*, str. 529.

za tisto, kar v Badioujevi formulaciji *tudi* obstaja, čeprav obstajajo *zgolj* telesa in govornice.

Toda dogodek – ki tudi sam, kot smo videli, obstaja le kot dodatna reprezentacija, njeno naključno dopolnilo – se po Badiouju ne more zgoditi kjerkoli. Zgodi se lahko le na kraju, kjer se v svetu pojavi »neobstoječe«, torej nekaj, kar je del sveta pod pogojem, da je iz njega izključeno (ali, kot bi dejali v dialektičnem jeziku, na mestu konstitutivnega protislovja). V svetu ga lahko prepoznamo le po njegovih konsekvencah, po delovanju subjekta (politična organizacija, matematične formule, par ali umetniško delo). V *Logikah svetov* je dogodek definiran kot izjemna oblika pojavitve biti: bit obide transcendentno in se pojavi v svetu v skladu z lastnim transcendentnim načelom. »Seveda obstaja zgolj tubit množtev. Toda lahko se zgodi, da se bit-mnoštvo, ki je običajno podpora objektov, 'osebno' povzpne na površino objektivnosti. Zgodi se lahko mešanica čiste biti in pojava.«<sup>51</sup> A resnica vendarle ni definirana kot »osebna« pojavitvev biti, ampak zopet zgolj kot obstoj konsekvenc, katerih dejavnik je subjekt. Dogodek v pravem smislu je šele pojavitvev neobstoječega, katerega pojavnost v svetu je maksimalna.<sup>52</sup>

Nalogi obeh delov *Biti in dogodka* se tako izkažeta za analogni: 1) z matematiko/logiko prikazati konstrukcijo konsistentnosti situacij biti/svetov (in obenem dokazati neobstoj Celote biti/pojavnosti); 2) pokazati na element, ki ga ta konstrukcija konstitutivno izključuje; 3) opisati obstoj subjekta resnice, ki temelji na dogodku, z vidika katerega se konstrukcija situacije/sveta izkaže za nekonsistentno (v situaciji/svetu se pojavi element, ki po zakonu situacije/sveta ne bi smel

<sup>51</sup> *Ibid.*, str. 380.

<sup>52</sup> *Ibid.*, str. 395.

obstajati), sam pa vpelje novo konsistenco neke resnice. V *Logikah svetov* Badiou skladno s tem razloži, kaj je dogodek kot *prekinitev* v določenem svetu pojavnosti. Toda pravi izziv knjige je, kako utemeljiti pojavnost resnic, ki so po definiciji *transsvetne* – njihova pojavnost ni omejena na določen svet. Prazgodovinska slika konj ni le sled dogodka v svetu človeških živali, živečih v Chauvetovi jami pred 30.000 leti, ampak je tudi danes resnica, ki jo lahko kot tako prepoznamo tudi v svetu, v katerem so nastale na primer Picassove slike konj. Razlago povezave razvezanih množtev v stabilnost svetov in njihove razveze ob dogodku bi morali zato dopolniti z vprašanjem, kako resnica vzpostavi povezavo med svetovi oziroma konstituira svoj lastni svet.

Z vpeljavo dogodka se Badiou ogne Leibnizevi problematiki objektivne dedukcije določenega sveta kot edinega obstoječega kakor tudi Nietzschevi volji do moči kot prisvajanju sveta z interpretacijo ali Heideggerjevi vrženosti v svet. Dogodek je kršitev logičnih zakonov sveta in podlaga formacije subjekta. Človeška žival je vržena med množico svetov in zapada njihovim specifičnim logikam, svet pa si začne prisvajati šele prek reakcij na dogodke znotraj svetov. V tem smislu bi lahko rekli, da šele sprememba sveta določi svet (ali zanikanje spremembe, odvisno od tipa subjekta, ki se vzpostavlja). Tudi v svetovih, kjer dogodek manjka, kjer se zdi, da postopki resnice ne potekajo, svetove prečijo sledi preteklih dogodkov, katerih poziv ostaja zavezujoč.

Predpogoj ali morda že prvi korak vstopa človeške živali v proces resnice je tako nekaj, čemur bi lahko rekli *izbira sveta*, ki ima svoj negativni – redukcija množstva svetov – in pozitiven moment – deklaracija dopolnilnega, »istega« sveta, sveta določene nastajajoče resnice. Da se sam Badiou v zadnjih letih vse bolj posveča temu problemu, kaže naslov njegovih seminarjev zadnjih nekaj let: »Imanenca



resnic«. Če je osnovni opis njegovega koncepta resnice »imanentna izjema«, kot zapiše v uvodnem pojasnilu, in če se je doslej ukvarjal predvsem z vidikom izjeme, bi se zdaj »rad vrnil k imanenci in z neke vrste obratom perspektive raziskal – ne več, kaj je neka resnica z vidika sveta, v katerem vznikne, ampak – kaj postane svet, ko je zaznan in mišljen izhajajoč iz neke resnice«. <sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Iz napovedi seminarja »L'immanence des vérités«.

## OD MOŽNIH SVETOV DO SVETA FIKCIJE

Pri Rancièru svet ne nastopa kot samostojni koncept, ampak kot satelit osrednjega koncepta »delitve čutnega«, ki je definiran kot »sistem razmerij med načini biti, delovanja, gledanja in mišljenja, ki obenem določa skupni svet in način soudeležnosti na njem«. <sup>54</sup> Svet je torej po Rancièru polje *aisthesis*, produkt določenega režima zaznavnosti in razumljivosti, ki razporeja reči in bitja ter obenem porazdeli zmožnosti zaznavanja in razumevanja. A ker ga zaznamuje delitev, ta režim določa tudi nezaznavnost in nerazumljivost določenih reči in nezmožnost zaznavanja in razumevanja nekaterih bitij. Delitev čutnega tako bolj kot fenomenološkemu okviru smisla ustreza Badioujevemu pojmu transcendentala, ki ureja možnost in stopnje pojavnosti na nekem svetu.

Toda za razliko od Badioujevih svetov, ki jih določajo logične kategorije, je svet pri Rancièru proizvod časovnih oziroma narativnih kategorij: »Ko določijo neki zdaj, neki prej in neki potem ter jih povežejo v pripoved, vnaprej določijo tudi način, na katerega nam je skupni svet dano zaznati in misliti, a tudi mesto, ki ga v njem zasedajo ti in oni, ter zmožnosti, ki jih imamo za zaznavo njegove

---

<sup>54</sup> Jacques Rancièr, »Čas, pripoved, politika«, str. 167.

resnice.«<sup>55</sup> Badiou subjektivno ali relativno zaznavnost obide z vztrajanjem pri objektivni, matematični fenomenologiji, Rancière pa se ji izogne po navidez povsem drugačni poti, poti fikcije. Pripoved, ki določa svet, je fiktivna, kar pa ne pomeni, da je imaginarna: »Fikcija ni iznajdba imaginarnega sveta, ampak konstrukcija okvira, v katerem lahko subjekte, reči in situacije zaznavamo kot povezane v skupnem svetu, in v katerem lahko dogodke mislimo kot razporejene v razumno povezavo.«<sup>56</sup>

Izvor osnovne strukture lyotardovskih velikih pripovedi, ki naj bi še vedno določale naš svet, Rancière najde v Aristotelovi *Poetiki*, ki superiornost poezije nad zgodovino utemelji na podlagi razlikovanja dveh vrst časovnosti. Zgodovina predstavlja stvari, kakor *so se* zgodile, torej na način preprostega zaporedja dogodkov, medtem ko poezija predstavlja stvari, kakor bi se *lahko* zgodile. Ta »lahko« implicira dve obliki časovne racionalizacije: nujnost (povezano z vednostjo) in verjetnost (povezano s srečo). Delitev časovnosti je po Rancièru povezana z delitvijo oblik življenja, ki jo najdemo v Platonovi *Državi*, delitev na ljudi, ki imajo čas in lahko sodelujejo pri javnih zadevah, ker posedujejo vednost in prosti čas, ter ljudi, ki nimajo časa in vednosti, saj njihovo življenje uravnava čas dela in reprodukcije.

Ta struktura se v modernosti prevede v velike pripovedi o zgodovinski nujnosti: »Nekateri živijo v času spoznanja, času kavzalne povezave, drugi (večina) pa živijo v času nevednosti, izključenega zaporedja, ki ima različne oblike: ujetost v sedanost ponavljanja, navezanost na zastarelo preteklost in iluzorno pričakovanje priho-

---

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> *Ibid.*, str. 167–168.

dnosti, ki še ni mogoča.«<sup>57</sup> Tovrstno strukturo po Rancièru danes reciklira neoliberalna pripoved o reformi in krizi: ne eni strani poteka racionalni čas nujnosti in spoznanja, na drugi pa čas preprostega zaporedja in nevednosti, v katerem živijo tisti, ki v imenu »pravic« branijo zastarele »privilegije«, s tem pa nas potiskajo proti prihajajoči katastrofi.

Emancipacija od aristotelovske časovno-narativne strukture pri Rancièru pomeni prehod v drugo vrsto fikcije, ki afirmira »moč trenutka, ki spočne neki drugi čas[,] nov skupni čas, ki se vzpostavi na podlagi vrzeli, narejenih v dominantnem redu časa«. <sup>58</sup> Produkcijo takšnih vrzeli je opisal predvsem v svojih knjigah o delavski emancipaciji v 19. stoletju in pedagoški metodi Josepha Jacotota.<sup>59</sup> V nadaljevanju se bomo posvetili predvsem načinu, kako se ta transformacija fikcije zgodi v sami literaturi. Opozoriti je treba, da pri tem ne gre za vprašanje reprezentacije političnih procesov ali identitet v literaturi, ampak za način prezentacije delitve čutnega, ki je navzoča tako v politiki kot v umetnosti: »Politično delovanje, ki imenuje subjekte, identificira situacije, povezuje dogodke in iz njih deducira možnosti in nemožnosti, prav tako kot romanopisci ali režiserji uporablja fikcije.«<sup>60</sup> Predmet zanimanja tako niso povezave med politiko in literaturo, ampak paradigme narativne časovnosti, ki jih lahko zasledimo v obeh domenah.

Kot glavna figura literarne revolucije pri Rancièru nastopa Gustave Flaubert. *Vzgoji srca* so kritiki njegovega časa očitali ohlapno

<sup>57</sup> *Ibid.*, str. 170.

<sup>58</sup> *Ibid.*, str. 176.

<sup>59</sup> Cf. *Id.*, *La nuit des prolétaires: archives du rêve ouvrier*; *id.*, *Nevedni učitelj: pet lekcij o intelektualni emancipaciji*.

<sup>60</sup> *Id.*, *Le fil perdu: essais sur la fiction moderne*, str. 11.

strukturo brez narativne hrbtenice, brez pravega uvoda, jedra in zaključka, torej brez aristotelovske časovne racionalnosti.<sup>61</sup> Narativnim zakonitostim nujnosti in verjetnosti, ki določajo svet velikih pripovedi, ki ni dostopen vsem, se s Flaubertovimi romani zoperstavi »zmožnost anonimnežev« za zaznavo »neosebni čutnih mikrodogodkov«. <sup>62</sup> Čas preprostega zaporedja je tako redefiniran kot čas trenutkov, povezanih z na novo odkritim sensoriumom nepovezanih čutnih zaznav, ki so lahko zaznave kogarkoli. Rancière poetološko ubesedenje tega premika najde pri Virginiji Woolf, ki modernost nove literature vidi prav v osvoboditvi resničnega zaznavnega življenja izpod kalupov klasičnih narativnih vzorcev:

»V um zaide deset tisoč vtisov – trivialnih, nenavadnih, mimobežnih ali vgraviranih z ostrim jeklom. Z vseh strani pritekajo kakor neustavljiva ploha nešteti atomov; in ko padejo, ko se izoblikujejo v življenje ponedeljka ali torka, se poudarek znajde na drugem mestu [...]; in ko bi bil pisatelj svoboden, ne pa zaslužjen [...], potem v pripovedništvu ne bi bilo ne fabule, ne komičnega, ne tragičnega, ne ljubezenskih zapletov ali razočaranj[.]«<sup>63</sup>

Tako Flaubert kot Woolfova pripada estetskemu režimu umetnosti, za katerega je po Rancièru med drugim značilna enakovrednost snovi in slogov ter opustitev pravil, ki snovi povezujejo z ustreznimi formalnimi zakonitostmi njihovega izraza. Z vidika estetskega preloma, ki je predvsem prelom z aristotelovsko oz. reprezentacijsko tradicijo,

<sup>61</sup> Cf. *ibid.*, str. 7–9.

<sup>62</sup> *Ibid.*, str. 32.

<sup>63</sup> Virginia Woolf, *Ozki most umetnosti*, str. 29.

svojo težo izgubi neka druga, za literarno zgodovino in teorijo precej bolj ključna prelomnica, ki bi morala ločevati tudi Flauberta in Woolfovo, prelomnica med realizmom in modernizmom. Realizem torej po Rancièru ni zaostritev, ampak začetek konca reprezentacijskega načela. Težnja po realnem namreč razkrije ta drugi sensorium, »ploho nešteti atomov«, ki uide izpod nadzora značajev in zapletov. Modernizem je torej le nekoliko bolj zaostrena verzija dialektike, ki jo sproži realizem, dialektične napetosti med dvema čutnima svetovoma, svetom zgodb in junakov na eni ter »neosebni čutnih dogodkov« na drugi strani: »Ontologija nove fikcije je monistična, a njena praksa je lahko le dialektična; obstaja lahko le kot napetost med velikim lirizmom neosebnega Življenja in ureditvijo zgodb, napetost, za katero so značilne tako modulacije kompromisov kot nasilna žrtvovanja.«<sup>64</sup>

Leibnizev problem množstva možnih svetov lahko zato izrazimo tudi kot problem artikulacije mnogoterosti vtisov in njihovo povezavo v pripovedi. Agamben in Deleuze pod »najboljšim možnim svetom« pri Leibnizu odkrijeta množstvo »nekompozibilnih« svetov, z rancièrovskega vidika pa postanemo pozorni na imanentno spremenljivost monade, ki jo Leibniz opiše kot množico drobnih percepcij: »kadar gre za zelo veliko množico drobnih percepcij, kjer ni ničesar razločiti, tedaj smo omtični, kot če se večkrat zapored zavrtimo v isto smer in nas obide vrtoglavica.«<sup>65</sup> Ne le neskončno množstvo monad kot vidikov celote, ampak tudi serijo percepcij, ki določa vsako monado, lahko razumemo kot »ploho nešteti atomov«, ki po Wool-

<sup>64</sup> Jacques Rancière, *Le fil perdu: essais sur la fiction moderne*, str. 67.

<sup>65</sup> Gottfried Wilhelm Leibniz, »Principi filozofije ali monadologija«, v: *Izbrani filozofski spisi*, str. 137.

fovi definira moderno pripovedništvo. A tako kot bog izmed neštetihih vidikov izbere le enega, tako se tudi percepcije monad s pomočjo spomina uredijo v »*sosledje*, ki posnema um«; zaporedje vtisov tako pripelje do navade, ki jo Leibniz opiše s pomenljivo metaforo: »Primer: če pokažemo psu palico, se spomni bolečine, ki mu jih je povzročila, zacvili in zbeži.«<sup>66</sup> Zgolj zaporedje vtisov, kakor se pač zgodi, povzroča vrtoglavo, jasnost percepcije pa dosežemo šele s palico posnemanja, navade, racionalnega uverženja percepcij v pripoved.

Kot smo videli, Agamben stavi na potencializacijo, melanholično vrnitev k množstvu možnih svetov. Po Rancièru radikalizacija možnosti ne more biti rešitev, saj je, nasprotno, jedro problema. Možnost je namreč temeljna kategorija aristotelovske časovne racionalnosti velikih pripovedi. Poezijo od zgodovine po Aristotelu ločuje prav opisovanje dogodkov, kot bi se *lahko* zgodili, torej z vidika njihove možnosti. Razlika med tistim, kar se je pač zgodilo, in tistim, kar bi se lahko zgodilo, v časovnost uvede delitev in hierarhijo. Možnost je torej le ovinek, ki realnost podredi nujnosti. Ker se realnost sama po sebi ne podreja racionalni časovnosti, ampak preprostemu zaporedju, nastopi možnost kot imperativ nujnosti, torej kot *edina* možnost. Čas spoznanja in edine možnosti na poti svoje uresničitve naleti na iracionalni čas tistih, ki živijo v preteklosti in se upirajo realnosti, kakršna bi nujno morala biti.

V literaturi je po Rancièru prav realizem tisti, ki poruši načelo možnosti kot temeljno kategorijo reprezentacijske poetike, saj prozo preveč približa rečem samim, ki so z vidika pripovedne racionalnosti odveč.<sup>67</sup> Končno ovržbo možnega Rancièra izbrska pri Josephu Co-

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> Cf. Jacques Rancièr, *Le fil perdu: essais sur la fiction moderne*, str. 22.

nradu, ki v nekem pismu zapiše: »Vse je mogoče, toda znak resničnosti ni v možnosti reči, ampak v njihovi neizbežnosti. Neizbežnost je edina gotovost; je samo bistvo življenja, pa tudi sanj.«<sup>68</sup> Dialektika možnega in nujnega je tako nadomeščena s kategorijo kontingence, naključnega, a – ko se enkrat zgodi – neizbežnega srečanja, ki ne sledi časovni racionalnosti, ampak golemu zaporedju dogodkov, in ki je enako realna v realnosti, sanjah ali fikciji.

Z rancièrovskega vidika pa ni zadovoljiva niti deleuzovska rešitev shizofrenega soobstoja nesomožnosti. Prekinitev z reprezentacijo ni čisti rez, saj neodgovorjeno ostaja vprašanje, kako »ploho nešteti atomov« povezati v drugačno narativno strukturo. Kot poudari Rancière, shizofrena izkustva ne moremo povezati v pripoved ali knjigo.<sup>69</sup> Deleuze naj bi namesto deklariranih »sil, ki delujejo pod reprezentacijo«,<sup>70</sup> dejansko opisoval srečanje dveh svetov, pod in nad reprezentacijo, ter figure postajanja na njuni meji, ki na ravni fabule ponazarjajo antirepresentacijsko delovanje literature. Eksplicitno antirepresentacijska in antinarativna poetika se zaplete v vrsto paradoksov, saj mora neprestano iskati figuro neupodobljivega, pri tem pa zavrača vsakršno dialektiko med njima. Po Rancièru prekinitev z reprezentacijo utemeljuje metafiziko moderne literature, toda prekinitev ni nikoli dosežena v čisti obliki, saj jo literatura vedno znova izda.<sup>71</sup>

Če ne sprejmemo ne melanholikove ne shizofrenikove rešitve, še vedno ostajamo pri Leibnizevem problemu. Vidimo, da problem sveta ni toliko problem njegovega konca (kakor na sledi Jacquesa Derridaja in Maurica Blanchota ter njunih filozofskih branj literatu-

<sup>68</sup> Navedeno po *ibid.*, str. 44.

<sup>69</sup> *Id.*, *La chair des mots: politiques de l'écriture*, str. 187.

<sup>70</sup> Gilles Deleuze, *Razlika in ponavljanje*, str. 29.

<sup>71</sup> Jacques Rancière, *La chair des mots: politiques de l'écriture*, str. 184, 186.



re ugotavlja Sean Gaston<sup>72</sup>), ampak problem njegovega začetka. Če parafraziramo Derridaja – *Chaque foi unique, le commencement du monde!* Iščemo torej koncept sveta, ki bi ga oblikovala nemogoča pripoved, ki ne sledi več aristotelovski racionalnosti možnega, obenem pa ni le hipno razkritje nekega drugega, sicer nedostopnega »podreprezentacijskega« sveta.

Morda moramo v ta namen zamenjati izhodišče – namesto iz filozofskega koncepta možnega sveta lahko izhajamo iz literarnega, fikcijskega sveta. Teoretizacijo razlike med njima najdemo pri Lecerclu: »Možni svetovi so dovršeni in konsistentni. Fikcijski svetovi niso nikoli dovršeni (resnične vrednosti v njih ne dobi vsaka propozicija) in niso nujno konsistenti (nujne resnice v njih ne držijo vedno, možna pa so protislovja).«<sup>73</sup> Razlika med obema vrstama svetov je povezana z načinom njunega nastanka. Možni svet je dovršen, ker je izveden iz dejanskega sveta z operacijo določene funkcije; je celoten dejanski svet, na katerem pa spremenimo neko lastnost ali dejstvo,<sup>74</sup> npr. svet, v katerem Cezar ni prečkal Rubikona. Fikcijski svet pa je »opremljen« (*furnished*) in necel, v njem obstaja le tisto, kar je zapisano na straneh literarnega dela: »Z drugimi besedami, fikcijski svet tvori serija interpelacij entitet v singularnosti, posamezne elemente sveta.«<sup>75</sup>

V luči tega, kar smo povedali do zdaj, lahko možni svet razumemo kot svet delitve čutnega, saj celoto sveta razdeli glede na določeno funkcijo, ki možno ločuje od nemožnega ali, kar je isto, nujno od zgolj dejanskega (npr. – v možnem svetu neoliberalizma in neo-

<sup>72</sup> Sean Gaston, *The Concept of World from Kant to Derrida*, str. 104–108, 147–151.

<sup>73</sup> Jean-Jacques Lecerclle, *Interpretation as Pragmatics*, str. 186.

<sup>74</sup> Cf. *id.*, »Napaka/ogledalo: kako proizvajati fikcijo?«, str. 117–119.

<sup>75</sup> *Id.*, *Interpretation as Pragmatics*, str. 186.

konservativizma – svet je, kakršen je, le da bo državno premoženje v njem privatizirano, saj drugače ne gre, ali, svet je, kakršen je, le da homoseksualci v njem nimajo otrok, saj drugače ne sme biti). Fikcijski svet pa je svet kontingence in neizbežnosti: omejen je na to, kar v njem srečamo, a med tem, kar srečamo, ne ločimo nujnega in dejanskega, saj je vse enako neizbežno. Fikcija torej suspendira funkcijo.

Da pa bi ta koncept lahko razvili naprej in ga navezali tudi na Badioujev koncept sveta, moramo poiskati literarne primere. Poiskati moramo literarna dela, v katerem razmerje knjige in sveta, fikcije in realnega nastopi kot problem. Obravnavali bomo dve izmed kantskih literarnih referenc filozofije estetske sekvence, Mallarméja, po katerem naj bi vse na svetu obstajalo zato, da konča v knjigi, in Prousta, po katerem realno izkustva obstaja le v fikcijski ponovitvi.



## MALLARMÉ: POVZETI SVET V KNJIGO

Nov tip fikcije, drugačen od aristotelovskega, Rancière zasledi tudi pri Mallarméju. Fikcija ni več skupek dejanj in značaje, ampak »virtualnost dogodkov in figur«. <sup>76</sup> Zgodbe zamenjajo »izginevajoči vidiki«, vsa realnost pa se razpusti v »nekonsistentni in veličastni simulaker«. <sup>77</sup> Veličastnost irealnih vidikov po Rancièreu ni estetična igra, temveč estetski in s tem tudi politični projekt; je »mišljene čutne konfiguracije, ki ustanavlja skupnost«. <sup>78</sup> Razpustitev stvarnosti v simulaker je pogoj poezije, ki naj bi pri Mallarméju imela osrednjo vlogo pri množičnih praznikih prihodnosti.

Branje Mallarméja zahteva dialektični napor, saj imamo ves čas opravka z igro nasprotij. V »dialektiki Verza«, <sup>79</sup> kot ji pravi pesnik sam, se esteticizem povezuje z družbenim projektom, elitizem z množičnostjo, misterioznost nič z vsakdanjimi predmeti, zapletenost sintakse s preprostostjo semantike itn. Slavna Mallarméjeva iz-

---

<sup>76</sup> Jacques Rancière, *Mallarmé: la politique de la sirène*, str. 47.

<sup>77</sup> *Ibid.*, str. 51.

<sup>78</sup> *Ibid.*, str. 53.

<sup>79</sup> Stéphane Mallarmé, »Solennité«, v: *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, str. 241.

java, da »vse na svetu obstaja zato, da bi končalo v knjigi«,<sup>80</sup> knjigo postavlja na pregib med dvema svetovoma: tistim, ki bo v njej izničen, in tistim, ki ga bo knjiga s svojim ritualom šele ustvarila.

Razmerje med svetom in knjigo se navezuje na dvojno os, okoli katere se vrtil misel Mallarméjeve poezije: nič in idejo. Zgodba literarne modernosti, ki jo pogosto pripovedujejo kot zgodbo o umiku ideala in padcu v nihilizem, je za razumevanje Mallarméja neuporabna. Operacija njegove poezije je povsem nasprotna – je aktivna operacija izničenja, ki omogoča vznik ideje. Toda drami izničenja in vznika, imanentni pesmi, v kateri prepoznamo Badioujevega »ontološkega« Mallarméja, pesnika biti in dogodka, moramo dodati »femenološkega« Mallarméja, kakor ga vidi Rancière, misleca knjige, v kateri pesniški vidik na svet učinkuje kot teater bodočih množic.

Najboljši primer Badioujeve teorije »pogojev« filozofije je najbrž kar Badioujeva filozofija sama. Gotovo bi bilo mogoče pokazati, da bi njegovo filozofijo lahko v celoti razvili izhajajoč iz vsakega od njenih pogojev, kar vsekakor velja v primeru Mallarméjeve poezije. Mallarmé ima ključno vlogo v vseh Badioujevih poskusih razvitja filozofskega sistema, od *Teorije subjekta* (Théorie du sujet) iz leta 1982 do *Logik svetov* iz leta 2006. Pogojenost ni le miselna, ampak seže vse do ravni sloga pisanja. V *Teoriji subjekta* Badiou navaja seznam Mallarméjevih »označevalcev izjeme«: »drugače pa«, »z izjemo«, »le morda« so le nekatere od besednih zvez, ki v Mallarméjevih pesmih naznanjajo izjemnost.<sup>81</sup> Četrsto stoletja kasneje v *Logikah svetov* Badiou pravi, da lahko v vodilni misli njegove materialistične dialektike –

<sup>80</sup> *Id.*, »Le livre, instrument spirituel«, v: *ibid.*, str. 274; cf. slov. prev. »Knjiga, duhovno glasbilo«, v: *Id.*, *Knjiga*, str. 122.

<sup>81</sup> Alain Badiou, *Théorie du sujet*, str. 105.

»obstajajo le telesa in govornice, toda obstajajo tudi resnice« – zlahka prepoznamo »slog mojega učitelja Mallarméja«. <sup>82</sup> Mallarméjevska sintaksa Badiouju omogoča formulirati temeljno tezo njegove filozofije: »Resnice obstajajo kot izjeme glede na to, kar je«. <sup>83</sup>

Med obema omenjenima knjigama Badiou z interpretacijami Mallarméja ponovno razvije celotno zgradbo sistema filozofije biti in resnice. V sami *Biti in dogodku* Mallarmé nastopa prav med obema deloma knjige, na mestu dogodka, torej med eksplikacijo ontologije (strukturno situacij) in eksplikacijo zvestobe dogodku (strukture situacije resnice): pesnitev *Met kock* prezentira neodločljivost dogodka in stavo na njegov obstoj. <sup>84</sup> V *Pogojih* Badiou z branjem Mallarméjevih pesmi razvije implicitno ontologijo »odtegnitvenih operacij« in »shem preloma«, s katerimi pesnik doseže »raz-vezano samotnost biti«. <sup>85</sup> *Mali priročnik o inestetiki* razgrnitev pesniškega pogoja filozofskega sistema dopolni z branjem *Favnovega popoldneva*, ki pesniško prezentira imenovanje in zvestobo dogodku. <sup>86</sup> V *Logikah svetov* Badiou znova prizna, da Mallarméju »dolguje natančnejše razumevanje odtegnitvene ontologije, ontologije v kateri dogodkovni presežek obudi praznino, da bi priklical Idejo«. <sup>87</sup> Toda razen na slogovni ravni Mallarmé v *Logikah svetov* ne nastopa, kar ima za posledico, da Badioujeva fenomenologija nima svojega literarnega pogoja (kar bomo v naslednjem poglavju poskušali »popraviti« z branjem Prousta).

<sup>82</sup> *Id.*, *Logiques des mondes: L'être et l'événement 2*, str. 12.

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> *Id.*, *L'être et l'événement*, str. 213–220.

<sup>85</sup> *Id.*, *Pogoji*, str. 108–129.

<sup>86</sup> *Id.*, *Mali priročnik o inestetiki*, str. 173–198.

<sup>87</sup> *Id.*, *Logiques des mondes: L'être et l'événement 2*, str. 573.

Badioujevo branje Mallarméja je, kot opazi tudi Lecercle, osupljivo natančno (za razliko od Deleuza, ki literaturo bere bolj »oddaljeno« in fragmentarno).<sup>88</sup> Pri tem velja omeniti, da se v svojem branju naslanja na študije literarnega zgodovinarja Gardnerja Davisa. Stopnja »nasilja interpretacije« je presenetljivo majhna, kar bi lahko pokazali s prenosom badioujevskega branja z zelo ozkega nabora pesmi, ki se jih loti Badiou, na druge Mallarméjeve tekste. V nadaljevanju me ne bodo zanimale podrobnosti Badioujevega branja ozkega nabora Mallarméjevih besedil, ampak bom poskušal z obravnavo tudi drugih Mallarméjevih pesmi in esejev konstruirati drugačno, čeprav še zmeraj »badioujevsko« branje, ki ga bom dopolnil še z referencami na nekatere druge interpretacije.

Ontološke dimenzije Mallarméjevi poeziji ni treba vsiljevati. V času, ko je bilo še mogoče imeti eksistencialne krize, se je Mallarmé soočil z »Ničem«, kar mu je, kakor poroča v korespondenci, omogočilo razumeti »najglobljo povezanost Poezije in Univerzuma«.<sup>89</sup> Da bi poezija dosegla to raven, mora ponotranjiti skrajno negativnost, izničiti vse, kar jo povezuje z običajno realnostjo: »svoje delo sem ustvaril zgolj z *izločevanjem* [...] Destruktivnost je bila moja Beatrice.«<sup>90</sup> Leta 1868 prijatelju Cazalisu pošlje pesem z naslovom *Sonnet allégorique de lui-même*, sonet, ki alegorizira samega sebe. Smisel soneta, pravi Mallarmé, »če ga sploh ima [...], vzpostavlja besede same s svojim notranjim zrcaljenjem«.<sup>91</sup> Poezija se torej z univerzumom poveže šele, ko postane vase zaprta monada. S prvo verzijo pesmi, ki bo kasneje postala znana kot *Sonet na -yx*, Mallarmé

<sup>88</sup> Jean-Jacques Lecercle, *Badiou and Deleuze Read Literature*, str. 93.

<sup>89</sup> Stéphane Mallarmé, *Knjiga*, str. 225.

<sup>90</sup> *Ibid.*, str. 222.

<sup>91</sup> *Ibid.*, str. 227.

doseže raven »ničnega soneta, ki zrcali samega sebe na vse možne načine, saj je moje delo zdaj tako dobro premišljeno in razvrščeno ter predstavlja Univerzum kolikor le more.«<sup>92</sup>

Toda sonet kot besedna monada vendarle ni brez oken. Mallarmé v omenjenem pismu »povzame« pesem in posebej poudari »odprto nočno okno« v zapuščeno sobo, v kateri najdemo zrcalo, ki odseva veliki voz.<sup>93</sup> Okno v prazni sobi je tudi scensko izhodišče dveh drugih pomembnih Mallarméjevih sonetov, *Svetnice* in »*Izničene so čipke ...*«. V zgodnji pesmi *Okna* je pogled usmerjen ven iz sobe: bolnik se s pogledom čez okno odvrča od življenja v bolnišnici.<sup>94</sup> V prej omenjenih kasnejših pesmih pa okno ni več zaznamek nekega onstran, ampak zgolj prizorišče dogajanja, odprtje notranjega pogleda. V prvi ob oknu srečamo Svetnico, ki kaže »davne bukve hvalnic« in zapuščeno violo iz dragocene sandalovine.<sup>95</sup> Note in inštrument, upodobljen na vitražu, pripadajo glasbi preteklosti, kakor poudari beseda »*jadis*« (nekoč) na začetku četrtega in osmega verza. Toda izgubljena nekdanjost ne vodi k melanholičnemu obupu, ampak v sedanjosti »*brez davnih bukev / In davne sandalovine*« zaigra »glasbenica tišine«. Ne gre za izgubo starih idealov, temveč za izničenje, ki omogoča idealno glasbo tišine. Po Daviesu Mallarmé v tej pesmi začrta vodilo svoje nadaljnje poetike. Izhaja iz povsem običajnih predmetov oziroma vtisov, ki jih izniči v praznini, da bi jih lahko kasneje ponovno obudil v idealni obliki. V *Svetnici* lahko do »idealne

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, str. 228.

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> *Ibid.*, str. 10–11.

<sup>95</sup> *Id.*, Stéphane Mallarmé, str. 33.



in abstraktne glasbe, glasbe tišine« pridemo le pod pogojem »popolnega preloma s spominom na predmete, ki so v napoto«. <sup>96</sup>

Poetiko, ki jo okoli leta 1865 napove *Svetnica*, dvajset let kasneje udejanji »*Izničene so čipke ...*«:

Izničene so čipke  
Skoz dvom najvišje igre  
Da kot prekletstvo se odgrne  
Le večna nenavzočnost zibke.

Ta enoglasni bel spopad,  
Ki ga s seboj bojuje cvetje,  
Pobegne k bledi šipi v zavetje,  
Bolj valovanje kot mrliški hlad.

Le kdor je zlat od sanjskega pretoka,  
Pozna otožen sem mandore,  
Ki iz zvotljene ničle zvoka

Zahrepeni navzgor do okna,  
Naročje, ki edino zmore  
Rojevanje otroka. <sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> Gardner Davies, *Mallarmé et la 'couche suffisante d'intelligibilité'*, str. 37.

<sup>97</sup> Stéphane Mallarmé, *Stéphane Mallarmé*, str. 63. Izvirnik: »*Une dentelle s'abolit / Dans le doute du Jeu suprême / A n'entrouvrir comme un blasphème / Qu'absence éternelle de lit. // Cet unanime blanc conflit / D'une guirlande avec la même, / Enfui contre la vitre blême / Flotte plus qu'il n'ensevelit. // Mais chez qui du rêve se dore / Tristement dort une mandore / Au creux néant musicien // Telle que vers quelque fenêtre / Selon nul ventre que le sien, / Filial on aurait pu naître.*«

V tej pesmi okno ni več ne prostorska ločnica med onstran in tostran kot v *Oknih* niti časovna ločnica med nekoč in nejasno sedanjostjo kot v *Svetnici*. Okno postane čisto prizorišče, kraj možnosti rojstva ali dogodka. Razlika zavese s samo sabo, »*enoglasno bel spopad*«, ni več razlika med to in ono stranjo, pač pa razlika na sebi, delezovska razlika v imanenci. Valovanje gub zavese, ki ni »mrtvaški hlad«, nas spomni na še eno zgodnejšo Mallarméjevo pesem, v kateri se pojavi dvojnost okna in zastora. V *Kaznovanem burkežu* si neugledni igralec »izvrta okno« v »platneno zidovje« zastora, katerega valovi postanejo njegov grob.<sup>98</sup> Burkeža kot kazen doleti močno sonce, ki razkrije njegovo lažno masko. V kasnejšem sonetu gledališki zastor nadomestijo čipkaste zavese, ki razkrivajo prav toliko kot skrivajo, preluknjanost je njihov konstitutivni del. Grobove oziroma mrtvaški prt zamenja zgolj belo valovanje gub zavese.

Izničenje je že vpisano v preluknjano tančico videza, čipkaste zavese, ki v konfliktu s samo sabo razkriva okno. A okno pogledu ne odpre dejanskosti onstran videza, ampak s svojo bledico le podvaja belino zavese. Okno je torej le praznina, »*večna nenavzočnost zibke*«. Izničenje čipke razkrije okno kot praznino, ki omogoči »muzikalični nič« (spomnimo se na glasbo tišine iz *Svetnice*) in s tem rojstvo kljub (oziroma prav zaradi) odsotnosti zibke. Nekonsistentnost videza odstira praznino kot pogoj vznika.

Odtegnitev objekta je mnoge komentatorje napeljalo na razumevanje Mallarméja kot antimimetičnega pesnika. Prekinitev z *mimesis* je tudi po Badiouju pogoj umika Platonove obsodbe pesništva: »Njegovi obsodbi pesnikov uidejo samo tisti, tako kot Mallarmé, katerih odtegnitveno potrpljenje izključuje vsako telesno *mimesis*, ki

---

<sup>98</sup> *Id.*, *Knjiga*, str. 7.

jemlje nase celotno čutno breme, in ki vedo, da obstaja resnica samo v mučni izjemi.«<sup>99</sup> Na bolj eskapističen način Mallarméjevo »izločitev« predmeta razume Blanchot: »Beseda ima pomen le, če nas osvobodi predmeta, ki ga imenuje.«<sup>100</sup> Osvoboditev nas vodi k jeziku v njegovem avtonomnem obstoju, ki vodi k neki višji realnosti, »proti *onostranstvu*, ki pa nam vendarle uhaja, saj ne more obstajati«.<sup>101</sup> Po Blanchotu neobstoječi onstran narekuje molk kot »poslednjo možnost govora«, ki jo doseže Mallarméjeva poezija.<sup>102</sup>

Na nekaterih mestih Mallarmé raje kot o izničenju govori o posrednem evociranju predmetov: »*Imenovati* neki predmet pomeni zatreti tri četrtine čara pesmi, ustvarjene zato, da jo počasi beremo: *vzbuditi misel* nanj – to je tisto, o čemer sanjam [...] cilj literature – njen edini cilj – je *evocirati* predmete.«<sup>103</sup> Nekateri teoretiki, na primer Paul de Man, so samoumevnost antirepresentacijske zgodbe o literarni modernosti postavili pod vprašaj. Mallarmé ves čas »uporablja reprezentacijsko poetiko, ki je v temelju vseskozi mimetična«.<sup>104</sup> Baudelaire je bil po de Manu tisti, ki je presegel *mimesis* v smeri zares alegoričnega pesništva, pri Mallarméju pa je tudi navidez najbolj brezosebne in brezsubstancne prvine mogoče zvesti na reprezentacijske pomene.

Vprašanje reprezentacije je ključno tudi za Derridaja, ki svoj osrednji tekst o Mallarméju posveti kratkemu zapisu *Mimique* iz pesnikovih gledaliških zapiskov *Skicirano v teatru* (Crayonné au

<sup>99</sup> Alain Badiou, *Pogoji*, str. 154.

<sup>100</sup> Maurice Blanchot, »Mallarméjev mit«, v: *Blanchotovi obrazi*, str. 123.

<sup>101</sup> *Ibid.*, str. 134.

<sup>102</sup> *Ibid.*, str. 128.

<sup>103</sup> Stéphane Mallarmé, *Knjiga*, str. 201.

<sup>104</sup> Paul de Man, *Slepota in uvid*, str. 180.

théâtre). *Mimesis* je po Derridaju filozofski način sprave literature in resnice, ki se ji ne izogne niti Heidegger. Derrida ločuje dva tipa *mimesis*: klasično reprezentacijsko shemo adekvatnosti predstave in reči in heideggerjansko shemo prezentacije stvari same, aleteičnega razkritja prisotnosti. Tudi Heideggerjeva shema ne prinaša izhoda iz metafizike: »Obkrat mora *mimesis* slediti procesu resnice. Prisotnost prisotnega je njena norma, njen red, njen zakon.«<sup>105</sup> V Mallarméjevem opisu mimikovega početja Derrida najde možnost izstopa iz »sistema resnice«, ki ga narekuje *mimesis*, operacijo, ki »ne manifestira, ne proizvede, ne razkriva nobene prezence«. <sup>106</sup> Osrednje vrstice Mallarméjevega teksta so naslednje:

Prizor ilustrira zgolj idejo, ne stvarnega dejanja, v himenu (od koder izhajajo Sanje), sprijenem, a svetem, med željo in izpolnitvijo, izvršitvijo in spominom nanjo: zdaj prehitvajajoče, zdaj opominjajoče, v prihodnosti, v preteklosti, *pod lažnim videzom sedanjosti*. Tako deluje Mimik, katerega igra se zadovolji z nenehno aluzijo brez razbitja ledu: na ta način ustanavlja okolje, čisto, fikcije.<sup>107</sup>

Napačno branje tega teksta bi bilo po Derridaju tisto, ki bi načelo reprezentacije iz stvarnih objektov in dejanj le prestavilo iz realnosti na idejo. S tem ne spremenimo ničesar, saj je v platonizmu vsak objekt že posnetek ideje. Iz platonizma lahko izstopimo šele z radikalnejšim branjem odlomka: »Posnemanja ni. Mimik ne posnema ničesar.

<sup>105</sup> Jacques Derrida, *La Dissémination*, str. 238.

<sup>106</sup> *Ibid.*, str. 257.

<sup>107</sup> Stéphane Mallarmé, »Mimique«, v: *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, str. 212.

Sploh pa ne posnema. Ničesar ni pred pisavo njegovih gest.«<sup>108</sup> Mimikova dejavnost se odvija v »vmesnem času himena«, kjer ni »ne notranjosti ne zunanosti, ne pripada ne originalu ne reprezentaciji, ne realnosti ne imaginarnemu«, s tem pa »prepoveduje zaustavitev igre ali neodločenosti na enem od členov.«<sup>109</sup> Vmesnost, »*l'entre*«, ni nikoli prisotna oz. sedanja; je čista razlika brez polov, med katerimi bi lahko razlikovala: »z vso neodločljivostjo njegovega smisla, se himen zgodi le takrat, ko se ne zgodi, ko se nič *zares* ne dogaja, ko pride do konzumacije brez nasilja.«<sup>110</sup>

Drugačno razumevanje »ilustriranja ideje« najdemo pri Rancièru. Razlikovanje med realnostjo in Idejo, kakor tudi med videzom in resničnostjo, se ne razpusti v sami razliki, kakor pri Derridaju, temveč je povzeto v enega izmed polov – znotraj same Ideje. Od tu radikalnost Mallarméjevega simbolizma: »Simbol torej ni več znak povezanosti med heterogenimi realnostmi, operator prevajanja med svetom materije in svetom duha. [...] Duh govori duhu v jeziku duha[, ki je] diskurz, v katerem se izraža ideja[.]«<sup>111</sup> S povzetjem realnosti v Idejo je mogoče vso dramo absoluta videti v nihljajih zavese ob oknu, s čimer je vprašanje *mimesis* na neki način suspendirano. Katerakoli reč je lahko v pesmi prizorišče vznika dogodka. V »najvišji igri«, v kateri zavesa postane »izničena čipka«, ne gre za antfigurativnost, ampak za indiferenco do realnosti zavese, da bi ta lahko uprizorila dramo vznika Ideje.

---

108 Jacques Derrida, *La Dissémination*, str. 239.

109 *Ibid.*, str. 283.

110 *Ibid.*, str. 262.

111 Jacques Rancière, *La parole muette: essai sur les contradictions de la littérature*, str. 128.

Rancière lahko zato ugovarja Derridajevi antimimetični razlagi Mallarméja: »Mallarmé se poslovi od umetnosti reprezentacije in ideje kot modela, toda pesem obdrži mimetični status: pesem ne ponema modela, zato pa čutno začrta gibanje ideje, ideje kot gibanja lastnega vznika.«<sup>112</sup> Mallarmé ne vztraja pri reprezentacijski poetiki, kot meni de Man, toda to ne pomeni, da preseže platonizem reprezentacije na način, ki ga opiše Derrida. Mallarmé reprezentacijo prenese na raven ideje kot čiste fikcije, ki nastaja prav kot svoja lastna reprezentacija. Pesnitev *Met kock* naj bi bila poskus skrajne radikalizacije mimetičnega principa; njeno raztresenje besed po belini lista naj bi bila natančna odslikava postajanja Ideje, s čimer Mallarmé po Rancièru doseže »antimimetično mimetiko Ideje« ali »*mimesis* čiste misli.«<sup>113</sup>

Ideja na papirju postane »povsem površinska stvar.«<sup>114</sup> Ni torej skrita globina, iz katere bi izvirala poezija. Naloga pesmi ni izraziti idejo, ampak povzročiti njen povsem površinski vznik. Zato Mallarméja kljub vsej težavnosti njegove misli ne smemo obravnavati kot hermetičnega ali celo obskurantističnega pesnika. Na prvi pogled se je seveda veliko lažje strinjati s Tolstojem, ki je imel Mallarméja za skrajnega obskurantista in je v njem videl dokaz dekadence zahodne umetnosti (iz podobnih razlogov je imel zadržke do Mallarméja tudi Proust). Toda že Friedrich opazi, da Mallarméjeva simbolika ne temelji na šifriranju, ki bi ga na podlagi iniciiranosti v določeno vednost ali mistično izkustvo lahko dešifrirala kakšna elita, ampak zgolj na sami sebi, s čimer se izroča komur koli in si mora zaradi tega »šele ustvariti svoje bralce.«<sup>115</sup>

112 *Id.*, *Mallarmé: la politique de la sirène*, str. 95.

113 *Ibid.*, str. 101–102.

114 *Ibid.*, str. 32.

115 Hugo Friedrich, *Struktura moderne lirike*, str. 135.

Po drugi strani si Mallarmé res pridržuje pravico do »nekaj malega obskurnosti«, saj mora biti pisanje, če naj bo na ravni nič in vznika Ideje, »tihi polet abstrakcije«. <sup>116</sup> Da bi se obvarovali pred »razdružitvijo besede«, ki jo implicira abstrakcija, Mallarmé opiše »jamstvo« pesmi, ki jo najde v sintaksi. <sup>117</sup> Vendar to domnevno vezivo ne olajša, ampak oteži predstavno razumevanje teksta. Za Mallarméjevo pesniško in prozno govorico je namreč značilno, da so semantični elementi preprosti (ozek nabor besed, ponavljanje istih motivov), medtem ko je prav sintaksa tista, ki naredi Mallarméjev jezik zapleten: v istem stavku teče več misli, predlogi so brez prepoznavnega pomena, pogosto ni jasno, ali je nekaj afirmirano ali zanikano ... Jamstvo je tu prej kot jamstvo reda jamstvo nereda jezika, kakor opaža tudi Fredric Jameson:

To so instrumenti Mallarméjevega stavka, ki bi mu bilo zdaj morda bolje reči njegova lažna sintaksa, njegovi fiktivni stavki ali imitacije stavkov, ki [...] se razvijajo na popolnoma gramatikalen način in sintaktičnemu delu uma nudijo vrsto operacij, ki nima druge prepoznavne motivacije in ki tako nepričakovano preprosto označuje samo sebe kot čisto operacijo, kot čisti sintaktični proces, ki se mora dokončati. <sup>118</sup>

Sintaksa torej ne zagotavlja stvarne racionalnosti, ampak povzroča »bliske logike«, ki literaturi omogoča višjo racionalnost: »Stavek se

---

<sup>116</sup> Stéphane Mallarmé, »Solitude«, v: *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, str. 322; *Id.*, »Misterij književnosti«, v: *Knjiga*, str. 130.

<sup>117</sup> *Id.*, »Misterij književnosti«, v: *Knjiga*, str. 130.

<sup>118</sup> Fredric Jameson, »Mallarmé Materialist«, v: *The Modernist Papers*, str. 329.

zdi jecljanje, ki je na tem mestu odrinjeno v rabo vrinkov, in se pomnoži, sestavi in povzdigne na raven nekega višjega ravnotežja, z omahovanjem, predvidenim z inverzijami.«<sup>119</sup> Le tisto, kar »se zdi jecljanje« lahko onkraj gole sporočljivosti privede do »bliskov logike« in »višjega ravnotežja«. Filozofsko afirmacijo jecljanja sicer najdemo pri Deleuzu, ki pa pri tem pozabi omeniti Mallarméja, zaradi česar se citat, ki sledi, bere skorajda kot plagiat. Sintaksa, ki jo implicira jecljanje, »ni več formalna ali površinska sintaksa, ki ureja ravnotežje jezika, ampak sintaksa v postajanju, ustvarjanje sintakse, ki rojeva tuj jezik v jeziku, slovnico neravnotežja«.<sup>120</sup>

Minimum obskurnosti literaturo ločuje od »Časnika«, ki pri Mallarméju zastopa antipod »Verzu«. Podobno kot kasneje Heidegger ali Lacan, Mallarmé loči »dve različni področji, dvojen položaj govora – tu neobdelan in neposreden, tam bistven«.<sup>121</sup> Časnik označuje reprezentativno in komunikacijsko funkcijo jezika, ki jo Mallarmé enači s tržno menjavo. Reprezentacija služi komunikaciji, splošnemu ekvivalentu, funkciji »nezahtevnega in reprezentativnega drobiža«:

Pripovedovati, učiti, celo opisovati – vse to je sprejemljivo; toda čeravno bi morda za izmenjavo človeške misli vsakomur zadoščalo vzeti ali položiti v dlan drugega kovanec, elementarna raba govora ni v prid vseobsežni *reportaži*, katere izvzeta literatura sama sodeluje s sodobni zvrstmi pisanja.<sup>122</sup>

<sup>119</sup> Stéphane Mallarmé, »Misterij književnosti«, v: *Knjiga*, str. 130.

<sup>120</sup> Gilles Deleuze, *Kritika in klinika*, str. 164.

<sup>121</sup> Stéphane Mallarmé, »Križa verza«, v: *Knjiga*, str. 110.

<sup>122</sup> *Ibid.*



Po drugi strani je bil Mallarmé urednik in psevdonimni pisec prispevkov za »ženski« časopis *La dernière mode*. Bistvena govorica ni povsem drugačna od reprezentativne, ampak se iz nje izvije s posebno operacijo: »Časnik je izhodišče; literatura, v njem, nastaja po želji.«<sup>123</sup> Jameson ga zaradi njegovega dvoumnega odnosa do »časopisa« celo označi za predhodnika kulturnih študij in poudari, da njegov »kulturni populizem ni bil v nasprotju, ampak v kar najglobljem soglasju z njegovim literarnim elitizmom.«<sup>124</sup> Svojo *Knjigo* naj bi bral v intimnem, elitnem okolju pred le 24 ljudmi, a po drugi strani je njeno tiskano verzijo načrtoval v 480.000 izvodih. Kakor lahko literatura »po želji« nastaja ali se, natančneje, sprosti (*»se décharge«*) iz časopisa, tako je tudi v množici možnost nove družbe: »Slovesnosti nekega dne, ki ležijo v naročju, nezavedno, množice: skoraj kot Kult!«<sup>125</sup>

Za *mimesis* ideje ne zadostuje njen tipografski zapis. Da bi Ideja bila, mora biti uprizorjena. Poezija lahko postane »višje dopolnilo, [ki] filozofsko nadomešča nepopolnost jezikov«,<sup>126</sup> le, če vase vključi uprizoritvene umetnosti, glasbo, ples in teater. »Nemogoči projekt knjige,« zapiše Rancière, »je tako projekt [...] ustanoviti pravo, antireprezentativno in antiprozaično gledališče literature, izenačeno s samim uprostorjenjem misli, ki je postala čutna.«<sup>127</sup>

*Herodiado* in *Favново popoldne* si je Mallarmé zamislil kot odrski deli in ju celo poslal v Théâtre-Français, kjer pa so ju zaradi neuprizor-

<sup>123</sup> *Id.*, »Knjiga, duhovno glasbilo«, v: *ibid.*, str. 123.

<sup>124</sup> Fredric Jameson, »Mallarmé Materialist«, v: *The Modernist papers*, str. 320.

<sup>125</sup> Stéphane Mallarmé, »Richard Wagner«, v: *Igitur, Divagatios, Un coup de dés*, str. 177.

<sup>126</sup> *Id.*, »Križa verza«, v: *Knjiga*, str. 106.

<sup>127</sup> Jacques Rancière, *La parole muette: essai sur les contradictions de la littérature*, str. 135.

ljivosti zavrnil. V nekem pismu je Mallarmé zapisal, da želi s *Favno-vim popoldnevom* napisati delo, ki bo »absolutno odrsko, ne možno v gledališču, ampak zahtevajoče gledališče«. <sup>128</sup> Pesem v gledališču ni mogoča, saj je neuprizorljiva, zato pa zahteva neko drugačno gledališče.

Pri branju njegovih kvazi-kritiških zapiskov kmalu ugotovimo, da Mallarmé gledališča pravzaprav ni maral. Na predstavo je prišel, kot piše, na zmenek z Idejo, ki pa se je na moč dolgočasila in mu vzbudila slabo vest zaradi »odgovornosti, da sem sem pripeljal takó odlično in nenormalno damo«. <sup>129</sup> Nekaj strani naprej pravi, da bi lahko zapisal, da v gledališče ne gre skoraj nikoli, »če ne bi moje nezanimanje večino časa vpilo iz teh vrstic vse do zaključne beline«. <sup>130</sup> Jacques Scherer, ki je uredil izdajo beležk za *Knjigo*, opozarja na Mallarméjeve načrte za njeno uprizoritev. *Knjiga*, Mallarméjev metafizični projekt, se lahko dovrši šele s svojo teatralizacijo. Toda to zahtevo bi lahko izpolnilo le gledališče, v katerem se Ideja ne bo dolgočasila. Gledališče moramo v prid Ideji »izničiti«. Kot ugotavlja Scherer, si je Mallarmé predstavljal gledališče, v katerem ne bi mogli več govoriti ne o avtorju, ne o dramskih osebah ali dejanju, tudi o času in prostoru ne: »Gledališče, izpraznjeno svoje konkretne realnosti, ki ni več nič drugega kot aluzija na totalnost sveta, se pridruži popolni Knjigi.« <sup>131</sup>

Afirmativno odtegnitev od realnosti, ki bo omogočila vznik ideje, najdlje pripelje ples. Plesalka »ni ženska, ki pleše«, sploh »ni ženska, ampak metafora, ki povzema enega elementarnih vidikov naše forme«; še več, plesalka »ne pleše«, ampak uporablja »telesno pisavo, za kar bi sicer potrebovala odstavke dialoške in opisne proze, da bi

<sup>128</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance: lettres sur la poésie*, str. 242.

<sup>129</sup> Id., »Crayonné au théâtre«, v: *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, str. 187.

<sup>130</sup> *Ibid.*, str. 192.

<sup>131</sup> Jacques Scherer, *Le »Livre« de Mallarmé*, str. 39–43, 27.

izrazila, v redakciji: pesem, osvobodeno pripomočkov pisarja.<sup>132</sup> Badiou ples pri Mallarméju razume izrazito samonanašalno: »ples kot metafora misli nam misel predstavlja kot nekaj, kar se ne nanaša, ni v odnosu z ničemer drugim kot s samim seboj v goloti svojega vznika.«<sup>133</sup> Kot samonanašalen je ples »čisto prizorišče« dogodka, »dogodek pred imenovanjem«, s čimer se razlikuje od gledališča, v katerem je dogodek imenovan in vpisan.<sup>134</sup> Badioujeva interpretacija plesa je tako v skladu z njegovo antireprezentacijsko estetiko. Toda Mallarmé je zelo jasen: ples je vpis, telesna pisava. V tem smislu je Mallarméju bliže Derrida, ki podari, da različne pisave (denimo plesna in pesniška), ki se res ne nanašajo na nič, kar bi jim bilo zunanje, vendarle napotujejo druga na drugo v »neskončnem kroženju skriptoralne metafore«.<sup>135</sup> Ples je nereprezentativen, a vendarle pisava. In vendar Derrida s poudarkom na kroženju izgubi dialektičnost Mallarméjeve misli, ki pisave različnih umetnosti razume kot momente pesniške operacije, ki privede do vznika Ideje.

Če je ples že vpis, kje lahko po Mallarméju na odru zasledimo dogodek v njegovi neodločljivosti? Odgovoru manjka nekaj pričakovane vzvišenosti – v cirkusu. V pesmi v prozi *Prekinjena predstava* Mallarmé opisuje cirkuško točko z medvedom. Prekinitev, ki ji bo pesnik priča na predstavi, bo realnost prikazala kot utvaro, hkrati pa za hip omogočila drugačen pogled na to, kar je: »Zvijajača, kakršna je stvarnost, služi le temu, da povprečen razum utrdi med prividi določenega dejstva; vendar prav zaradi tega temelji na nekakšnem

---

<sup>132</sup> Stéphane Mallarmé, »Ballets«, v: *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, str. 201.

<sup>133</sup> Alain Badiou, *Mali priročnik o inestetiki*, str. 97.

<sup>134</sup> *Ibid.*, str. 93.

<sup>135</sup> Jacques Derrida, *La Dissémination*, str. 298.

vsesplošnem sporazumu; oglejmo si torej, če v svetu idealov obstaja kakšen nujen, razviden in preprost vidik, ki bi lahko služil kot tip.«<sup>136</sup> Predstava, ki sama po sebi ni zanimiva, bo postala prizorišče dogodka: »Kaj se je dogajalo pred mano? nič, razen: [...] najbolj nenavaden pripetljaj!« Medved se postavi na zadnje noge in za hip postane nekaj drugega kot le dresirana žival – pod vprašaj postavi »privilegij Človeka«. Po tem, ko se pesniku za hip zazdi, da medved nagovori svojega krotilca in ko publiki zastane dih ob nevarnem prizoru, medvedu vržejo kos mesa in ga s tem povrnejo v območje dresirane živalskosti. Prekinitev je lahko opazil le poseben, »bolj vzvišen in celo resničen« pogled pesnika.

Toda ta pogled ni subjektiven, ampak je tisti »neoseben ali bliskovit absoluten pogled«, kakršnega Mallarmé zahteva tudi v spisu o baletu.<sup>137</sup> Kot pravi Rancière, »ideja zbere aspekte, raztresene elemente, da bi izoblikovala vidike nekega drugega sveta, prisotno-odsotnega v običajni predstavi«. <sup>138</sup> Pogledi ustrezajo vidikom, ki so vpisani v stvar samo in jih lahko morda razumemo kot Leibnizeve vidike-monade, ki zrcalijo univerzum.

Če želimo razumeti vzpostavitev tega drugega sveta, se moramo še bolj približati »bregu / nejasnega / kjer se topi vsa stvarnost«. <sup>139</sup> V medumetnostno igro postajanja ideje moramo v ta namen pritegniti še glasbo, katere razmerje s poezijo Mallarmé obravnava v dveh svojih najpomembnejših esejističnih zapisih, *Krizi verza* in *Glasbi in književnosti*. Kriza, o kateri v obeh tekstih govori Mallarmé, ni le kri-

<sup>136</sup> Stéphane Mallarmé, »Prekinjena predstava«, v: *Stéphane Mallarmé*, str. 80.

<sup>137</sup> *Id.*, »Ballets«, v: *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, str. 205.

<sup>138</sup> Jacques Rancière, *Mallarmé: la politique de la sirène*, str. 31.

<sup>139</sup> Stéphane Mallarmé, »Met kock«, v: *Knjiga*, str. 175.

za verza, ampak je tudi idejna in družbena kriza – ima celo ontološke zastavke, »zakaj vse je verz«. <sup>140</sup> Od kod ta slogovna dramatičnost, o kakšni krizi pravzaprav govorimo? Krizo naj bi povzročil pojav prostega verza, ki pod vprašaj postavi nadaljnjo estetsko relevantnost tradicionalnega aleksandrinca. Toda Derrida opaza, da razsežnosti te krize nikakor niso tako očitne, kot jih predstavlja Mallarmé. Njegova predstavitev verzne krize je po Derridaju »slika brez referenta, simulaker opisa«, de Man pa dodaja, da se besedilo pretvarja, »da govori o krizi, v resnici pa je samo kriza, na katero se sklicuje«. <sup>141</sup>

Osvoboditev pesmi izpod zahtev tradicionalne verzne strukture Mallarmé povezuje z muzikalnostjo jezika. Ko poetični jezik ni več vezan na vnaprej določeno metrično formo, se približa glasbi: »Jezik kot celota, prilagojena metriki, v kateri si celi smrtne rane, se osvobaja v nenadzorovani razcepitvi na tisoče osnovnih elementov, in to, naj pristavim, ne brez podobnosti z mnogoterostjo krikov orkestracije, ki pa ostaja verbalna.« <sup>142</sup> V *Krizi* Mallarmé opisuje dve reakciji na ta dogodek. Nekateri pesniki so se v reakciji na krizo odločili za »rahljanje« aleksandrinca, opustitev njegove strogosti, medtem ko drugi vse stavijo na prosti verz. Mallarméjeva »rešitev« ne gre ne po eni ne po drugi poti. Vemo, da Mallarmé sprejme pesmi v prozi, hkrati pa ohrani verzno strukturo (in večinoma tudi formo soneta) v drugih pesmih. Prosti verz pozdravi, obenem pa si želi obdržati tradicionalni aleksandrinec: »ostal bo, za velike slovesnosti«. <sup>143</sup> Toda Mallarméjeva razmišljanja niso le literarno-teoretska. Kriza je bolj

<sup>140</sup> *Id.*, »Glasba in književnost«, v: *ibid.*, str. 182, 180.

<sup>141</sup> Jacques Derrida, *La Dissémination*, str. 341; Paul de Man, *Slepota in uvid*, str. 21.

<sup>142</sup> Stéphane Mallarmé, »Kriza verza«, v: *Knjiga*, str. 102.

<sup>143</sup> *Id.*, »Glasba in književnost«, v: *ibid.*, str. 181.

kot dejanska ugotovitev o trenutnem stanju v poeziji, virtualni konstrukt, ki Mallarméju služi za utemeljitev svojega pogleda na pesniško postajanje Ideje. S »kriki orkestracije«, ki jih slišimo iz prostega verza, se razkrije stanje duha, »ki ne ve, kaj početi s katerokoli stvarjo razen z muzikalnostjo vsega«. <sup>144</sup> Rancière ugotavlja, da »glasba predstavlja pisavo in ritual, od katerih sta abstrahirana vsa telesnost in vsakršna figuracija«. <sup>145</sup> Šele glasba torej dovrši odtegnitveno operacijo umetnosti.

Toda nemimetičnosti ne smemo prehitro razumeti kot neposrednosti glasbe v nasprotju s posrednostjo pisave. Glasba nastopi kot pogoj poezije – »Poezija, ki je blizu ideji, je Glasba, najvišje vrste« <sup>146</sup> – ali kot nemimetični pogoj mimetizma ideje. Medumetniška operacija ne pomeni mešanja različnih umetnosti ali stvaritev celostne umetnine, ampak mora poezija, če naj prispeva k vzniku Ideje, ples in glasbo udejanjiti v jeziku. Ne gre torej le za derridajevsko nanašanje ene pisave na drugo, ampak za postajanje jezika, o kakršnem govori Deleuze: »Meja ni zunaj govorice, je njen zunaj: tvorijo jo ne-jezikovna videnja in slišanja, ki pa jih omogoča samo govorica. Tako obstajata slikanje in glasba, ki sta lastna pisavi kot učinka barv in zvočnosti, ki se dvigajo nad besede. Vidimo in slišimo skozi besede, med besedami.« <sup>147</sup> Glasba mora biti povzeta v govorico:

Predstavljam si, z nedvomno neizkorenljivim predsodkom pisatelja, da ne bo ostalo nič, kar ne bo izgovorjeno; da smo natanko tam, ko moramo pred razpoko vélikih ritmov [...] in njihovo razpršitvijo v

<sup>144</sup> *Ibid.*

<sup>145</sup> Jacques Rancière, *Mallarmé: la politique de la sirène*, str. 67–68.

<sup>146</sup> Stéphane Mallarmé, »Knjiga, duhovno glasbilo«, v: *Knjiga*, str. 125.

<sup>147</sup> Gilles Deleuze, *Kritika in klinika*, str. 11.

členovite tresljaje, ki mejijo na instrumentacijo, raziskati umetnost zato, da bi dosegli transpozicijo na raven Knjige, od simfonije, ali preprosto zato, da bi si opomogli: kajti Glasba mora s svojo polnostjo in razvidnostjo, kot celota razmerij, ki obstajajo med vsem, nastati brez dvoma iz intelektualnega govora v njegovem apogeju, ne pa iz elementarne zvočnosti trobil, godal in pihal.<sup>148</sup>

»Predsodek pisatelja« ne gre razumeti v smislu hierarhije umetnosti, temveč kot imperativ vpisa Ideje, ki se lahko pojavi le na robu inteligibilnega, nazaj v inteligibilno. Tudi po Rancièru Mallarmé mističnemu momentu Ideje, njeni (sicer nujni) anti-reprezentabilnosti, »zoperstavi povratek fikcije k moči besede, očiščene z glasbeno abstrakcijo [...] Govorica besed mora znova prevesti revolucijo, ki jo je v pesem in v človeški ritual vpeljala govorica 'instrumentalnih natrganj'«. <sup>149</sup>

Pesniška operacija transpozicije povzroči »trepetajoče, skoraj popolno izginotje« neke reči, da bi se lahko iz nje »izvil čisti pojem« ali »ideja sama«, slovita roža, »odsotna iz vseh šopkov«. <sup>150</sup> Pesem obenem »rematerializira idejo«, <sup>151</sup> katere vznik je omogočila antireprezentativnost glasbe in nediskurzivna pisava plesa.

Verz, ki iz več glasov poustvari popolno [*total*] besedo, novo, jeziku tujo in malone zaklinjevalsko, zaključi to osamljenost govora: z gospodovalno kretnjo zanika naključje, ki je obležalo v izrazu navzlic umetnosti njegove ponovne prekalitve, spremenjenem v pomenu

<sup>148</sup> Stéphane Mallarmé, »Kriza verza«, v: *Knjiga*, str. 109–110.

<sup>149</sup> Jacques Rancièr, *Mallarmé: la politique de la sirène*, str. 77.

<sup>150</sup> Stéphane Mallarmé, »Kriza verza«, v: *Knjiga*, str. 110.

<sup>151</sup> Jacques Rancièr, *La parole muette: essai sur les contradictions de la littérature*, str. 134.

zvočnosti, in vzbudi v vas presenečenje, da niste še nikdar slišali tako običajne sestavine govora, hkrati pa se spomin na imenovani predmet koplje v povsem novem vzdušju.<sup>152</sup>

Mallarméjevska totalna beseda po Badiouju »obvaruje čisto bit«,<sup>153</sup> toda če se oddaljimo od Badioujevega branja v smer zgolj badioujevskega branja, bi čisti biti pri Mallarméju ustrezala »muzikaličnost vsega« ali »elementarna zvočnost«. Totalno besedo bi morali razumeti kot imenovanje dogodka, ki zgolj evocira »muzikalično« bit. Kot smo videli pri sonetih *Svetnica* in »*Izničene so čipke ...*«, je glasba pri Mallarméju glasba tišine: »kriki orkestracije« so le praznina. Povezavo med totalno besedo in ničem najdemo v »*Sonetu na -yx*«, kjer Mallarmé izumi besedo »*ptyx*«, to »*inanité sonore*«, zvočno ničnost, ki je »*ce seul objet dont le Néant s'honore*«, edini objekt, s katerim se lahko ponaša nič. Totalna beseda je torej tista »metaforizacija praznine«, ki po Badiouju uspe le imenovanju dogodka. Toda to imenovanje je tudi samo izgubljeno, če v jeziku ne povzroči posledic. Od tod »presenečenje«, ki ga v nas po Mallarméju vzbudi nova beseda: presenečenje, da »niste še nikdar slišali tako običajne sestavine govora«. Beseda ne sme vztrajati v svoji mistični tujosti, ampak se mora prav kot tuja vpisati v osrčje govornice (»običajna sestavina govora«), ki pa spremeni strukturo situacije, v kateri odslej vlada »povsem novo vzdušje«.

Absolutni pogled, ki spregleda »zvijačo stvarnosti«, ne odkrije čiste razveze biti, ampak aspekte v stvari sami, vidike-monade, ki jih vpisuje v »čisto okolje fikcije«, ki jo ustvarja medumetnostna igra od glasbe prek plesa in poezije do gledališča. Zato se lahko strinjamo z

<sup>152</sup> Stéphane Mallarmé, »Križa verza«, v: *Knjiga*, str. 111.

<sup>153</sup> Alain Badiou, *Pogoji*, str. 129.



Rancièrom, po katerem se v Mallarméjevi misli »duh daje samega sebe videti kot gledališče«. <sup>154</sup> Ideja je le v svoji pojavitvi, svoji fiksijski uprizoritvi. Povzetje sveta v knjigo implicira povzetje knjige v svet.

---

<sup>154</sup> Jacques Rancièr, *Mallarmé: la politique de la sirène*, str. 77.

## PROUST: POVZETI KNJIGO V SVET

Če želimo izvesti filozofsko branje literarnega dela, moramo najprej določiti problem, skupen tako literarnemu delu kot določeni filozofiji. Trditev, da umetnost misli, implicira možnost vzpostavitve miselne ravnine, na kateri je določitev skupnega problema mogoča. Takšno ravnino Deleuze imenuje »podoba misli«: klasični filozofski podobi misli kot ljubezni do modrosti Proust zoperstavlja misel kot prisilo, ki jo izzovejo naključna srečanja, ki spremenijo koordinate našega življenjskega sveta. Toda Proustova kritika filozofije je po Deleuzu »eminentno filozofska«, kar pomeni, da lahko na Proustovi podobi misli participira neka nova filozofija.<sup>155</sup> Takšno miselno prisilo izzove tudi srečanje Deleuzove filozofije s Proustovo literaturo. Na metodološki ravni torej ne gre toliko za vpliv (filozofa na pisatelja ali obratno) kot za srečanje, ki misel požene v novo smer.

Srečanje s posamičnim umetniškim delom lahko proizvede filozofske koncepte, toda ali so ti koncepti nato »uporabni« tudi za branje drugih umetniških del? V knjigi o filozofskem branju literature si to vprašanje postavi Lecercle: ali lahko način branja, ki ga razvije filozof, obravnavamo kot bralno metodo? Odgovoriti je mogoče

---

<sup>155</sup> Gilles Deleuze, *Proust in znaki*, str. 95–102.

le tako, da takšen način branja verificiramo na primerih literarnih del, ki niso del »zasebnega« kanona dotičnega filozofa. Lecercle se loti miselnega eksperimenta, v katerem predlaga deleuzovsko branje *Drakule* in badioujevsko branje *Frankensteina*.<sup>156</sup>

V skladu s tema iztočnicama se bom branja Prousta lotil s postavitvijo dveh hipotez: 1) v *Iskanju izgubljenega časa* je mogoče zaslediti problem sveta, ki je obenem tudi filozofski problem, kar pomeni, da je na podlagi Proustove misli o svetu mogoče oblikovati filozofski koncept; 2) *Iskanje* lahko služi kot primer, na katerem lahko preizkusimo badioujevsko branje literature (saj Proust ni del Badioujevega literarnega kanona). Z združitvijo obeh hipotez dobimo vodilno vprašanje: ali lahko branje Prousta proizvede koncept sveta, ki razreši nekatere probleme fenomenologije svetov, kakor smo jo obravnavali v prejšnjih poglavjih?

Problem sveta se v *Iskanju* filozofskim komentatorjem sprva kaže kot problem totalitete. Walter Benjamin, eden prvih filozofskih bralcev Prousta sploh, v prvem odstavku svojega eseja govori o *Iskanju* kot o »rezultatu sinteze, ki je ni mogoče rekonstruirati«, kot o singularnem tekstu, ki presega norme vseh zvrsti, v katerega poskušamo uvrstiti.<sup>157</sup> Njegovo tezo prevzame Adorno: »Odnos med celoto in detajlom pri Proustu ni odnos med arhitektonskim vseobsežnim načrtom in njegovo izpolnitvijo v specifičnem: Proust se je upiral prav temu, prav tej nasilni neresničnosti subsumirajoče, od zgoraj poveznjene forme.«<sup>158</sup> Njegovo enotnost je po Adorno nemogoče odkriti; je kot tisto okrasje v srednjeveških katedralah,

<sup>156</sup> Jean-Jacques Lecercle, *Badiou and Deleuze Read Literature*, str. 158–188.

<sup>157</sup> Walter Benjamin, »K Proustovi podobi«, v: *Izbrani spisi*, str. 71.

<sup>158</sup> Theodor W. Adorno, »Kratki komentarji k Proustu«, v: *Beleške o literaturi*, str. 140.

za katero Proust pravi, da so jih mojstri »postavili na tako skrita mesta, da so morali vedeti, da jih ne bo moglo ugledati nobeno človeško bitje«. <sup>159</sup> Vprašanje enotnosti romana, njegove formalne sinteze, odpira tudi Deleuzovo knjigo o Proustu: »V čem je enotnost *Iskanja izgubljenega časa?*« <sup>160</sup> Tudi po Rancièru »Proust dejansko predstavlja najvišje protislovje celotnega podjetja literature«, ki zadeva problem povezave posameznih čutnih epifanij v knjigo, torej v zaključeno pripoved. <sup>161</sup>

Kaj se zgodi z literaturo, da enotnost romana postane problem? Rancièrovim tezam o »izgubljeni niti« moderne literature lahko dodamo Jamesonovo opazko: »Znamenje vznika modernizma najdemo v oslabitvi naturalizirane vere v usodo, oblikovano na način zgodbe, v zanesljivost same Imaginacije, ki ju mora okrepiti in umetno obnoviti z velikopoteznimi arhitektonskimi načrti.« <sup>162</sup> Proustov načrt o romanu v treh delih, »dogmatičnem delu in konstrukciji«, ki v »iskanju resnice« prek vmesnih etap in namerno lažnih zaključkov končno prispe do »razkritja misli«, ki bo »kar najbolj objektiv in verodostojen zaključek«, <sup>163</sup> prepreči prva svetovna vojna, ki bo preprečila načrtovane izdaje. V prvotni načrt se pričnejo vrivati vedno novi odlomki, ki sčasoma potrojijo obseg romana, ki ga Proust do svoje smrti ne uspe dokončno urediti. Z modernizmom se po Jamesonu razkrije »razcep med splošno organizacijsko idejo in lokalno

---

<sup>159</sup> *Ibid.*

<sup>160</sup> Gilles Deleuze, *Proust in znaki*, str. 13.

<sup>161</sup> Jacques Rancièra, *La chair des mots: politiques de l'écriture*, str. 187.

<sup>162</sup> Fredric Jameson, »Joyce or Proust?«, *The Modernist Papers*, str. 172.

<sup>163</sup> Pismo Jacquesu Rivièru, februar 1914, v: Marcel Proust, *Correspondance*, str. 213–214.

aktivnostjo posamičnega stavka«, ki je v »tradicionalnem pripovedništvu in realizmu 19. stoletja ostal skrit«. <sup>164</sup>

Po Deleuzu enotnost *Iskanja* ni v raziskovanju spomina, ampak v procesu »učenja nekega pisatelja«, ki »se kaže kot raziskovanje različnih svetov znakov«. <sup>165</sup> Znak (kot ugotavlja Deleuze, je to ena najpogostejših besed v romanu) se ne nanaša na referent, ampak na svet, v katerem nastopi kot znak. Svetovi, ki jih oblikuje *Iskanje*, obenem tvorijo enotnost in pluralnost romana. Ne le, da je *Iskanje* roman, za katerega je njegova lastna forma problem, ampak se vprašanje (ne)možnosti konstitucije totalitete oziroma sveta ponovi tudi na ravni vsebine. Kaj se mora o svetovih, ki jih tvorijo znaki, naučiti pripovedovalec, da bi končno lahko postal pisatelj? Problem junaka *Iskanja* je problem, kako izkusiti svoje izkustvo, kako v množstvu znakov in svetov prepoznati nekaj, o čemer je mogoče pisati.

Stvaritev umetniškega dela je po Proustu stvaritev sveta:

Umetnosti se imamo zahvaliti, da namesto enega samega, našega sveta vidimo, kako se ta pomnožuje tako, da nam je na voljo toliko svetov, kolikor je izvernih umetnikov, svetov, ki so drug od drugega bolj različni kot tisti, ki krožijo po neskončnosti, svetov, ki nam še dolga stoletja v času, ko je ugasnilo žarišče – naj se mu je reklo Rembrandt ali Ver Meer – še zmeraj pošiljajo svoj čisto posebni žarek. <sup>166</sup>

Pri Proustu najdemo svojevrstno verzijo filozofskega problema sveta po Leibnizu: kaj se zgodi z množtvom svetov, ko božja izbira, ki

<sup>164</sup> Fredric Jameson, »Joyce or Proust?«, *The Modernist Papers*, str. 172.

<sup>165</sup> Gilles Deleuze, *Proust in znaki*, str. 13–14.

<sup>166</sup> Marcel Proust, *Spet najdeni čas*, str. 211.

udejanji zgolj enega, več ne deluje, ko to množstvo ni več zgolj množstvo možnosti, ampak se aktualizira? Kot smo videli zgoraj, se tudi Agamben in Deleuze s tem problemom srečata prav ob soočenju z umetniškimi, še posebej proznimi literarnimi deli. Ali lahko na podlagi tega sklepamo, da je problem sveta problem proze?

A preden nadaljujemo, moramo pokazati še upravičenost druge izhodiščne hipoteze: ali je mogoče brati Prousta z Badioujem? Videli smo, da se problematika množstva svetov na najbolj pereč način razvije v Badioujevi filozofiji, v kateri najdemo mnogo komentarjev umetniških in literarnih del, toda Proust ne spada v njegov kanon (Badiou je Proustu, kot bomo videli spodaj, sicer posvetil predavanje, ki pa je ostalo neobjavljeno). Pri Badiouju je to še posebej pomenljivo, saj njegova filozofija temelji na zaporedju pogojev, ki oblikujejo filozofske koncepte. Sestavljanje kanona umetniških del, pa tudi znanstvenih dosežkov, političnih revolucij in znamenitih ljubezenskih parov torej ni le stilistična razvada,<sup>167</sup> ampak ima ključno mesto v Badioujevi filozofski zgradbi.

Opaziti je mogoče, da v Badioujevem literarnem kanonu skorajda ni proze. Edini prozaist, ki v njem nastopa je Beckett, za katerega Badiou sicer prizna, da je pisal pod vplivom Prousta, a hitro doda, da so podobnosti med prozo obeh povsem varljive in da Proustova nikakor ni na ravni Beckettove.<sup>168</sup> K proznim delom, ki jih obravnava Badiou, lahko štejemo še Rousseaujevo *Novo Heloizo*, toda ta je obravnavana predvsem kot primer kanonskega ljubezenskega para. V ljubezenski kanon pa nikakor ne moremo šteti Marcela in Alber-

---

<sup>167</sup> Lecercler pravi, da se Badiou »z velikim veseljem predaja adolescentski igri sestavljanja seznama velikih umetnikov 20. stoletja«, med katerimi pa ne najdemo Prousta. (Jean-Jacques Lecercler, *Badiou and Deleuze Read Literature*, str. 119.)

<sup>168</sup> Alain Badiou, *Beckett: l'incroyable désir*, str. 61.

tine, saj obsesijo z ljubosumnostjo, ki prevladuje v *Iskanju*, Badiou označi za povsem napačno razumevanje bistva ljubezni.<sup>169</sup>

Vse to je morda le stvar okusa, toda gotovo je tudi posledica tega, da Badiou v Proustu ne najde tematike, ki bi jo lahko navezal na kakšnega od svojih konceptov – veliko Proustovih tem je zanj verjetno zgolj na ravni prigrad človeških živali. Morda pa je posredi še neka bolj strukturna ovira, ki Badiouju preprečuje branje proze nasploh. Kot opazi tudi Lecercle, je proza odsotna iz Badioujevih branj literature: »kadar ravno ne bere *pesmi*, da bi v njih našel latentno prozo [kar počne z Mallarméjem], bere avantgardno prozo, da bi v njej našel latentno *pesem* [kar počne z Beckettom]: tega pa ne moremo z lahkoto početi s proznimi pripovedmi, tj. z romani in povestmi«. <sup>170</sup> Paradigma literature je po Badiouju poezija, ki pogosto kot pogoj filozofije zastopa kar umetnost v celoti. V *Biti in dogodku* nastopata dve umetniški figuri, dva pesnika. Hölderlina lahko postavimo v oklepaj, saj nastopa predvsem v povezavi s pomembno vlogo, ki jo ima pri Heideggerju. Badioujev komentar je do določene mere *hommage* Heideggerjevi interpretaciji, a hkrati tudi poskus prevzema konkurentove pesniške reference. Kot resnična pesniška in umetniška figura, s pomočjo katere nastane filozofija biti in dogodka, nastopa Mallarmé. Kot smo videli v prejšnjem poglavju, v Mallarméjevi poeziji z Badioujevega vidika najdemo uprizoritev dogodka, pa tudi razkritje biti v njeni množstveni necelosti.

*Logike svetov* so v nasprotju s svojo predhodnico polne umetniških in sploh empiričnih primerov – kot bi bilo od knjige o pojavnosti tudi pričakovati. Toda v nasprotju z *Bitjo in dogodkom* v njej ne

<sup>169</sup> *Id.*, *Hvalnica ljubezni*, str. 31.

<sup>170</sup> Jean-Jacques Lecercle, *Badiou and Deleuze Read Literature*, str. 158.

najdemo vodilnega umetniškega primera, za katerega bi lahko trdili, da nastopa kot pogoj vzpostavitve filozofske misli. Z vidika Badioujevega sistema torej obstajata dve strukturni mesti, ki nista zapolnjeni, branje proze in umetniška paradigma pojavnosti. Morda na poetološki ravni prehodu od *Biti in dogodka* k *Logikam svetov*, torej od biti k pojavnosti ali od ontologije k fenomenologiji, ustreza prav prehod od poezije k prozi. Če imamo na eni strani Mallarméja kot pesnika biti in dogodka, na drugi strani potrebujemo romanopisca pojavnosti. In če lahko pokažemo, da je problem *Iskanja izgubljenega časa* prav problem množstva svetov v razmerju do vznika sveta resnice, potem je lahko manjkajoči literarni primer *Logik svetov* prav Proust.

Že na samem začetku *Iskanja* lahko opazimo, da je problem romana problem pojavnosti in svetov. Uvodne vrstice poskušajo opisati trenutek, preden zaspimo: »že so se mi oči tako nanaglomla zaprle, da nisem utegnil niti pomisliti: 'Zdaj zdaj bom zaspal.' Čez pol ure pa me je predramila misel, da je čas zaspati.«<sup>171</sup> Izkaže se, da ta trenutek ne more biti izhodišče proznega teksta, saj je vedno že zamujen in dostopen zgolj z druge strani: trenutek, ki sproži prozo, je lahko šele trenutek, ko se prebudimo. Spanje samo pri Proustu ustreza virtualnemu času pred stvarjenjem, času Leibnizevega božjega duha, v katerem so zbrani vsi možni svetovi: »Okrog človeka, ki spi, so razvrščeni v pravilnem zaporedju ure, leta in svetovi. Ko se zbudi, jih nagonsko povpraša za svet, in v hipu se mu razodene, na kateri točki zemeljske oble prebiva[.]«<sup>172</sup> A ko se sredi noči zbudimo, so ne le oči, ampak tudi duh soočeni s temo, ki jo duh dojema »kot stvar brez vzroka, kot

<sup>171</sup> Marcel Proust, *V Swannovem svetu*, str. 105.

<sup>172</sup> *Ibid.*, str. 107.



nerazumljivo, resnično temno stvar«. <sup>173</sup> Ta temna stvar (»*une chose obscure*«) se vrine med vrsto možnih in dejanski svet ter ovrže jasnost izbire sveta: »vrste krajev in ur pa se lahko zamešajo in raztrgajo«. <sup>174</sup>

Povod za to zmešnjavo je sicer manj metafizičen: sredi noči se zmedeni prebujamo »zaradi nerodne lege stegna« ali če zaspimo »v položaju, ki se od onega, v katerem navadno [spimo], preveč razlikuje«, kar lahko vrže naš »svet iz tečajev«. <sup>175</sup> Morda smo nepričakovano naleteli na paradigmatski uvodni prizor moderne literature, saj se s podobnimi težavami sooča tudi Gregor Samsa na prvi strani *Preobrazbe*. Toda če gre pri Kafki, kot opaza Tadej Troha, že za neke vrste dogodek (Gregor ne more zaspati, saj je navajen spati na boku, ki pa ga po svoji preobrazbi več nima), <sup>176</sup> gre pri Proustu za razcep med bitjo in pojavnostjo, za kontingenco pojavnosti glede na bit, ki se pojavlja. Svet prebujajočega se pripovedovalca je na ravni razvezane biti, »prvobitne preprostosti«, ko mu ostane »samo občutek, da [živi], isti kot najbrž trepeče v globinah živali«. <sup>177</sup> Preden pa se prebujajoči pripovedovalec ove, v kateri sobi je, ga telesno neudobje v »vrtincu zmedenih podob« preseli v sobe, kjer ga je občutil že kdaj prej, in okoli njega spomin poleg pohištvu postavi celotne svetove Combraya, Balbeca, Benetk in drugih ključnih krajev njegove preteklosti. <sup>178</sup> Pomiritev, ki jo prinese popolno prebujenje, ko se iz množstva možnih svetov znova izoblikuje le en sam, dejanski svet sedanjosti, je le začasna, saj ga že v naslednjem prizoru prevzame spomin

<sup>173</sup> *Ibid.*, str. 105.

<sup>174</sup> *Ibid.*, str. 107.

<sup>175</sup> *Ibid.*

<sup>176</sup> Tadej Troha, »Kafka in nepovratno«, str. 154–155.

<sup>177</sup> Marcel Proust, *V Swannovem svetu*, str. 107.

<sup>178</sup> *Ibid.*, str. 108–109.

na spalnico iz svojega otroštva, ovito v podobe iz laterne magike, ki ukine mukoma postavljeno pregrado med resničnim svetom in svetom fikcije. Mladi Marcel pobegne nazaj h gotovosti, v objem staršev, a pobeg je spet le navidezen, saj ga nemudoma zaplete v ojdipski trikotnik (prizor z maminim poljubom za lahko noč), podvojen z družbeno alienacijo (poljub prepreči obisk Swanna, čigar dvoumni družbeni položaj napove socialno tematiko romana).

Težave s prebujanjem omogočijo pripovedovalcu razkritje kontingentnosti pojavnosti in s tem izbiro med svetovi. Že po nekaj straneh smo tako prestavljeni v prvi svet, prikazan v *Iskanju*, svet Combraya, fiktivnega mesta pripovedovalčevega otroštva. Geneza tega sveta je opisana v slavnem prizoru z magdalenico, potopljeno v čaj, čeprav izvira že iz začetnih opisov prebujanja: »Tako sem dolgo časa ob tistih urah, ko sem se ponoči prebujal in mislil na Combray, videl v spominu le nekakšen svetel izrezek sredi nerazločne teme [...]; bilo je, kot da v vsem Combrayu ni ničesar, razen dveh nadstropij[.]«<sup>179</sup> Šele z magdalenico se razgrnejo koordinate tega izgubljenega sveta: »tako je vse, kar ima obliko in trdnost, vstalo z mestecem in vrtovi vred iz moje skodelice čaja.«<sup>180</sup> Svet Combraya ima vse značilnosti literarnega oziroma fiktivnega sveta po Lecerclovi tipologiji svetov: v nasprotju z resničnim svetom ni neskončen in popoln, ampak uokvirjen in opremljen.<sup>181</sup> Combray ni resnični Illiers iz Proustovega otroštva, ampak ga tvori le tisto, kar o njem zapiše Proust, oziroma kar pride iz pripovedovalčeve skodelice čaja. Posebnost *Iskanja* pa je, da je produkcijski proces tega sveta tudi sam tema romana.

<sup>179</sup> *Ibid.*, str. 145–146.

<sup>180</sup> *Ibid.*, str. 150.

<sup>181</sup> Jean-Jacques Lecerle, »Napaka/ogledalo: kako proizvajati fikcijo?«, str. 118.

Seveda bi lahko trdili, da svet Combraya ni poskus objektivne reprezentacije Illiersa – kar bi bila lastnost realistične literature –, ampak subjektivna avtorska predstava o njem – kar je znak modernistične literature. S tem bi transcendentalno tega sveta in nasploh enotnost *Iskanja* pripisali subjektivnosti, s čimer bi se oddaljili od Badioujeve filozofije, ki vztraja pri objektivno-logičnem značaju transcendentalnega (ki pa ga prav tako ne moremo zvesti na predpostavko o realizmu kot objektivni reprezentaciji zunajumetniškega sveta). Med filozofskimi bralci Prousta je že Adorno ostro nasprotoval subjektivistični interpretaciji: »Proust dekomponira enotnost subjekta s pomočjo njegove lastne introspekcije: subjekt se naposled spremeni v prizorišče pojavljajočih se objektivnosti.«<sup>182</sup> Ko na primer pripovedovalec izve, da ga je Albertine končno zapustila, mora novico sporočiti vsem svojim jazom, na primer tistemu, ki sedi na frizerskem stolu: »Na ta 'jaz' sem čisto pozabil, in ko se je prikazal, sem se razjokal, kot se razjočeš na pogrebu, če pride star služabnik, ki je poznal pokojnico.«<sup>183</sup> Mnoštva svetov torej ne moremo reducirati na subjektivni vidik, ki relativizira dejanskost sveta, ampak je subjekt sam že serija jazov, kakor jih oblikujejo objektivne zakonitosti pojavnosti v posamičnih svetovih.

Prikaz pripovedovalca in drugih oseb v romanu določajo pravila pojavnosti svetov. Poleg lokalnih svetov, kakršen je svet Combraya, obstajajo tematski svetovi, ki določajo celotno strukturo romana. Seznam teh svetov bom povzel kar po Deleuzu: svet mondenosti oziroma visoke družbe, svet ljubezni, svet čutnih vtisov in končno svet umetnosti, ki naddoloča vse ostale. Konstitucijo teh svetov bom

<sup>182</sup> Theodor W. Adorno, *Beležke o literaturi*, str. 179.

<sup>183</sup> Marcel Proust, *Ubežnica*, str. 17.

povezal s tremi osnovnimi pojmi logike pojavnosti pri Badiouju, osnovnimi gradniki vsakega sveta: svet mondenosti nam bo pomagal razumeti *transcendentalno*, v svetu ljubezni bomo spoznali, kaj pomeni konstitucija *objekta* iz množstvene biti, v svetu čutnih vtisov pa, kako objekte v skupni svet povezujejo *relacije*. Transcendentalno v nekem svetu, torej posamičnem načinu pojavljanja biti/mnoštva, določa stopnjo oz. intenzivnost pojavnosti nekega množstva na nekem svetu. Objekt je splošna forma, ki jo množstvo privzame, ko se pojavi v svetu, relacije med objekti pa tvorijo logično celovitost sveta. Seveda imamo v vsakem svetu vse tri gradnike, toda vsak od svetov *Iskanja*, kakor jih opiše Deleuze, nam pomaga izpostaviti enega od momentov. Četrty svet, svet umetnosti, pa bomo obravnavali posebej kot primer konstitucije sveta resnice na podlagi dogodka.

Prvi svet je svet mondenosti ali svet (bolj ali manj) visoke družbe. Središče tega sveta je salon, v katerem meščanske gospe sprejemajo izbrane povabljenke. Osrednji problem v tem svetu je problem sprejetosti: koga sprejemajo in koga ne pri Guermantesovih, Verdurinovih ipd. Deleuze se pri svojem opisu osredotoči na naravo znakov, ki ta svet oblikujejo. V salonu »ne mislimo in ne delujemo, vendar oddajamo znake«, kar na primer pomeni, da namesto duhovite opazke in smeha »Cottard odda znak, da je povedal nekaj smešnega, gospa Verdurin odda znak, da se smeji«. <sup>184</sup> Znaki torej ne izražajo referenta, ampak njegovo odsotnost. Znaki mondenosti so lokalni, njihova interpretacija je vezana na določen salon, na njegove specifične rituale, geste, način izražanja ali oblačenja. Podobno je z družbenim položajem oseb – vsak salon oblikuje svojo družbeno lestvico.

---

<sup>184</sup> Gilles Deleuze, *Proust in znaki*, str. 16.

Osnovna dihotomija v tem svetu poteka med aristokratskimi – osrednje mesto ima v romanu salon gospe Guermites – in meščanskimi saloni – kakršen je tisti pri gospe Verdurin. V prvem imajo ključno vlogo hierarhija in pristnost plemiških nazivov, ki jih v drugem zaničujejo.

Knez Agrigantski je bil v očeh nekega klubskega sluge, kateremu je bil dolžan petsto frankov, lahonski nastopač, imenitnost se mu je vrnila šele v saint-germainskem okraju, kjer je imel tri sestre vojvodinje; velikaš namreč ne napravi vtisa na male ljudi, ki v njem ne vidijo nič posebnega, ampak samo na visoko gospodo, ki ji je znano, kdo in kaj on je.<sup>185</sup>

Ključno vlogo pri preučevanju salonov ima Swann, meščan, ki je zaradi svojega svetovljanstva in poznavanja umetnosti ljubljene aristokratov Guermitesovih, zaradi ljubezni do ženske slabega slovesa Odette pa postane reden gost pri Verdurinovih. Medtem ko dejanska družbena moč in materialno bogastvo aristokracije pešata, se vzpenja bogato meščanstvo, na koncu pa pride do združitve obeh polov: gospa Verdurin z novo poroko postane nova kneginja Guermitska.

Ni splošne družbene lestvice niti splošnih kriterijev modnosti, ampak vsak salon oblikuje svoje lastno *transcendentalno*, ki določa, kdo je lahko in kdo ne more biti sprejet, kdo je zvezda salona in kdo ima le status »dvornega norčka«. Gospa de Villeparisis je imela povprečen salon, a v njenih uspešnih *Spominih* je ta povprečnost neopazna, saj imamo na voljo le transcendentalno lestvico osebnosti, kot jo določa njena knjiga. Nepomembnih meščank, ki jih je gostila, v *Sp-*

---

<sup>185</sup> Marcel Proust, *Sodoma in Gomora*, str. 355.

*minih* ni omenjala, najimnitnejše dame, ki k njej ne bi nikoli hotele priti, pa je zgodovina pozabila.<sup>186</sup> Transcendentalno določa tudi, kaj je modno in kaj je *passé*. Baron Charlus, ki zaide v meščanski salon Verdurinovih, takole pokomentira izbiro skodelic: »Predvsem pa nikoli več tistih skledic za ledeno kavo! Dajte jih tisti svojih prijateljic, ki bi ji radi skazili hišo. Zlasti pa naj jih nikar ne postavite v salon, saj bi se kdo še spozabil in mislil, da je zašel v napačen prostor, ko so natanko take kot nočne posode.«<sup>187</sup> Kaj je predmet ali oseba sama po sebi je irelevantno, družabna eksistenca je odvisna od stopnje pojavnosti v salonu; v aristokratskih salonih je odvisna od žlahtnosti plemiškega naziva, zmožnosti za duhovito izražanje, v primeru meščanov, ki so izjemoma sprejeti (kakor je Swann pri Guermantesovih), pa tudi poznavanje umetnosti. V meščanskih salonih je transcendentalno nekoliko drugačno: za imenitna pogosto veljajo druga umetniška dela, drugačna je moda oblačenja, gest; pomembne pa so tudi politične grupacije v odzivih na dnevno-politična dogajanja.

Če si hotel biti sprejet v »ožji krog«, v »družbico«, v »bratovščino« Verdurinovih, si moral izpolniti le en pogoj, temu pa se ni bilo mogoče izogniti: moral si molče pristati na credo, ki je v enem svojih členov trdil, da mladi pianist, ki je bil tistega leta posebni varovanec gospe Verdurinove in o komer je govorila: »Nikomur ne bi smelo biti dovoljeno, da zna tako igrati Wagnerja!«, »poseka« Plantéja in Rubinsteina hkrati, in da je doktor Cottard boljši diagnostik kot Pottain. Vsak »novak«, ki ga Verdurinovi niso mogli prepričati, da so

---

<sup>186</sup> Cf. *id.*, *Svet Guermantskih*, 1. del, str. 202.

<sup>187</sup> *Id.*, *Jetnica*, str. 277–278.

večerni sprejemi ljudi, ki niso zahajali v njihovo hišo, dolgočasni kot jesensko vreme, je bil takoj izključen.<sup>188</sup>

Drugi svet je svet ljubezni, ki ga po Deleuzu opredeljuje izmenjava znakov, ki jih mora zaljubljenec interpretirati; ampak ker znak neke osebe izraža vse svetove, v katerih se ta oseba giba, »geste ljubljenega v trenutku, ko se nanašajo na nas in so nam namenjene, še vedno izražajo ta neznani svet, ki nas izključuje«.<sup>189</sup> Ker je interpretacija v bistvu nemogoča, je svet ljubezni pri Proustu pravzaprav svet ljubosumnosti, neskončnega sumničavega interpretiranja, ki mu ne moremo priti do dna. Referent je torej nedosegljiv, posledica neskončne interpretacije pa je tudi pragmatizem pri oddajanju znakov: ne označujejo tega, kar hočemo povedati, ampak se ravnajo po predvidenem učinku pri ljubljeni osebi. Swann, ki ga ljubosumnost žene k zagrnjenemu oknu svoje ljubice, se boji, da ga bo prav njegovo nepremišljeno oprezanje stalo njene ljubezni. Na srečo potrka na napačno okno:

Ko se je opravičil, je odšel in se vrnil domov, ves vesel, da je ostala njuna ljubezen nedotaknjena, čeprav je zadostil svoji radovednosti, ves vesel, da Odetti, ki ji je tako dolgo hlinil nekakšno brezbržnost, ni dal z ljubosumnostjo dokaza, da jo ljubi premočno, zakaj ljubljeno bitje, ki dobi tak dokaz, je za vselej odvezano dolžnosti ljubiti dovolj močno.<sup>190</sup>

---

<sup>188</sup> *Id.*, *V Swannovem svetu*, str. 297.

<sup>189</sup> Gilles Deleuze, *Proust in znaki*, str. 18.

<sup>190</sup> Marcel Proust, *V Swannovem svetu*, str. 387.

V svetu ljubezni lahko z vidika Badioujeve logike opazujemo konstitucijo objekta. Po Badiouju je objekt tisto, »kar v pojavnosti šteje za eno, kar dovoljuje govoriti o *tej* tubiti kot o bivajočem«, seveda relativno glede na določeno transcendentno oz. določen svet.<sup>191</sup> Tudi tu gre torej za pojavnost in ne za stvar na sebi. Neko množstvo se v svetu zaljubljenca lahko pojavi kot objekt ljubezni. Konstitucijo ali kar konstrukcijo objekta lahko najbolj jasno spremljamo v drugem delu *Iskanja*, v katerem protagonist Marcel spozna svojo osrednjo fatalko, Albertine. Marcel v morskem letovišču Balbec najprej opazi »malo jato« deklet, ki divjajo po plaži.

Čeprav so bile po tipu popolnoma različne druga od druge, je imela vsaka svojo lepoto; ker pa sem jih gledal šele nekaj trenutkov in si nisem drznil buljiti vanje, [...] so se mi vtisnile v zavest le z nadrobnostmi: ena s svojimi trdimi, trmastimi in smejavimi očmi, druga z lici tiste rožnate barve, ki vleče na bakreno in spominja na geranije; in niti teh potez še nisem znal neločljivo povezati s tem ali onim dekletom; in ko sem (v zaporedju, v katerem se je vrstila pred menoj čudovita celota, čudovita zato, ker so se v njej družile najrazličnejše podobe in stikale vse barvne lestvice, hkrati pa nejasna kot glasba, v kateri ne bi znal osamiti in prepoznati posameznih fraz, ki jih v trenutku, ko zazvenijo, pač razločiš, pa takoj spet pozabiš), ko sem zagledal zdaj bel oval, daj črne in zdaj zelene oči, nisem vedel, ali je bil isti obraz, ali so bile iste oči, ki so me pravkar očarale, in jih nisem mogel pripisati tej ali oni deklici, ki bi jo ločil od drugih in prepoznal. In ker v mojem videnju ni bilo razmejitvenih črt, ki sem jih po-

---

<sup>191</sup> Alain Badiou, *Logiques des mondes: L'être et l'événement 2*, str. 206.



tegnil med njimi šele malo pozneje, je po vsej skupini valovala in se nepretrgano prenašala neka gibljiva, obča in prelivajoča se lepota.<sup>192</sup>

Iz nerazločljive gmote mladih teles, ki Marcela privlači kolektivno, se šele naknadno in postopoma individualizira Albertine kot objekt ljubezni. Iz morja ramen, ličnic in lepotnih peg se korak za korakom izloči ljubezenski objekt. Tudi, ko se Albertine enkrat izloči iz jate, vse njene poteze še nimajo določene dokončne koordinate v redu pojavnosti: Marcelu se zdi, da je lepotna pika na njenem obrazu vsakič na drugem mestu. »Človeški obraz je resnično tak kot obraz boga v kaki vzhodnjaški teogoniji – cel grozd obrazov, ki se stikajo, a so obrnjeni v različne smeri, tako da jih ne vidiš vseh hkrati.«<sup>193</sup>

Individualizacija Albertine zanima tudi Deleuza:

Albertine je počasi izločena iz skupine deklet, ki ima lastno število, organizacijo, kodo in hierarhijo; in ne le, da je ta skupina ali masa preplavljena z nekim nezavednim, ampak tudi Albertine sestavljajo njene lastne mnogoterosti, ki jih pripovedovalec, ko jo končno izolira, odkrije na njenem telesu in v njenih lažeh – dokler jo konec ljubezni ne vrne nazaj v nerazločljivost.<sup>194</sup>

Razpustitev objekta kaže na kontingentnost pojavnosti. Ko se transcendentalno sveta spremeni, objekt ne obstaja več. Podobno se zgodi Swannu, ko končno preboli svojo ljubezen do Odette: »In če pomislim, da sem zapravil leta in leta svojega življenja, da bi bil najrajši

<sup>192</sup> Marcel Proust, *V sencih cvetočih deklet*, str. 391.

<sup>193</sup> *Ibid.*, str. 521.

<sup>194</sup> Gilles Deleuze in Félix Guattari, *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie 2*, str. 49.

umrl, da sem doživel svojo veliko ljubezen – in da je vse to veljalo ženski, ki mi ni bila všeč in ni bila po mojem okusu.«<sup>195</sup> Morda najbolj grob prizor takšne desublimacije se zgodi, ko prijatelj Saint-Lo-up Marcelu predstavi svojo veliko ljubezen nižjega rodu, zaradi katere je zapravil veliko svojega bogastva in tvegala družinsko izobčenje, Marcel pa v njej prepozna deklo iz javne hiše: »Da, več kot milijon je dal, da bi dobil in da drugi ne bi dobili to, kar je bilo meni tako kot vsakomur na ponudbo za dvajset frankov.«<sup>196</sup>

Tretji Proustov svet je po Deleuzu svet čutnih vtisov. Gospa Verdurinova v počitniškem dvorcu, ki ga najame od Cambremerovih, podeželskih aristokratov, razstavi izbrane, iz Pariza pripeljane predmete, ki naj bi očarali njene goste. Njen okus seveda ogorči gospo Cambremerovo: »In obesili so zastorčke na šipe! Kakšen greh zoper slog!«<sup>197</sup> Toda na Marcela na dvorcu Raspelière ne očara nič od tistega, česar pojavnost je povzdignjena v transcendentalnem obliki gospa:

Ne Cambremerovih ne gospo Verdurinove nisem ganil s svojim navdušenjem za njihovo hišo. Spričo lepot, na katere so me opozarjali sem namreč ostal hladen, navduševal pa sem se ob nejasnih spominjskih vtisih [...] Zato pa sem se ves zamaknjen ustavil in vlekel v nos duh sapice, ki je pihala od vrat. »Vidim, da imate radi prepih,« so mi rekli. Nič več uspeha nisem poželel, ko sem pohvalil kos zelenega listra, s katerim je bila zadelana razbita šipa. »Pa saj je grozno!« je vzkliknila markiza.<sup>198</sup>

<sup>195</sup> Marcel Proust, *V Swannovem svetu*, str. 495.

<sup>196</sup> *Id.*, *Svet Guermantskih, 1. del*, str. 164.

<sup>197</sup> *Id.*, *Sodoma in Gomora*, str. 403.

<sup>198</sup> *Ibid.*, str. 402–403.

Marcel je torej dobesedno v svojem svetu: intenzivnost pojavnosti objektov razvršča po drugačnem transcendentalnem redu kot gospa Verdurinova. Toda paradigmatski čutni vtisi so pri Proustu reminiscence. Magdalenica, potopljena v čaj, v pripovedovalcu najprej vzbudi močno čutno ugodje, ki mu sledi vprašanje, od kod to ugodje izvira, znak česa je. Zopet se torej sproži proces interpretacije. Okus pripovedovalca prestavi v Combray, v kraj njegovega otroštva – odkrije mu torej neki svet. Magdalenica na začetku ali neravni tlakovci pred dvorcem Guermantsovih na koncu romana sta po Deleuzu znaka, ki napotujeta na Combray in Benetke: »tako občutena kvaliteta se ne pojavi več kot lastnina objekta, ki jo trenutno poseduje, temveč kot znak nekakega povsem drugega objekta, ki ga moramo poskušati dešifrirati«. <sup>199</sup> A povezave med objektoma včasih ni mogoče vzpostaviti: v nekaterih primerih pripovedovalec občutku ne more priti do dna.

Reminiscence lahko razumemo kot primer tretjega in zadnjega temeljnega pojma Badioujeve logike, pojma relacije, ki odgovarja na problem koeksistence objektov oziroma na vprašanje logične celovitosti sveta. Prav to je funkcija procesa, ki se začne z magdalenico v prvi knjigi *Iskanja* in konča z neravnimi tlakovci v zadnji. Relacija magdalenica-Combray je relacija, ki vzpostavi Combray kot sklenjen svet, o katerem je mogoča pripoved, tako kot sklepno spoznanje *Iskanja*, ki ga sproži podobna uganka neravnih tlakovcev in drugih čutnih vtisov na pripovedovalčevem zadnjem obisku pri Guermantsovih, omogoči logično uokvirjenje pripovedovalčevega sveta, s tem pa začetek umetnine – Marcel je končno pripravljen na začetek pisanja (romana, ki smo ga ves čas brali).

---

<sup>199</sup> Gilles Deleuze, *Proust in znaki*, str. 21.

S tem smo prišli do treh momentov Badioujeve logike in hkrati do treh Proustovih svetov: transcendentalno salona, objekt ljubezni in relacija reminiscence. Ostane še umetnost, ki bi jo prav tako lahko obravnavali kot primer logične konstrukcije sveta: Proustovi izmišljeni umetniki, pisatelj Bergotte, skladatelj Vinteuil in slikar Elstir, so vir nenehnih pripovedovalčevih refleksij o novumih, ki jih pri-  
našajo v svoje umetnosti, in s tem o spremembah meril umetniške resnice, pa tudi o recepciji umetnosti v različnih družbenih razredih. Toda s tem bi zgrešili bistveno, saj svet umetnosti ni le eden v seriji svetov, ampak uokvirja ostale tri ter jih – kot pravi Deleuze – integri-  
ra in transformira. Čutni znaki odkrijejo neki svet, šele umetnost pa ga lahko konstituira ali rekonstruira. Svet umetnosti je, če uporabim Badioujev izraz, glede na ostale svetove »imanentna transcendenca«; je eden v vrsti, a jih hkrati presega.

Po Deleuzu so znaki ostalih treh svetov, čeprav se delno osvobodijo referentov, še preveč vezani na materialnost, ki jo dokončno presežejo šele znaki umetnosti, ki tvorijo četrti svet. Učenje, ki ga Deleuze postavi za osrednjo temo romana, se v zadnji instanci navezuje predvsem na formacijo umetnika (tudi sicer njegov *Bildung* v veliki meri poteka skozi spoznavanje vrste dejanskih umetniških del). Umetniški znaki so nematerialni, izražajo esenco, ki je čista razlika. Umetnost ni le eden od svetov romana, ampak svet same konstitucije sveta: »Svet, uvit v esenco, je vedno nek začetek Sveta na splošno, začetek univerzuma, radikalni absolutni začetek.«<sup>200</sup>

Svet umetnosti lahko zato z badioujevskega vidika obravnavamo kot primer konstitucije sveta resnice. Toda za razliko od Deleuza, ki stavi na afirmacijo ponavljanja, moramo resnico pri Badiouju nave-

---

<sup>200</sup> *Ibid.*, str. 51.

zati na radikalno prekinitev, dogodek. Teorija konstitucije svetov ne zadostuje, saj »transcendentalna analitika tubiti [...] pušča nedotaknjeno vprašanje *spremembe*«. <sup>201</sup> Razlaga konstrukcije svetov je torej namenjena predvsem temu, da znamo nato razložiti njihovo dekonstrukcijo, ki se zgodi na podlagi diskontinuitete.

Spremembe so seveda ključen del romana o izgubljenem času. Salonske mode se nenehno menjavajo, saj so, kot opaža pripovedovalec, »rojene iz potrebe po menjavi«. <sup>202</sup> Sprememba je torej konstitutivna za samo vzpostavitev sveta nekega salona. Proust pa zabeleži tudi korenitejše spremembe družbenih struktur, npr. tistih, ki ji prinese Dreyfusova afera. Marsikateri obiskovalec salonov v toku romana zamenja svoje mnenje in pristane na povsem drugem koncu političnega zemljevida, kar se odraža tudi pri vključenosti oziroma izključenosti določenih ljudi. Judje tako po aferi v nekaterih salonih niso več zaželeni, zato pa se dvigne njihova veljava v naprednih meščanskih salonih, ki vodijo kampanjo za oprostitev Dreyfusa. Ampak, kot pravi Deleuze, Proust »daleč od tega, da bi ugotovil konec nekega 'sveta', razume, da je ta svet, ki ga je poznal in ljubil, že sam preobrazba, sprememba«. <sup>203</sup> Logika mondenosti je že sama po sebi logika menjave, s tem pa tudi konstantna logika hipokrizije. Kot pripovedovalec večkrat poudari, ga zanimajo splošni zakoni, ki jih je mogoče razvrti na podlagi teh menjav: »Druge ljudi – naj so bili še tako neumni ali še tako nori – je namreč poslušal samo takrat, ko so kot papagaji ponavljali to, kar govore ljudje podobnega značaja,

---

<sup>201</sup> Alan Badiou, *Logiques des mondes: L'être et l'événement 2*, str. 377.

<sup>202</sup> Marcel Proust, *V senci cvetočih deklet*, str. 9.

<sup>203</sup> Gilles Deleuze, *Proust in znaki*, str. 27.

in se že samo s tem spreminjali v preroške ptiče, v glasnike nekega psihološkega zakona.«<sup>204</sup>

Konstantnost sprememb implicira ponavljanje, ki je najbolj očitno v svetu ljubezni. Marcelova ljubezen do Albertine – ki je ob svojem koncu predstavljena kot vzorec, ki ga bodo ponavljale nove ljubezni – ponavlja zgodnejšo ljubezen do Swannove hčerke Gilberte, ki spet ponavlja prvotno sceno otroškega čakanja na materin poljub, s katero se roman prične. Tudi ta prizor pa je le eno od izhodišč te serije, ki ima poleg ojdipskega tudi svoje paradigmatično izhodišče v Swannovi ljubezni do Odette. »Tako bi romanopisec lahko slikal zaporedne ljubezni v življenju svojega junaka skoraj popolnoma enako in dosegel s tem vtis, da ustvarja, in ne, da se ponavlja.«<sup>205</sup> Objekti ljubezni se menjajo, toda logika njihove konstitucije ostaja enaka.

V teh serijah pa še ne najdemo dogodka v Badioujevem pomenu, ki mora biti ločen od preprostega postajanja oziroma modifikacij sveta. Modifikacije so preprosto variacije v intenzivnosti pojavnosti, ki jih dopušča transcendentalno sveta. Gre torej za spremembe, za katere rečemo, da se dogajajo zato, da bi vse ostalo enako. Na drugi strani pa je dogodek diskontinuiteta, ki prekrši transcendentalno sveta. Na prvi pogled v Proustu ne najdemo pravega dogodka, zaradi česar se ponuja pomislek, da je Deleuzova filozofija mikro-dogodkov in ponavljanja morda primernejša za analizo Proustovega romana in metamorfoz, ki jih prinaša izgubljeni čas. Po drugi strani pa smo morda le napačno razumeli Badioujev koncept dogodka.

Možnost resnične spremembe po Badiouju izhaja iz kontingentnosti pojavnosti glede na bit, ki se kaže kot dvojno nesovpadanje

<sup>204</sup> Marcel Proust, *Spet najdeni čas*, str. 216.

<sup>205</sup> *Id.*, *V sencih cvetočih deklet*, str. 499.

med pojavnostjo in bitjo, ki se pojavlja. Po eni strani je pojavnost v presežku nad bitjo, saj se isto množstvo lahko pojavlja v več svetovih. Ta presežek je še stopnjevan, ko pridemo do življenjskega sveta oz. do človeške živali, ki blodi po tisočerih svetovih teles in govoric. Čeprav je logika objektivna in matematično-logična, se zdi, da je uokvirjenje nekega sveta kot sveta odvisna od poljubnosti jezika. V takšnem pomnožujočem se množstvu svetov najdemo tudi junaka *Iskanja*.

Toda po drugi strani – in tu pridemo do možne redukcije svetov – je tudi bit v presežku glede na pojavnost, ker se del pojavljajoče se biti ne more pojaviti. Takšno množstvo je del objekta, ki se pojavlja na nekem svetu, a mu transcendentalno sveta ne priznava pojavnosti oz. mu podeli ničto stopnjo pojavnosti. Ta del objekta na svetu obstaja kot »neobstoječe«. Kot smo videli v prejšnjih poglavjih, se neobstoječe lahko povzpne na raven pojavnosti in omaja transcendentalni red. Takšne pojavitve neobstoječega lahko zasledimo tudi v vsakem od opisanih svetov Proustovega romana.

Neobstoječe sveta mondenosti in ljubezenskega sveta je oseba »na sebi«, množstvo, ki je izključena opora družabne osebnosti ali ljubezenskega objekta. Kontingentnost osebnosti se v romanu največkrat pokaže v primerih, ko osebnost, ki ima v določenem svetu visoko stopnjo pojavnosti, zaide v salon, kjer mu takšnega statusa ne priznavajo: v tak salon stopi zgolj kot »privatna« oseba. Na ta način se imenitna osebnost barona de Charlusa pojavi pri *nouveau riche* Verdurinovih in sicer zaradi svojega mladega vzdrževanca Morela, ki pri njih igra violino. Toda Charlus, eno največjih imen Pariza, pri Verdurinovih ne velja nič. Baron želi z žalitvami gostiteljice svetu njenega salona, ki ga prezira, vsiliti svojo siceršnjo stopnjo pojavnosti. Gospa Verdurinova se maščuje tako, da poskrbi za razširitev govoric o Charlusovi homoseksualnosti in mazohizmu (dodaten pro-

blem pa je Charlusovo germanofilstvo, zaradi katerega je med vojno označen za nepatriota). Posledica tega je, da se ga prime vzdevek »Frau van den Schwab«, njegova družbena osebnost pa je v veliki meri uničena. Podoben vznik osebne podlage osebnosti se zgodi, ko poskuša Swann (meščan, ki ga aristokratski krogi sprejemajo zaradi njegove duhovitosti in razgledanosti v umetnosti) vojvodinji Guermantski razložiti, da je čez pol leta ne bo mogel spremljati na potovanju po Italiji. Vojvodinja ne razume njegovih namigov, zato ji mora naravnost povedati, da je bolan in da bo čez pol leta gotovo že mrtev.

»Kaj ste mi rekli?« je vzkliknila vojvodinja in se med potjo proti kočiji za sekundo ustavila ter vzdignila k njemu svoje lepe in otožne oči, ki so bile zdaj popolnoma zbegane. Ker se je prvikrat v življenju znašla med dvema tako različnimi dolžnostma – da sede v kočijo in se odpelje na večerjo, ali pa pokaže sočutje človeku, ki bo kmalu umrl – ni v zakoniku dostojnega vedenja našla ničesar, kar bi ji pokazalo, katerega postopka naj se drži [...] najboljši način, kako bi razrešila to navzkrižje pa je bil po njenem ta, da ga sploh zanika.<sup>206</sup>

Vojvodinje Swann ločeno od njegove salonske prezenca ne zanima, zato ga noče poslušati, češ da se jima z možem mudi na sprejem. Ko pa njen mož ugotovi, da je obula napačne škornje, se ji nenadoma več nikamor ne mudi. Vojvoda Swanna in Marcela odslovi z besedami: »Saj ne, da vaju ne bi rada videla. Nasprotno, še prerada vaju vidi. Če vaju bo našla še tu, se bo spet začela pogovarjati, in ker je že zdaj tako utrujena, bo prišla na večerjo mrtva!«<sup>207</sup>

<sup>206</sup> *Id.*, *Svet Guermantskih*, 2. del, str. 313.

<sup>207</sup> *Ibid.*, str. 315.



Oseba »sama po sebi« je tudi neobstoječe ljubezenskega objekta. Pripovedovalec ugotavlja, da je njegova ljubezen do Albertine podobna njegovim drugim ljubeznim, da bi se lahko ob drugačnem spletu okoliščin začela tudi npr. z gospo de Stermaria, če ne bi bil odpovedan neki zmenek: njegova ljubezen »Albertino obdaja, a je ne pozna, kot plima, ki pljuska okrog ozke skalne čeri«. <sup>208</sup> Ko pa je čustvo enkrat vzpostavljeno, ima povezava videz kavzalnosti. Neobstoječa točka v objektu je torej nujna, a hkrati zakrita – prav ta dvojnost pa je paradoks ljubosumnosti, ki je pri Proustu ekvivalent ljubezni nasploh: »Čutil sem, da se mi del Albertininega življenja izmika. Ljubezen – pa naj gre za bridko skrb ali za srečno poželenje – ljubezen je zahteva po celoti. Ljubezen se rodi, ljubezen živi dalje le tedaj, če ji ostaja še kakšen del, ki ga je treba osvojiti. Človek ljubi samo tisto, kar ni v celoti njegovo.« <sup>209</sup> Pripovedovalčev odnos do Albertine se vrti okoli njenih »stavkov z dvojnim dnom«, ki razkrivajo več kot skrijejo in s tem nehote razodenejo tisto, česar Albertine noče povedati, in zaradi katerih »neko po vsem prostoru in času razpršeno bitje ni več ženska, ampak je zaporedje dogodkov, ki si jih ne moreš razjasniti«. <sup>210</sup> Ljubosumno poizvedovanje spravi na plano več, kot bi ljubosumnež lahko slutil: »Zahteve naše ljubosumnosti in zaslepljenost naše lahkovernosti so večje, kot bi si mogla predstavljati ženska, ki jo ljubimo. Kadar nam sama od sebe priseže, da je ta ali oni moški zanjo samo prijatelj, nas samo zbega, saj nam je s tem povedala – tega pa nismo niti slutili – da je njen prijatelj.« <sup>211</sup>

---

<sup>208</sup> *Id.*, *Ubežnica*, str. 92.

<sup>209</sup> *Id.*, *Jetnica*, str. 106.

<sup>210</sup> *Ibid.*, str. 104.

<sup>211</sup> *Ibid.*, str. 95.

Pojavitev neobstoječega (ali realnega) pa še ni dogodek, ampak le kraj njegove možnosti (čemur Badiou pravi »*site*«, kar lahko prevedemo kot položaj, kraj, mesto ali pa kot prizorišče ali nahajališče).<sup>212</sup> Prevedeno v dialektični jezik, je to kraj konstitutivnega protislovja, za katerega pa ni nujno, da privede do strukturne spremembe. Ključno je, kakšne konsekvence ima razkritje neobstoječega. Junaku romana družabne in ljubezenske serije prinesejo vednost in posledično razočaranje, ne pa subjektivacije.

Opazimo lahko tudi, da je neobstoječe relativno glede na določen svet. Charlusove skrivnosti, ki uničijo njegovo salonsko eksistenco, ali Albertinine laži, ki mučijo ljubosumnega Marcela, so »neobstoječe« le z vidika sveta salona ali ljubezni. Charlus in Albertine še vedno obstajata v drugih svetovih, katerih transcendentalno je neuskladljivo s transcendentalom salona ali Marcelovega ljubezenskega sveta. Neobstoječe je tu posledica navzkrižij v množtvu svetov.

Šele v svetu čutnih vtisov in reminiscenc, katerega znaki so po Deleuzu že manj materialni, moment neobstoječega izstopi v čistejši obliki, saj ne gre več za neuskladljivost pojavljanja nekega množstva v različnih svetovih, ampak za svetotvorno relacijo. Naključno doživetje prinese prekinitev v blodenju po množtvu svetov in poveže pripovedovalčevo življenjsko izkušnjo v enoten svet. Reminiscenca omogoči pripovedovalcu izkusiti svoje izkustvo – izvorno izkustvo omogoči šele ponovitev. Toda ta operacija se ne posreči vedno: spomin ne more vedno najti povezave sedanjega izkustva s preteklim, kar pomeni, da se blodenje po množtvu svetov nadaljuje. A tudi, ko naključno izkustvo uspe vzpostaviti povezavo med dvema pripove-

---

<sup>212</sup> Alan Badiou, *Logiques des mondes: L'être et l'événement 2*, str. 389.

dovalčevima svetovoma in s tem njegovemu izkustvu zagotoviti koherenco, je doživetje le hipno, slučajno in neponovljivo.

Šele umetniško delo lahko to, kar je pri reminiscencah slučaj, pripelje do nujnosti. Umetnost je torej delo, ki konstruira svet. Tega dela pa se ne loti subjekt, ampak šele delo subjektivira, kot na skoraj badioujevski način razloži Deleuze: »Subjekt ne razlaga esence, esenca je tista, ki se implicira, ovija, uvija v subjekt. Še več, ko se uvije vase, je ona tista, ki konstituira subjektivnost.«<sup>213</sup> Šele v fikcijskem okolju bo svetovje lahko postalo resnični svet. Konsekvence razkritja neobstoječega, ki so bile v vseh prejšnjih primerih šibke, bodo z nastankom romana postale maksimalne, uvedle bodo novo transcendentalno.

Kako se torej pri Proustu iz mnoštva svetov konstituira sam roman kot obenem svet fikcije in svet resnice? Že Deleuze, ki nekeje pravi, da pojem resnice ni po njegovem okusu, opaža, da Proust ta pojem upodablja brez zadržkov. *Iskanje izgubljenega časa* lahko po Deleuzu razumemo kar kot »iskanje resnice«.<sup>214</sup> V že omenjenem neobjavljenem predavanju najdemo edino afirmativno Badioujevo obravnavo Prousta: pripovedovalca iz njegove indiferentne otroške eksistence na pot iskanja resnice o življenju sprva preusmerijo imaginarne predstave o krajih, ki jih zbujaajo njihova imena, o svetu umetnosti, visoke družbe itn. Sledi obdobje »izgubljenih iluzij«, ki pripovedovalca odvrnejo od sveta, kakršen je, a obenem omogočijo njegovo ponovno stvaritev znotraj romana, v formalnih operacijah mišljenja in sloga pisanja.<sup>215</sup> V nadaljevanju bom to Badioujevo za-

<sup>213</sup> Gilles Deleuze, *Proust in znaki*, str. 51.

<sup>214</sup> *Ibid.*, str. 13.

<sup>215</sup> Povzeto po Peter Hallward, *Badiou: A Subject to Truth*, str. 203–205.

misel poskušal podrobneje izpeljati, ne le na ravni sižeya, ampak tudi na ravni forme romana. To pa zahteva še nekaj ovinkov ...

Leta 1927, ko *Spet najdeni čas*, zaključni del romana, še ni bil objavljen, angleški pisatelj E. M. Forster zapiše: »Proustov zaključek še ni bil objavljen, njegovi občudovalci pa trdijo, da bo z njim vse postalo jasno. Sam tega ne verjamem. Knjiga je kaotična in slabo zgrajena, nima nikakršne zunanje oblike.«<sup>216</sup> Forster se je seveda zelo motil: vse niti se združijo na zadnjem sprejemu pri Guermantesovih, usode junakov se razpletejo in med sabo povežejo, Marcel pa s serijo reminiscenc končno izkusi svoje izkustvo, s tem pa se mu razkrije tudi forma romana in lahko končno postane pisatelj. Končno razkrita resnica, do katere smo se morali prebiti skozi toliko strani, pa seveda nujno prinese tudi razočaranje, kakor se je – če ostanemo pri zgodnji angleški recepciji Prousta – zgodilo kritiku Williamu Empsonu:

Proust na koncu svojega romana, potem ko je z vso prefinjenostjo svoje genialnosti bralca prepričal, da bo proizvedel apokalipso, predstavi patetično prepričanje – in to kot absolutno vrednoto –, da nas včasih, ko živimo na nekem kraju, nekaj spomni na življenje v nekem drugem kraju[.] Na kateremkoli kraju je življenje neznosno – če pa živimo na dveh, je življenje ekstaza.<sup>217</sup>

Toda pri Proustu obstaja še neka druga pot do resnice. Malcolm Bowie v svojem komentarji pravi, da se mora dobro branje Prousta vsaj do neke mere upreti velikemu »ontološkemu *telosu*« knjige in raziskati vse paradokse, disonance, zastranitve, v primerjavi s kateri-

<sup>216</sup> Navedeno po Malcolm Bowie, *Proust Among the Stars*, str. 189.

<sup>217</sup> Navedeno po *id.*, *Freud, Proust and Lacan: Theory as Fiction*, str. 63.

mi je vodilna vloga nehotnega spomina zgolj zasilna »intelektualna nadgradnja«. <sup>218</sup> To hipotezo potrjuje tudi proces nastajanja romana. Zaključni prizori so bili pravzaprav napisani že zelo zgodaj, ampak so bili zaradi prve svetovne vojne objavljeni precej kasneje, kot je bilo sprva načrtovano, med tem odlogom pa je Proust potrojil obseg romana. Vrinjene epizode razvijajo bolj negativne teme: raziskujejo družbeno razslojenost in hipokrizijo, temnejše plati seksualnosti – tudi sama prva svetovna vojna služi kot pripomoček za raziskovanje teh tem. Nehotni spomin – psihološki mehanizem, ki stoji za resnico magdalenice – zamenja drug psihološki mehanizem, ljubosumnost. Druga proustovska resnica je tista, ki jo skriva in hkrati razkriva laž.

Po Bowieju ljubosumnost pri Proustu ni emocionalni ali moralni problem, ampak stvar vednosti. Swann, Marcel in Charlus, trije veliki ljubosumneži v romanu, imajo vsak svoje intelektualne, umeetniške ali politične ambicije, ampak vsa njihova *volonté de savoir*, če uporabim Foucaultov izraz, je preusmerjena v vprašanje, ali je Odette sama doma, ali je Albertine kdaj spala z ženskami, ali je Morel res na inštrukcijah matematike. Znanstveni interes se torej izpoje v – kot posrečeno pravi Bowie – »komedijo zlorabe inteligence«. <sup>219</sup> V svojih »analizah« Albertine se pripovedovalec sklicuje na metode široke palete znanstvenih disciplin: samega sebe vidi kot kemika, filologa, patologa, logika, biologa, psihologa, ornitologa, astronoma, gramatika, zgodovinarja, fizika, botanika, matematika, meteorologa itn. Obup pri preučevanju Albertine je za pripovedovalca enak obupu znanstvenika: »To, česar ne vemo o življenju drugih ljudi, je podobno tistemu, česar ne vemo o naravi: vsako znanstveno odkritje mejo

<sup>218</sup> *Id.*, *Proust Among the Stars*, str. 5–6.

<sup>219</sup> *Id.*, *Freud, Proust and Lacan: Theory as Fiction*, str. 50.

neznanega odmakne, odpravi pa je ne.«<sup>220</sup> Pripovedovalec se neznanega loti s postavljanjem in preverjanjem hipotez, pri čemer je ista dejstva mogoče razložiti na podlagi več različnih načinov. Po Bowieju gre primerjava z znanostjo tako daleč, da početja ljubosumneža več ne moremo razumeti kot burleskno podobo znanstvenikovega početja, ampak kot izvor vse volje do vednosti: pravo vprašanje tako ni, kako je ljubosumnež podoben znanstveniku, ampak se moramo vprašati: »Kakšne vrste ljubosumnost je znanost?«<sup>221</sup>

Videli smo, kako Deleuze Proustove teme reducira na štiri svetove, možna pa je še dodatna redukcija na dve paradigmi resnice: resnica magdalenice je resnica sveta čutnih vtisov, obenem pa tudi resnica umetnosti (saj proizvede kreativni princip samega romana), medtem ko je resnica laži resnica ljubezni, a tudi resnica mondenosti (na podlagi istih interpretacijskih mehanizmov in sumničave volje do vednosti je mogoče proizvesti splošne zakone salonskih permutacij). Po Bowieju resnice laži ne smemo preprosto podrediti telosu resnice reminiscence, kar pa še ne pomeni, da si nasprotujeta.

Pri Badiouju, na drugi strani, obstaja ena sama paradigma resnice, resnice kot imanentne izjeme, procesa preobrazbe situacije na podlagi nekega dogodka, ki se glede na zakone situacije ne bi smel zgoditi, ta paradigma pa je izpeljana iz štirih od filozofije neodvisnih področij, kjer se lahko pojavijo postopki resnice: politika, ljubezen, umetnost in znanost. Za Proustove resnice se od daleč zdi, da se nahajajo na teh teritorijih, ampak se z njimi na nobeni točki zares ne ujamejo. Videli smo, kako Badiou uporabi Proustovo ljubosumnost prav kot primer nasprotja ljubezenske resnice. Afera Dreyfus omogo-

<sup>220</sup> Marcel Proust, *Jetnica*, str. 408.

<sup>221</sup> Malcolm Bowie, *Freud, Proust and Lacan: Theory as Fiction*, str. 55.

ča Proustu kritično-satirično analizo gibanj javnega mnenja, ampak tu smo zelo daleč od kakšne badioujevske »ideje komunizma«. Tudi kar se tiče znanosti Badiou poudarja npr. zmožnost matematike za spoznanje onkraj vsakršnih mej predstave, medtem ko Prousta bolj fascinira moment neznanega, ki ostaja neznano. Še največja možnost za stičišče je umetnost, čeprav Badiou Prousta – kot smo videli – ne uvršča med velike umetniške dogodke.

Proust me ne zanima kot posamezna badioujevska resnica v polju umetnosti, ampak me Badiou in Proust zanimata kot dva odgovora na izhodiščni problem, ki je problem konstitucije sveta resnice. Protagonistova želja, ki poganja celoten roman, je želja postati pisatelj. Toda s svojim delom nenehno odlaša, kar nas privede k drugemu pomenu »izgubljenega časa«, k dejavnostim, za katere pravimo, da so »izguba časa«. Marcel čas, v katerem bi lahko pisal, zapravlja za salonske sprejeme in ljubosumne poizvedbe. Kot opazi Deleuze, smo bralci romana »zaprepadeni zaradi vztrajnosti, s katero Proust predstavlja tega pripovedovalca kot nesposobnega, da bi videl, opazil, se spomnil, razumel«, s tem pa kot nesposobnega za pisanje.<sup>222</sup> Marcel daje prednost iskanju resnice o Albertine, o visoki družbi, o izvoru reminiscenc, o umetnosti, kar ga pripelje do razočaranja, do faze »izgubljenih iluzij«. Vse te želje in vsa ta iskanja uokvirjata želja po pisanju in ideal literature, ki pa na samem koncu romana prav tako pade: ob branju dnevnika bratov Goncourt, ki opisujeta salone, o katerih bi želel v svojem romanu pisati tudi sam, Marcel pride do spoznanja, da ne samo, da sam ni nadarjen za pisanje, ampak, še več, »da je literatura nekaj jalovega, nekaj lažnega, [...] da ideala, v

---

<sup>222</sup> Gilles Deleuze, *Proust in znaki*, str. 166–167.

katerega sem nekoč verjel, sploh ni«. <sup>223</sup> Pade tista meja, ki loči dobro od slabe literature, ki loči resnično pisavo od šunda.

Kot smo videli, je v vsakem od štirih Proustovih svetov mogoče locirati mesto, kraj, prizorišče, kjer se pokaže, da konstitucija sveta ni cela. To mesto je mesto prepada med družabno osebnostjo in osebo, med ljubezenskim objektom in osebo, med občutkom reminiscence in izvorom tega občutka in tudi, v svetu umetnosti, med višjim poslanstvom umetnosti in bedo literature, ki se manifestira v dnevnikih bratov Goncourt. To so torej mesta, na katerih je bit v protislovju s pojavnostjo, mesta, na katerih se lahko nekaj zgodi, lahko pa se tudi ne zgodi. Marcelov dvojniki Swann kljub podobnim izkustvom (predvsem vtisu, ki ga je nanj vsakič znova naredila fraza iz Vinteuilove skladbe, ki je bila kot »himna« njegove ljubezni do Odette) ni nikoli doživel razkritja resnice, ki bi mu omogočila postati pisatelj: »Je bila to tista sreča, ki jo je mala fraza iz sonate ponujala Swannu, a jo je on zmotno enačil z ljubezenskim uživanjem in je ni znal najti v umetniškem ustvarjanju, tista sreča, ki [je] Swann ni mogel spoznati, ker je kot toliko drugih umrl, še preden se je razodela resnica, ki je bila ustvarjena zanje?« <sup>224</sup> Ta mesta sama po sebi, brez dogodka, vodijo pripovedovalca v obup, vodijo k tistemu, čemur Badiou pravi »poetika poraza«: obsedenost umetnosti z obupom, v katerega vodi jo nezadostnosti teles in govoric ter pogubni učinki enih na druge. <sup>225</sup>

Ampak v tem trenutku se nekaj zgodi. Kaj se dejansko spremeni? Strogo vzeto nič: »Ne da bi se lotil kakšnega novega umovanja ali našel kakšen nov odločilen argument, so težave, ki so se še pravkar

<sup>223</sup> Marcel Proust, *Spet najdeni čas*, str. 168–169.

<sup>224</sup> *Ibid.*, str. 192.

<sup>225</sup> Alan Badiou, *Logiques des mondes: L'être et l'événement 2*, str. 11.



zdele nerešljive, izgubile ves pomen.«<sup>226</sup> Marcel se ne more več naučiti bolje opazovati ali opisovati; v času zadnjega obiska pri Guermentesovih je že postaran in je torej že izkusil vse, o čemer bi sploh lahko pisal. Potrkal je že na vsa vrata, toda ob »edina, skozi katera lahko vstopiš in ki bi jih sto let zaman iskal, pa trčiš nevede, in se ti odpro«. <sup>227</sup> Pisati lahko začne šele tedaj, ko se mu ob nizu trivialnih pripetljajev razkrije *forma* romana. Prav ta trenutek pri Proustu navdušuje Rolanda Barthesa: krog oklevanja in nemoči, v katerega pripovedovalca (in Prousta) zapleteta njegova želja in volja do pisanja, prekine »resnično dramatični obrat«, ko pisanje »steče« (*ça prend*), ko se Proustovo življenje konča, da bi se lahko začelo delo.<sup>228</sup>

Pred palačo Guermentesovih se pripovedovalec spotakne ob tlakovce in se trudi spomniti vtisa, ki mu ga vzbuja ta občutek:

bile so Benetke, o katerih mi vsi moji napori, da bi jih opisal, in vse trenutne slike, ki naj bi jih nekdaj posnel moj spomin, niso nikoli povedali nič, zdaj pa mi jih je vrnil občutek, ki sem ga zaznal nekoč na dveh neenakih ploščah tlaka v krstilnici Svetega Marka, in ta mi je vrnil tudi vse druge, tistega dne z njim povezane občutke, ki so dotlej čakali na svojem mestu v vrsti pozabljenih dni, odkoder jih je z neustavljivo silo potegnilo neko nepričakovano naključje.<sup>229</sup>

Kmalu zatem pripovedovalec zasliši žvenket žličke ob krožnik, pisk v vodovodni napeljavi in druge vtise, ki imajo podobne učinke kot

<sup>226</sup> Marcel Proust, *Spet najdeni čas*, str. 181.

<sup>227</sup> *Ibid.*, str. 180.

<sup>228</sup> Cf. Roland Barthes, »Proust et les noms« in »'Ça prend'«, v: *Œuvres complètes*, zv. IV, str. 66–77, in zv. 5, str. 654–656.

<sup>229</sup> Marcel Proust, *Spet najdeni čas*, str. 181–182.

magdalenica na začetku romana, le da se mu zdaj ne razkrije le svet preteklega vtisa, temveč tudi sama forma romana, ki naj bi ga napisal, z njim pa celotna metafizika časa:

A brž ko znova zaslišiš zvok, ki si ga nekoč že slišal, brž ko zaduhaš vonj, ki si ga nekoč že duhal, ko ju doživiš kot nekaj sedanjega in hkrati preteklega, kot nekaj resničnega, a ne na trenutek vezanega, kot nekaj idealnega, vendar ne abstraktnega – se pri priči sprosti večno, a ponavadi skrito bistvo stvari in tvoj pravi jaz, ki je bil včasih videti že dolgo mrtev [...] Minuta, osvobojena časovnega zaporedja, je zato, da bi jo lahko občutil, v tebi na novo ustvarila človeka, osvobojenega časovnega zaporedja. [...] razumemo tudi, da beseda »smrt« zanj nima nobenega smisla – le česa naj bi se bal v prihodnosti, ko pa je sam zunaj časa?<sup>230</sup>

V tem trenutku se Marcelova nesposobnost dobrega pisanja spremeni v zavrnitev dobrega pisanja: padli ideal literature se izkaže za lažni ideal, ki ga bo nadomestil pravi. Pripovedovalec na tem mestu nasproti pisanju po načelih dobrega opisovanja, kakršnega najde pri bratih Goncourt, postavi pisanje v *slogu*. Razlika med opisom in slogom pa je tudi razlika med dvema konsistencama pojavnosti/svetov, pred- in podogodkovno. Dober opis se bo z vidika sloga izkazal za izraz indiference in arbitrarnosti, podvrženosti prisili faktičnosti situacije. Vse to se izkaže za imaginarno z vidika sloga, ki ga uvede metaforična nujnost, ki v jeziku ustreza naravnemu zakonu:

---

<sup>230</sup> *Ibid.*, str. 187.

V opisu lahko brez konca in kraja naštevamo predmete, ki so bili na opisanem kraju, resničnost [*la vérité*, resnica] pa se bo začela šele takrat, ko bo pisatelj vzel dva različna predmeta, vzpostavil razmerje med njima, ki v svetu umetnosti ustreza tistemu, kar je v svetu znanosti edinstveno razmerje zakona vzročnosti, in ju nato sklenil v neobhodno potrebne verižne člene lepega sloga. Celo takrat, kadar bo tako kot življenje naletel na lastnost, ki je dvema občutkoma skupna, in izluščil njuno skupno bistvo, ju bo povezal v metaforo ter ju s tem rešil naključnih časovnih okoliščin. Mar me ni v tem oziru narava sama napotila k umetnosti, mar ni bila začetek umetnosti, ona, ki mi je dala spoznati lepoto stvari šele dosti pozneje in šele v neki drugi stvari, poldan v Combrayu šele v donenju njegovih zvonov, jutra v Doncièresu šele v kolcanju naše toplovodne napeljave? Razmerje morda ni posebno zanimivo, predmeti so lahko malo vredni in slog slab, ampak dokler se to ne zgodi, sploh ničesar ni.<sup>231</sup>

Slog arbitrarnost zamenja z nujnostjo, ki pa se vzpostavi šele z nekim izjemnim in naključnim izkustvom, izkustvom »uspešne« remini-scence, ki vzpostavi metaforično razmerje med sicer nepovezanimi rečmi. Nujnost se torej vzpostavi kontingentno, z dogodkom. Čeprav je njegov izvor kontingenten, pa zavezujočnost sloga odpravi normativna pravila – »predmeti so lahko malo vredni in slog slab«, pomembna je nujnost razmerja, ki vzpostavi »lep slog«. Če je opis arbitraren in dober, je slog kontingenten (in s tem nujen) in lep (če-tudi je slab, kakor Proustu pogosto očitajo).

Kontingenca, kot smo videli, ne pomeni arbitrarnosti: dogodek se ne more zgoditi kjerkoli, temveč je njegov položaj po Badiouju na

---

<sup>231</sup> *Ibid.*, str. 204–205.

mestu »neobstoječega«, torej na kraju vrzeli med bitjo in pojavnostjo. Da bi se pripovedovalec lahko subjektiviral kot pisatelj, se mu mora zapored razkriti dvojno življenje Albertine, ob razkritju bede salonov mora izgubiti ves interes za vzpenjanje po lestvici družabnega življenja, izgubiti mora tudi vero v umetnost. Možna prizorišča dogodka so določena, a povsem kontingentno je, ali se bo na teh mestih tudi kaj zgodilo: serije nesrečnih ljubezni, svetovljanskih poznanstev, srečanj z umetninami in ne nazadnje reminiscenc, ki jim ni bilo mogoče priti do dna, pripovedovalca vse do konca romana puščajo kot nesrečno človeško žival, blodečo med svetovi. Šele neki neravni tlakovci in zvoki iz vodovodne napeljave podelijo smisel seriji reminiscenc in obenem vsem drugim serijam. Skupaj s subjektivacijo se tako zgodi tudi tisto, kar smo poimenovali izbira sveta: svetov, ki jih zadeva neka resnica, ni več mogoče živeti ločeno, ampak samo še skozi resnico dela, pisanja romana. Svet resnice, razvit na podlagi dogodka, je povezava ostalih svetov, njihova retroaktivna rekonstitucija. Ne tvori le novega sveta, ampak nov svet obenem kartira ostale, določa koordinate za orientacijo človeške živali, vključene v sestavo subjekta.

Opazimo lahko, da Proustova resnica ni resnica drugosti; je sicer resnica literature, a ne v pomenu odpiranja prostora za dialoškost, ki bi dajala glas drugemu. Po Proustu je vsak človek monadični svet zase, svet, katerega singularnost je nesporečljiva. Prehod v svet drugega omogoča šele umetniško delo, toda ne po zaslugi tega, ker bi svet posameznika tako prišel do izraza, ampak zato, ker le umetniško delo premore postavitev novega transcendentalnega, s katerim lahko vidimo svet na drugačen način.

[T]e stvarne usedline, ki jo moramo obdržati zase, ki je v pogovoru ne more sporočiti niti prijatelj prijatelju, niti učitelj učencu, niti

Ljubimec ljubici, ali tistega neizrekljivega, kar ustvarja kakovostno različnost tega, kar vsakdo čuti, a mora pustiti na pragu stavkov, ki mu omogočajo občevanje z drugimi ljudmi [...] – ali vsega tega ne spravi na dan prav umetnost, umetnost kakšnega Vinteuila ali Elstira, ko pokaže v barvah spektra najglobljo sestavo svetov, ki jim pravimo posamezniki, sestavo, ki je brez umetnosti ne bi ne bi nikoli spoznali? Prav nič si ne bi pomagali ne s perutmi ne z drugačnimi dihali, s katerimi bi lahko premerili neskončna prostranstva, zakaj če bi šli na Mars ali na Venero, pa obdržali iste čute, bi ti vsemu, kar bi tam morda videli, naredi isti videz, kot ga imajo stvari na Zemlji. [...] – edino pravo potovanje bi [bilo] v tem, da bi gledali svet z očmi nekoga drugega, z očmi sto drugih ljudi, da bi videli vseh sto svetov [...] in to moremo s kakšnim Elstiom, s kakšnim Vinteuilom [...], z njimi res letimo od zvezde do zvezde.<sup>232</sup>

Cilj te proustovske znanstvene fantastike ni grajenje mostov med svetovi, ampak zgraditi svet: reducirati množstvo svetov na podlagi produkcije nekega dodatnega, umetniškega sveta, ki to množstvo hkrati reducira in suplementira. Če torej obstaja proustovska etika literature to ni etika drugosti, ampak je etika resnice. Njen imperativ je ne popustiti glede želje literature. Napisati roman, katerega nujnost je utemeljena v dogodku (spotik ob tlakovce) je Proustova etična zapoved.<sup>233</sup>

<sup>232</sup> *Id.*, *Jetnica*, str. 265–266.

<sup>233</sup> Proust v gradnji te resnice svoje telo zamenja za telo romana. Na smrtni postelji naj bi užival le še sladoled in pivo, saj je bilo to še edino, kar je lahko okusil, potem ko si je prebavni trakt uničil z uživanjem adrenalina, ki mu je omogočal večjo zbranost pri delu. (Adam A. Watt, *Cambridge Introduction to Marcel Proust*, str. 16.)

»Istost« tako ustvarjenega fikcijskega sveta lahko razumemo tudi kot izključevalno. Genette ugotavlja, da so nekatere osebe v romanu (če ne kar vse), »stilistični primerki« oz. »zbirke jezikovnih nezgod«, npr. prijatelj Bloch, ki se pogovarja v homerskem slogu ali služkinja Françoise, ki pripovedovalcu služi kot primer za celo vrsto sociološko-jezikoslovnih študij.<sup>234</sup> Tako je tudi z Albertine: Marcel najprej preučuje, kako z dozorevanjem širi svoj vokabular, ki je značilni vokabular njenega družbenega razreda za določeno starost, nato pa je pogoj njegove ljubezni seveda vse tisto, kar Albertine s svojimi besedami skrrije. Njene plati zgodbe nikoli ne izvemo, kar je Jacqueline Rose navdahnilo, da je napisala roman *Albertine*, prvoosebno pripoved »z druge strani«.

Po Genettu (podobno kot pri Bowieju) bistveni element implicitne Proustove teorije govornice povzema kratka formula: »resnica govornice je v laži.«<sup>235</sup> Kot pravi Proust, resnice ni treba izreči, da bi se pokazala, ampak »jo mogoče lahko razbereš še bolj zanesljivo, ne da bi čakal na besede in ne da bi jih sploh upošteval, iz sto in sto zunanjih znamenj.«<sup>236</sup> Resnica se lahko, dodaja Genette, pokaže le pod pogojem, da ni izrečena. S tem Proustov roman sam dopolnjuje njegovo teorijo monadičnih svetov: laž ljubimca izraža prav tisti svet, ki je ljubosumnežu nedostopen. Laž kot resnica govornice po Genettu kaže na »nekompatibilnost med bitjo in pojavnostjo«, s čimer nepričakovano srečamo poznejšo Badioujevo formulacijo iz *Logik svetov*; ta nekompatibilnost je tista, ki pri Proustu šele proizvede potrebo, ki

<sup>234</sup> Gérard Genette, »Proust et le langage indirect«, v: *Figures II*, str. 223.

<sup>235</sup> *Ibid.*, str. 249.

<sup>236</sup> Izv.: »la vérité n'a pas besoin d'être dite pour être manifestée«; slov. prev.: »resnice ni treba izgovoriti, če naj bo očitna«. (Marcel Proust, *Svet Guermantovskih*, 1. del, str. 65.)

jo bo zapolnil označevalec »resnica«. <sup>237</sup> Resnica laži je tako možnost resnice reminiscence. Razkrije točko neobstoječega, ki zaznamuje mesto možnosti dogodka. Svet resnice, ki se vzpostavi, torej roman sam, bo raziskoval prav to laž. Če na ravni zgodbe spremljamo Marcelovo blodenje med svetovi, na ravni pripovedovalca že obstaja orientacija med njimi, ki jo omogoča svet romana kot proces resnice. *Iskanje* bo obravnavalo vse ostale svetove (mondenosti, ljubezni itn.) z vidika realnega, torej neobstoječega.

Na razcep med junakom in pripovedovalcem opozori tudi Rancière. Ko junak Marcel iz male jate deklet počasi izloči Albertine, ki bo kot ljubezenski objekt poskrbela za enega izmed vodilnih zapletov romana na ravni zgodbe, pripovedovalec krene po obratni poti in »mlada dekleta naredi za še bolj nedostopna, še bolj nečloveška« na »velikem kolesu metamorfoz«, ki definirajo novo, nenarativno in nereprezentacijsko fikcijsko realno moderne literature, ki je »edino resnično življenje«. <sup>238</sup> Mnoštvo svetov bo torej v pisavi sveta romana obravnavano z vidika njihove dekonstitucije. Resnica laži pripravi kraj za resnico reminiscence, ne da bi bila v njen teleološko ukinjena, obenem pa laž kot resnico lahko prikaže šele roman.

Drugi način, kako pokazati logično konstrukcijo Proustovega sveta resnice, tokrat na ravni forme, najdemo v Genettovi strukturalistični retorično-naratološki teoriji. Proust je znan predvsem kot metaforik; metafora je, kot smo videli zgoraj, v osrčju poetike *Iskanja*, tako na ravni Proustove samorefleksije kot tudi na ravni stilistike njegovega pisanja. Genette pa poskuša pokazati, da ima vsaj tako

---

<sup>237</sup> Gérard Genette, »Proust et le langage indirect«, v: *Figures II*, str. 266–267.

<sup>238</sup> Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, str. 75–76.

veliko vlogo pri Proustu tudi metonimija (prav to je tekst, ki ga v svoji politični teoriji metafore in metonimije uporabi Laclau).<sup>239</sup> Po Jakobsonu metafora, ki temelji na razmerju analogije, in metonimija, ki temelji na razmerju bližine, zastopata dva pola jezika, selekcijo in kombinacijo, ki ju Jakobson v nadaljevanju poveže tudi z možno tipologijo umetnosti: realizem v literaturi ali kubizem v slikarstvu sta metonimična, romantika in nadrealizem pa metaforična.<sup>240</sup> Metafora in metonimija imata torej pri Jakobsonu razločevalni pomen, medtem ko Genette svojo teorijo gradi na medsebojnem prepletu obeh polov: metafora in metonimija pri Proustu nista nekompatibilni ali nasprotujoči si figuri, temveč se medsebojno pogojujeta.

Metafora poteka na osi selekcije: če hočemo objekt *x* analoško povezati z objektom *y*, lahko izbiramo med več možnostmi. Toda Genette pokaže, da Proust med več možnimi »podobnostmi« vsakič izbere tisto, »ki se bolje prilega situaciji ali kontekstu«. <sup>241</sup> Kot primer navaja dva opisa cerkvenih zvonikov iz različnih delov romana: v prvem sta zvonika izenačena z žitnimi klasi, saj se pripovedovalčevemu pogledu razkrijeta onkraj žitnega polja, v drugem pa ju – sredi poletnega večera v obmorskem kraju – primerja z lososoma. V takšnih primerih je analogija pogojena z naključno bližino, metaforo torej pogojuje metonimija. Z bližino pogojene analogije oblikujejo cele pasaže *Iskanja*, na primer uvod v *Sodomo in Gomoro*, v katerem je pripovedovalec na dvorišču pri Guermantesovih priča srečanju barona de Charlusa s služabnikom Jupienom in obenem čmrljevi oploditvi kneginjine orhideje: takojšne prepoznanje dveh homoseksualcev, pri čemer eden

<sup>239</sup> Gérard Genette, »Métonymie chez Proust«, v: *Figures III*, str. 42–43.

<sup>240</sup> Roman Jakobson, »Dva vidika jezika in dve vrsti afazičnih motenj«, v: *id., Lingvistični in drugi spisi*, str. 111–112.

<sup>241</sup> Gérard Genette, »Métonymie chez Proust«, v: *Figures III*, str. 44.



»žvižga kot čmrlj«, drugi pa se pod njegovim pogledom »ukorenini kot rastlina«, je podobna oploditvi redkega primerka orhideje, toda sama podobnost, pravi Genette, ne zadošča: »dve srečanji se morata zgoditi 'hkrati' in na istem kraju – analogija se tako pojavlja le še kot nekakšen stranski in morda iluzorni učinek istočasnosti«. <sup>242</sup>

Virtualno neskončne možnosti primerjave so omejene s situacijo, kontekstom – lahko bi rekli tudi s svetom. Slog Proustovih opisov je bolj kot k subjektivni poljubnosti domišljije blizu analoški povezavi dveh objektov v okviru istega sveta. Metonimičnost metafore torej služi povezavi objektov v isti svet, izpostavi koherenco nekega sveta. Njegovi opisi so blizu Badioujevim primerom svetov, na primer opisu sveta podeželske hiše, ki jo obrašča bršljan. <sup>243</sup> Badiou razlago, kako je bršljan s hišo in ostalimi stvarmi v okolici povezan v svet, formalizira s pomočjo matematične logike: na eni strani imamo primer skrajno poljubnega prizora, na drugi pa zapletene matematične izpeljave. Kar ponuja Proust oz. proustovski slog, pa je formalizacija, ki je na delu v čutnem oziroma pisavi. Ob takšni zamenjavi Badiou ne bi bil več Badiou in tudi njegova teorija pojavnosti bi se verjetno nekoliko spremenila, toda ne zanimajo nas razlike in podobnosti, ampak problem, ki ga je mogoče predstaviti kot skupnega Proustu in Badiouju: Proust piše *za* svet, s pisavo kartografira neki svet, zasleduje njegovo konstrukcijo. Tudi Genettove ugotovitve se da brati na ta način. Badioujeva temeljna teza je teza o kontingentnosti pojavnosti glede na bit, čemur pri Proustu ustreza indiferenca do referenta, kot jo opiše Genette: »Variacije 'opisanega' objekta v skladu s stalno stili-

<sup>242</sup> *Ibid.*, str. 49–50. Cf. Marcel Proust, *Sodoma in Gomora*, str. 5–12.

<sup>243</sup> Cf. Alain Badiou, *Logiques des mondes: L'être et l'événement 2*, str.

stično shemo kažejo na indiferenco do *referenta* in s tem na ireducibilni irealizem proustovskega opisa.«<sup>244</sup>

Takšna pogojenost metafore z metonimijo pa je po Genettu le ena od dveh vrst prepleta med obema. Tudi centralna tematika nehotnega spomina ima pri Proustu metaforično osnovo. Vloga metafore v literaturi je ekvivalentna vlogi reminiscence v življenju; zблиžanje dveh čutnih vtisov temelji na temu, čemur Proust pravi »čudež analogije«. <sup>245</sup> Ta ekvivalenca ni le lastnost Proustovega sloga, temveč tudi zasnutek estetske teorije, ki jo pripovedovalec, kot smo videli zgoraj, eksplicitno razgrne v romanu. Po Genettovi razlagi reminiscenca poveže dva vtisa, ki sta med sabo prostorsko in/ali časovno v veliki oddaljenosti. Bližina, na kateri temelji metonimija je s tem pretrgana. Kot beremo pri Proustu: »med spominom, ki se nam povrne nenadoma, in našim sedanjim stanjem je razdalja tolikšna, da bi celo brez ozira na svojevrstno izvirnost vsakega bilo že to dovolj, da primerjanje sploh ne bi bilo mogoče [...] spomin zaradi pozabe ni mogel skleniti nobene zveze, skovati nobenega vmesnega člana med seboj in sedanjo minuto«. <sup>246</sup> Tu naj bi šlo za čisto – od metonimije neodvisno – metaforo.

Toda, kot ugotavlja Genette, metaforični dogodek sproži verižno reakcijo, ki ne temelji več na analogiji, ampak na metonimični bližini. Spomnimo se začetka romana: na začetku je Combray sestavljen le iz dveh nadstropij – to je vse, kar pokaže reminiscenca nočnega prebujanja, šele z magdalenico pa se sestavi svet Combraya. Ko je povezava (na primer magdalenica-Combray) vzpostavljena, sledi delo

<sup>244</sup> Gérard Genette, »Métonymie chez Proust«, v: *Figures III*, str. 45.

<sup>245</sup> Marcel Proust, *Spet najdeni čas*, str. 186.

<sup>246</sup> *Ibid.*, str. 184–185.

metonimije, ki iz metaforične povezave (sedanja-nekdanja magdalenica) sestavi celoten svet Combraya.

In komaj sem prepoznal okus po koščku magdalenice, [...] že se je stara siva hiša ob cesti, v kateri je bila [...] spalnica, prislonila kot gledališka kulisa na malo vrtno krilo, ki so ga prizidali na zadnji strani za moje starše (to je bil tisti okrnjeni del slike, ki sem ga dotlej edinega videl); in s hišo se je prikazalo tudi mesto ob vseh urah [...], hiše in osebe [...] – tako je vse, kar ima obliko in trdnost, vstalo z mestecem in vrtovi vred iz moje skodelice čaja.<sup>247</sup>

Kot pravi Genette: »pravi proustovski čudež ni v tem, da ima neka magdalenica, potopljena v čaj, isti okus kot neka druga [...]: vse prej je v tem, da ta druga magdalenica obudi sobo, hišo, celo mesto«. <sup>248</sup> Metaforična ekstaza doživetja (reminiscenca se začne z močnim občutkom ugodja) je kratkotrajna in ne pusti nobenih sledi (nekatero reminiscence v romanu ne uspejo – njihov vir ni nikoli odkrit), če je ne dopolni metonimična širitev, ki prek iskanja pravega vira doživetja konstruira svet, v katerem se je prvič pojavil ponovljeni čutni vtis: »Brez metafore [...] ni resničnih spominov; [...] brez metonimije pa ni povezave spominov, zgodbe, romana.« <sup>249</sup> Z delom metonimije se Proustov prvotni načrt zapisovati ekstatične poetične doživljaje lahko razvije v roman. Takoj po ekstatičnem doživetju spotika ob tlakovce in piskov v napeljavi, pripovedovalec opazi, »da me čakajo tu – v umetniškem delu, o katerem sem, ne da bi se zavestno odločil,

<sup>247</sup> *Id.*, *V Swannovem svetu*, str. 149–150.

<sup>248</sup> Gérard Genette, »Métonymie chez Proust«, v: *Figures III*, str. 58.

<sup>249</sup> *Ibid.*, str. 63.

že čutil, da sem se ga pripravljn lotiti – velike težave«. <sup>250</sup> Te težave bo lahko premostil šele proces resnice, dolgotrajno pisanje romana.

Metonimična gradnja sveta ima pomembno vlogo tudi v Proustovi pripovedi. Genette ta mehanizem imenuje »retorika želje«: Marcelovo identifikacijo s Swannom lahko razumemo kot izhodišče za ljubezen do njegove hčerke, Gilberte. A Marcelova zaljubljenost v Gilberte ponavlja tudi Swannovo ljubezen do njene matere, Odette. Swann je tudi izhodišče Marcelovega zanimanja za pisatelja Bergotta, ki bo pripovedovalcu postavil ideal literature. Bergotte pa je povezan tudi s čarom Gilberte, ki s slavnim pisateljem hodi na sprehode. Marcelovo zanimanje za dinastijo Guermantesovih je prav tako povezano s Swannom, ki pride v njihov aristokratski krog kot razgledan meščan, tako kot kasneje Marcel. Iz lika Swanna, ki ga v pojavnost priključeta začetna reminiscenčna prizora s prebujanjem in magdalenico, se zgradijo vsi štirje Proustovi svetovi. Oba prepleta metafore in metonimije, ki ju raziskuje Genette, torej vplivata tako na stilistične mikrostrukture kot na narativne makrostrukture.

Kljub naključjem reminiscenc se Proust vrne k primerjavi pisatelja z znanstvenikom:

Vtis je za pisatelja to, kar je eksperimentiranje za znanstvenika, s to razliko, da pri znanstveniku delo razuma stoji na začetku, pri pisatelju pa na koncu. [...] Prišel sem torej do sklepa, da v odnosu do umetniškega dela nikakor nismo svobodni, da ga ne ustvarjamo po mili volji, ampak da je obstajalo že pred nami in ga moramo, ker je nezogibno in hkrati skrito, samo odkriti kot kakšen naravni zakon. <sup>251</sup>

<sup>250</sup> Marcel Proust, *Spet najdeni čas*, str. 185.

<sup>251</sup> *Ibid.*, str. 195–196.

V trenutku, ko bi pričakovali teorijo naključja ali relativnosti resnice, ugotovimo, da je kontingenca pravzaprav odkritje, začetek nujnosti. Toda nujnost mora biti zapisana; če razkritju (metafori) ne sledi roman, delo metonimije, nujnosti/resnice ne bo.

Prva Genettova teza, teza o metonimični pogojenost metafore, priča o logični (v smislu badioujevske logike pojavnosti) in torej ne subjektivno-relativni konstrukciji Proustovih svetov: pojavnost zvonikov je odvisna od transcendentalnih določil sveta, v katerem se pojavljata. Druga teza – o metaforični pogojenosti metonimije – ustreza tistemu, o čemer Badiou govori kot o svetu resnice: »Kaj postane svet, ko je zaznan in mišljen izhajajoč iz neke resnice?« Status metafore je ekvivalenten statusu dogodka pri Badiouju, status metonimije pa procesu resnice, razgrnitvi posledic dogodka (ki bo obstajal zgolj v svojih posledicah). Dogodek – metaforični dogodek – bo za vedno izgubljen, če ne bodo razvite njegove konsekvence, če ne bo proces resnice v zvestobi temu dogodku vzpostavil nekega novega sveta: ta vzpostavitev pa je delo metonimičnega razvitja zgodbe romana. Če poskuša Mallarmé svet povzeti v knjigo, Proust povzame knjigo v svet.

V prejšnjih poglavjih smo srečali različne koncepte sveta, ki jih lahko povzamemo v tipologijo. Izhajali smo iz ideje o *neskončnosti možnih svetov* pri Leibnizu, ki zabeleži trenutek, ko svet pade iz mitoloških, kozmoloških ali teoloških tečajev in postane problem. To figuro neskončnosti najdemo v paru z enostjo *dejanskega sveta* (tudi pri Agambenu, po katerem naj bi se z »razstvarjenjem« vrinili nazaj k neskončnosti možnosti), ki smo ga definirali kot aporetični okvir izkustva nedovršene celote in skupnega, ki si ga ne moremo deliti. To je tudi svet smisla, kakršnega opisuje fenomenologija – smisla, ki podpira neskončne variacije, a jih obenem tudi stabilizira.

Nadaljevali smo z *možnim svetom*, tokrat v ednini, povezanim z Aristotelovim »kot bi se *lahko* zgodilo«. Konstituira ga neka nujnost, ki pa je zgolj možna, saj se mora šele uresničiti. Operacija tega sveta je operacija delitve, ki deli tiste, ki nujnost poznajo, od nevednežev, ki ovirajo uresničitev nujnosti kot edine možnosti. Temu svetu se zoperstavlja *nemožni svet* »podreprezentacijskih sil« (Deleuze), »indiferentne mnogoterosti biti« (Badiou) ali »egalitarnosti čutnih vtisov« (Rancière), ki se zoperstavlja hierarhičnim prisilam možnega sveta, a ker ga definira njegova nemožnost, ne more zares oblikovati svojega, alternativnega sveta. Ni torej drugi svet transcendence, ampak imanenca dejanskega sveta, logično predhodna njegovi smiselni konstituciji.

Tipologijo zaključí *fikcijski svet* kot *svet resnice*, ki smo ga podrobneje izpeljali z branjem Prousta. *Iskanje izgubljenega časa* nam ponuja štiri elemente za teorijo fikcijskega sveta: kontingentnost, dogodkovnost, redukcijo in suplementacijo. *Kontingentnost* sveta lahko v *Iskanju* povežemo s podobo prebujanja, s katero se roman prične. Prebujenje je po Proustu leibnizevsko stvarjenje v malem, saj raztrga pravilno zaporedje svetov, ki so razporejeni okoli spečega človeka. Ko se prebudimo, ne vemo, kje smo – vsakič na novo moramo izbirati iz množstva možnih svetov, še prej pa smo soočeni s tesnobno izgubljenostjo, ki priča o kontingentosti udejanjenja.

Toda *Iskanje* se začne dvakrat, na začetku in na koncu. Možni svetovi, v katere se prebujajo pripovedovalci, še ne tvorijo fikcijskega sveta, ki bo svet pripovedi *Iskanja*. Ta svet se začne šele na koncu, ko niz trivialnih pripetljajev (neravni tlakovci pod nogami, piski in vodovodni napeljavi ...) sproži močno občutje in miselni niz, v katerem se pripovedovalcu, potem ko je že davno ugotovil, da je nezmožen dobrega pisanja, razkrije forma romana (prav tistega, ki smo

ga ves čas brali). Tu ne gre več za še enega možnih svetov (in prav tako ne za možnost pisanja romana), ampak za neizbežno srečanje, dogodek, ki omogoči nastanek novega sveta. Svet fikcije ima torej *dogodkovno* poreklo.

Drugi začetek je potrebno šele izpeljati. Dogodek ni nič, če mu ne sledi »opremljanje« fikcijskega sveta, torej delo razvijanja konsekvenc, pisanja samega *Iskanja*. To delo je operacija *suplementacije*, gradnje tega novega, bolj resničnega sveta, ki je, če si izposodimo Badioujevo definicijo resnice, »neskončen rezultat naključnega dopolnjevanja«. <sup>252</sup> Vemo, da so bile zaključne scene ene prvih, ki jih je Proust napisal, telo romana pa je nastajalo z vrivanjem vedno novih listov v tipkopise in vrivanjem vedno novih stavkov v slavne proustovske dolge povedi. Suplementacija predpostavlja še komplementarno operacijo, *redukcijo*, ki zadeva množstvo možnih svetov. Fikcijski svet reducira mnogoterost svetov, saj med njimi nastopi kot orientacijska točka in uvede kriterije njihove združljivosti s sabo. Ostali svetovi v romanu, svet ljubezni ali svet visoke družbe, bodo v zadnji instanci prikazani z vidika novega, suplementarnega sveta. Mnoštva svetov, v katere smo »vrženi«, ni več mogoče živeti povsem ločeno od tega novega, fikcijskega sveta.

Obe operaciji bi bilo napačno razumeti kot pozitivno in negativno plat istega. Že suplementacija ima poleg svoje pozitivne, kreativne, tudi svojo negativno plat, saj je zanjo vse, kar ni njen svet, indiferentno. Pozitivna stran redukcije pa je, da ni le redukcija za fikcijski svet, ampak tudi za množstvo svetov okoli njega. Fikcijski svet svojo zunanost vsaj začasno reducira nase, kar pomeni, da ni le

---

<sup>252</sup> Alain Badiou, *Ali je mogoče misliti politiko?/Manifest za filozofijo*, str. 129.

ujet v svojem svetu, ampak v svoj svet zajame tudi ostale svetove, ki zabeležijo njegove učinke in ga ne morejo ignorirati. Če zopet povlečemo vzporednico z Badioujevo definicijo resnice: umetniška resnica spremeni splošno percepcijo sveta, ne le za tiste, ki so neposredno pod njenim vplivom, tako kot znanstvena resnica spremeni splošno razumevanje sveta, ne le za tiste, ki jo razumejo.<sup>253</sup>

Koncept fikcijskega sveta dopolni tipologijo svetov, obenem pa odgovarja na nekatera od zgoraj odprtih vprašanj razmerja med resnico in svetom pri Badiouju. Postopek resnice je izgradnja fikcijsko strukturiranega sveta, ki vsaj začasno reducira množstvo svetov in vpiše določene posledice svojega obstoja v dejanski svet. Ta dodatek k fenomenologiji resnice nam omogoči misliti njene učinke tudi ločeno od usode njenega subjektivnega »telesa«. Po drugi strani fikcijski svet odgovarja tudi na problem nemožne pripovedi pri Rancièru, saj ponudi način prozne artikulacije poetičnih izkustev, ki ni nujno zgolj kompromis dveh nezdružljivih principov (reprezentacijskega in antireprezentacijskega), ampak »razširitev moči trenutka«,<sup>254</sup> ki uvaja konsistenco, lastno čutni »plohi atomov«.

---

<sup>253</sup> Seminar »L'immanence des vérites«, predavanje 24. oktober 2012.

<sup>254</sup> Jacques Rancièr, »Čas, pripoved, politika«, str. 175.





### **III. FILOZOFSKO BRANJE: PROBLEM INTERPRETACIJE**



## OD INTERPRETACIJE DO INTERVENCIJE

Ob osrednji tezi estetske sekvence, da umetnost misli, se postavlja vprašanje, kako je misel, imanentna umetniškemu delu, dostopna filozofiji. Kakšna so hermenevtična načela, ki na podlagi srečanja z umetniškim delom določajo formulacijo filozofskega koncepta? Toda prav filozofija, ki se je zavezala zvestobi resnici, imanentni umetnosti sami, se je mnogokrat znašla pod udarom ostrih očitkov o popolni arbitrarnosti njenih komentarjev umetniških del. Sociologi filozofiji očitajo, da umetniška dela obravnava ločeno od zgodovinsko-druženih pogojev njihove produkcije, umetnosti zgodovinarji pa, da so filozofske razlage umetniških del le spekulacije, ki ne služijo ničemu drugemu kot ilustraciji filozofskih konceptov. Po eni strani naj bi filozofija priznavala umetnosti avtonomijo, ki ji ne pripada, po drugi pa naj njene avtonomije ne bi spoštovala dovolj. Če želimo pojasniti ta navidezni paradoks, se moramo najprej vprašati, kako filozofija estetske sekvence razume pojem avtonomije.

Od Heideggerja do Badiouja najdemo zahtevo po tem, da mora umetniško delo samo usmerjati filozofsko misel. Komentar umetniškega dela tako postane integralni del filozofskega diskurza. Filozofija estetske sekvence si kot nalogo zastavi obravnavati umetniško delo kot mišljenje, s čimer se loči tako od metafizične tradicije, ki misel o

umetnosti podredi sistematičnosti filozofske resnice, kot od humanističnih in družboslovnih ved, ki producirajo vednost o umetnosti kot predmetnem področju raziskovanja. Paradigma filozofskega branja umetniških del tako ni ne aplikacija ali ilustracija (konceptov) ne interpretacija (umetniških del kot tekstualnih objektov).

Umetniško delo po Heideggerju »postavlja svet« prav s tem, da »je preprosto ono samo – in nič drugega«. <sup>1</sup> Razmerje med konceptom in delom ni razmerje aplikacije ali ilustracije, pač pa je koncept izveden iz srečanja s prezenco dela. Heidegger pravi, da zadostuje, da se le postavimo pred umetnino, na primer pred van Goghovo sliko: »Bila bi samoprevara najslabše vrste, ko bi menili, da je naše opisovanje kot subjektivno početje vse to le tako naslikalo in potem položilo v sliko.« <sup>2</sup> Naloga komentarja umetnine, ki se ga loti filozof, ni iz zunanosti umetnine določiti, kaj ta je in kaj sporoča, temveč pustiti spregovoriti umetnini sami iz njene notranosti. Razlaga nam le približa tisto, kar umetnina ali pesem sama je. Mišljenje, ki hoče razumeti, ostaja v okviru reprezentacijske strukture, zato se mora »zlomiti« ob delu, se ukiniti v nagovoru umetnine: »Zadnji, vendar tudi najtežji korak vsakega razlaganja je, da z razjasnjenji izgine pred čistim obstajanjem pesmi.« <sup>3</sup>

Podobno tudi Badioujeva »inestetika« temelji na »domnevi, da umetnost sama proizvaja svoje resnice« in preverja konsekvence umetniških del za filozofsko mišljenje ob njihovem sicer »neodvsnem obstoju«. <sup>4</sup> Badiou specifičnost inestetike opiše kot poenotenje

---

<sup>1</sup> Martin Heidegger, »Izvir umetniškega dela«, v: *Izbrane razprave*, str. 249.

<sup>2</sup> *Ibid.*, str. 260.

<sup>3</sup> *Id.*, *Razjasnjenja ob Hölderlinovem pesništvu*, str. 9.

<sup>4</sup> Alain Badiou, *Mali priročnik o inestetiki*, str. 5.

dveh značilnosti umetniške resnice, ki naj bi bili v prejšnjih oblikah odnosa filozofije do umetnosti nezdružljivi. Prva značilnost je »immanentnost« resnice umetnosti, kar pomeni, da je »resnica zares notranja umetniškemu učinku« in ne »zgolj instrument neke zunanje resnice«. <sup>5</sup> Druga značilnost resnice je njena »singularnost«. Badiou želi pokazati, da vsak od filozofskih pogojev (umetnost, politika, znanost, ljubezen) proizvaja singularne in avtonomne resnice, ki niso zvedljive na resnice drugih področij. Resnice umetnosti tako ne moremo iskati v politiki ali znanosti, ampak je resnica »njej popolnoma lastna« in ne »kroži tudi v drugih registrih delujočega mišljenja«. <sup>6</sup> Romantično razumevanje umetnosti (ki ga po Badiouju brez pomembnih modifikacij prevzame Heidegger) naj bi njeno resnico mislilo kot immanentno, a ne tudi kot singularno, saj je ta resnica zanjo tudi najvišja ali celo edina resnica – naddoloča tudi druge registre mišljenja.

Singularnost področnih resnic naj bi onemogočila hierarhizacijo in redukcijo resnic, npr. resnice umetnosti na resnico politike, toda če resno vzamemo zahtevo, da resnice »ne krožijo«, postane nemogoč tudi ves Badioujev filozofski projekt. V *Manifestu za filozofijo* namreč filozofsko operacijo z resnicami opiše z »metaforo prostega kroženja«. <sup>7</sup> Badioujeva dela so dejansko sestavljena prav iz konceptualizacij takšnih krožišč in križišč: s teorijo množic razlaga politično situacijo, poda matem ljubezni, koncept forme opiše kot skupen matematiki in umetnosti ipd. Tudi knjiga, kakršna je *Dvajseto stoletje*, v kateri Badiou v skladu z immanentno metodo išče »dokumente,

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, str. 18.

<sup>6</sup> *Ibid.*, str. 18–19.

<sup>7</sup> *Id.*, *Ali je mogoče misliti politiko/Manifest za filozofijo*, str. 88.

ki se sklicujejo na smisel tega stoletja za akterje samega stoletja«,<sup>8</sup> ne bi bila mogoča, če resnice stoletja ne bi mogle krožiti med politiko, umetnostjo, znanostjo in izumi novih načinov eksistence.

Heidegger in Badiou filozofijo postavita za pogoj umetnosti tako, da postulirata popolno avtonomijo umetniške resnice. Posledica te poteze je pri prvem postavitvi poezije za paradigmo vsakršne resnice, pri drugem pa prekinitve povezav med sicer enakovrednimi resnicami različnih področij. Toda filozofska praksa obeh kaže, da je pravi problem drugje: če umetnost misli, mora imeti njena misel konsekvence, ki jo presegajo, kar pomeni, da je del mišljenja, ki ga ne moremo razdeliti po področjih, del »ene same dolge misli«, o kakršni, kot bomo videli spodaj, govori Deleuze. Misel pripada umetnosti le, če ne pripada le njej. Avtonomije torej ne moremo preprosto postulirati, ampak moramo razviti njeno dialektiko, jo misliti skupaj z njenim nasprotjem.

Adornovo estetsko teorijo lahko razumemo prav kot (negativno) dialektiko avtonomije in heteronomije umetnosti. Filozofsko predpostavko, da umetnost misli, mora Adorno uskladiti s historično-materialističnim pogledom na umetnost kot na družbeno dejstvo. Vznik avtonomije umetnosti ima svoj zgodovinski trenutek, pogojen z vzponom meščanstva kot vladajočega razreda. Še več, avtonomija umetnosti je del mehanizma dominacije, ki jo izvaja vladajoči razred. Umetnost torej ni v precepu med avtonomijo in heteronomijo, temveč je sama njena avtonomija hkrati avtonomna in heteronomna: »Dvojni značaj umetnosti kot avtonomne in kot *fait social* neprestano posreduje prav območje njene avtonomnosti.«<sup>9</sup> Imanenco umetnosti

<sup>8</sup> *Id.*, *Dvajseto stoletje*, str. 17.

<sup>9</sup> Theodor W. Adorno, »Umetnost, družba, estetika«, str. 98.

po Adornu bistveno določa nekaj, kar ji je zunanje: »Umetnost je (obstaja) samo v razmerju do svoje drugosti, je proces tega razmerja.«<sup>10</sup> To ni zunanji družbeni proces, ki bi načenjal avtonomijo umetnosti, ampak je konstitutiven za sam obstoj umetnosti kot avtonomne. Ne gre za zunanost, ki bi se vsiljevala notranjosti, ampak za to, da je notranost že sama po sebi tudi zunanost: »Umetnost je in ni sama zase, svojo avtonomnost zgreši brez tistega, kar ji je heterogeno.«<sup>11</sup>

Zasuk v pojmovanju avtonomije umetniškega dela odpira tudi vprašanje njegovega ontološkega statusa. Heideggerjev »čisti obstoj« dela, pred katerim se razblini vsako razlaganje, implicira drugačen modus eksistence dela kot pa Adornovo pojmovanje, da umetnost bistveno določa njen odnos do drugosti. Po Adornu delo kljub njegovi dokončni izdelanosti ontološko določa njegova nedovršenost: »Strogi imanenci duha umetniškega dela sicer oporeka nasprotna težnja, ki ni nič manj imanentna: težnja izviti se iz zaprtosti lastne zgradbe, vase vnesti cezure, ki več ne dovoljujejo totalnosti pojavnosti.«<sup>12</sup> Estetska identiteta je torej oblika neidentitete, oblika notranje napetosti. Napetost povzroča dejstvo, da je umetnost »usmerjena k resnici, ni pa sama neposredno resnica«, temveč je »resnica njena vsebina.«<sup>13</sup> Ne le, da avtor ne more povsem nadzorovati dela kot resnice, delo samo ni povsem identično s svojo vsebino, torej resnico.

Ali to pomeni, da Adorno umetnost vendarle podredi neki ume-  
tnosti zunanji resnici, s čimer prekrši načelo imanence kot temeljno hermenevitično načelo estetske sekvence? To vprašanje je nekoliko bolj zapleteno, kot bi utegnili sklepati na podlagi Badioujeve defi-

<sup>10</sup> *Ibid.*, str. 95.

<sup>11</sup> *Ibid.*, str. 99.

<sup>12</sup> *Id.*, *Ästhetische Theorie*, str. 137.

<sup>13</sup> *Ibid.*, str. 419.



nicije inestetike. Če je resnica umetnosti imanentna in singularna, potem se mišljenju ponuja kot dovršeni objekt, ki ga je treba le še prevesti v filozofsko govorico in zadržati v njegovih vnaprej določenih mejah. Če pa resneje vzamemo tezo, da umetnost misli, ji vsilimo tudi univerzalnost mišljenja, ki ni nikoli dovršeno in ne dopušča omejitev. Umetnost je tudi po Adornu zmožna resnice, toda resnica je proces postajanja in nujno »kroži« med umetnostjo, politiko in filozofijo. Umetniška dela so »izključno to, kar so zmožna postati«. <sup>14</sup> Resnica v pravem smislu po Adornu ne bo udejanjenja, dokler ne bodo udejanjeni njeni družbeni pogoji – dokler človeštvo ne bo emancipirano. Do takrat bo dialektika le dialektika napačnega stanja stvari, resnica umetnosti pa resnica njenih nerazrešenih protislovij.

Tudi po Rancièru historični vznik avtonomije umetnosti obenem pomeni njeno radikalno heteronomijo. Umetnost postane avtonomna oblika čutnega izkustva v trenutku, ko je ni več mogoče definirati s kriteriji posnemanja in postopki izdelave del. Umetnost postane umetnost šele takrat, ko je umetnost lahko »karkoli«. Estetski režim zabriše mejo med umetnostjo in neumetnostjo, saj objekti vsakdanjega življenja vstopajo v umetnost, medtem ko umetnost z anticipiranjem novih oblik skupnosti teži k samoukinitvi v formi življenja. Vse to tvori prvotno politiko estetike, ločeno od vsakršne naknadne politizacije in angažmaja. Ker umetnosti več ne definirajo postopki njene izdelave in norme posnemanja, temveč oblikovanje »sensoriuma izjeme«, se zabrišejo tudi razmejitve med različnimi umetnostmi. Prav tako umetnost v svoja dela vse bolj vključuje samorefleksijo, s čimer ukinja mejo med umetnostjo in diskurzom o umetnosti.

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, str. 533.

V tem procesu izginejo vsi kriteriji razlikovanja med oblikami umetnosti in oblikami življenja, katerih izraz so, kakor tudi med oblikami umetnosti in oblikami mišljenja, ki jim zagotavljajo reprizo. Isto velja za razlikovanje med umetnostmi in nazadnje za razliko med umetnostjo in neumetnostjo. Skratka, estetska avtonomija umetnosti je le drugo ime za njeno heteronomijo. Estetska identifikacija umetnosti je načelo splošne dezidentifikacije.<sup>15</sup>

Kako pa se postulat avtonomije odraža v interpretativni praksi filozofije? Priznavanje avtonomije umetniški misli filozofijo zaplete v hermenevtični paradoks. Če naj se, kot zahteva Heidegger, postavimo pred delo *sámo*, to ne pomeni, da ga moramo preprosto izvzeti iz umetniškega in družbenega konteksta in se ga lotiti po načelu »*close reading*«, ampak se moramo izogniti temu, da bi ga sploh postavili kot objekt preučevanja. Ne smemo ga reprezentirati s produkcijo vednosti, ampak se moramo odpreti za njegovo *aletheia*. Takšna hermenevtična praksa filozofijo izpostavi očitku popolne arbitrarnosti njenih razlag umetniških del. Heideggerjevi komentarji van Goghove slike čevljev (»Iz temne odprtine steptane notranjosti obuvala strmi muka delovnih korakov. V grobo izdelani teži obuvala je vkovana žilavost počasne hoje po dolgih in zmeraj enakih brazdah njive [...]«<sup>16</sup>) verjetno res v ničemer ne prispevajo k vednosti o slikarju in njegovem delu.

Toda če zastavljamo vprašanje o filozofski hermenevtiki, se moramo najprej vprašati, kako filozofija bere samo sebe, torej tekste, ki

<sup>15</sup> Jacques Rancière, *Nelagodje v estetiki*, str. 99.

<sup>16</sup> Martin Heidegger, »Izvir umetniškega dela«, v: *Izbrane razprave*, str. 258.

tvorijo njen lastni korpus. Kot pravi znani rek, je zgodovina filozofije le niz opomb k Platonu, gotovo pa drži, da nove filozofije nastajajo na podlagi (včasih očitno napačnih ali že kar potvorjenih) branj svojih predhodnic. Kar filozofija počne literaturi in umetnosti, najprej počne kar sama sebi.

Potrebo po hermenevtiki običajno povezujemo z zgodovinsko-stjo – kako z vidika neke nove dobe razumeti tekste preteklega dobe. Zgodovinskost nastopa kot paradigma distance do teksta, ki ustvari potrebo po interpretaciji. Tu se pojavi problem: če filozofija svoje preteklosti ne pušča za sabo, ampak nastaja z vedno novimi branji preteklih filozofij, kakor da bi bile sodobne, ali drugače, če filozofija nima zgodovine (kot pravi Louis Althusser) – ali to pomeni, da ne more imeti niti lastne hermenevtike?

Diskontinuiteta se v filozofiji vzpostavlja drugače – ne z diahronimi prelomi (kakor v znanosti, kjer so ovržene stare teorije le še zanimivost), ampak s sinhronimi razcepi. Paradigma filozofske distance do teksta ni med prej/potem, temveč med ali/ali. Platon vpelje razcep med mnenjem in modrostjo, ki se kasneje ponovi znotraj modrosti same: med platonizmom in aristotelizmom, med idealizmom in materializmom, med kontinentalno in analitično filozofijo, med fenomenologijo in poststrukturalizmom itn. V filozofski praksi periodizacija, ki je posledica zgodovinskosti, nadomesti *izbira* in z njo *kanonizacija*: vzpostavi se kot-da-sinhrona serija kanonskih filozofskih tekstov, do katerih se je treba opredeliti, opredelitev pa pogosto poteka kot izbira med pari: Platon ali Aristotel, Kant ali Hegel, Hegel ali Spinoza, Heidegger ali Wittgenstein itn. Vsak nov pristop zahteva ponovno branje klasičnih avtorjev, a ne s filološko natančnostjo, ampak z nasilnimi gestami obratov z nog na glavo ali z glave na noge. Kakorkoli že filozof definira sinhrono delitev filozofije, mora ne le

izbrati svoj filozofski kanon, ampak ga tudi preinterpretirati. Materialist, ki se hoče sklicevati na Platona ali Hegla, mora tako najprej pokazati, da sta Platon ali Hegel – v nasprotju s tem, kar smo doslej verjeli in kar sta verjela tudi sama – neke vrste materialista. Ker filozofija nima zgodovine, njen odnos do lastne preteklosti zaznamuje *nasilje interpretacije*. Ahistoričnost proizvede nekakšno anti-hermenevtiko, ki jo je najbolje opisal Deleuze: »Predstavljal sem si, kako se avtorju prikradem za hrbet in mu naredim otroka, ki je njegov, a vendar pošasten.«<sup>17</sup>

Značilnosti filozofske hermenevtike ali, bolje rečeno, anti-hermenevtike, so torej naslednje: a) kanonizacija (namesto periodizacije) b) ahistoričnost (namesto zgodovinskosti), c) arbitrarna izbira (namesto celovite obravnave) in d) nasilje interpretacije (namesto filološke zvestobe). Takšno bralno »metodo« filozofija nato prenese tudi na svoja branja umetniških del, kar ji prinese kup očitkov: umetniško delo abstrahira od zgodovinsko-družbenih pogojev njegove produkcije; abstrahira ga od umetniških tokov, ki so nanj vplivale in sredi katerih nastaja; nekatera dela postavlja na piedestal, druga pa povsem ignorira ali celo zavrača; ne zanima je delo sámo, ampak spekulativne teze, ki jih o njem povsem arbitrarno postavlja. Ko se filozofija zaveže, da bo zvesto sledila mišljenju, navzočem v samem umetniškem delu, se divja spekulacija, ki z delom nima nobene zveze, lahko šele zares začne!

Adorno pravi, da je bil Hegel zadnji filozof, ki je lahko proizvedel estetiko, ne da bi karkoli vedel o umetnosti.<sup>18</sup> Se je Adorno prenagilil? Njegovi spisi o glasbi prav zares pričajo o temeljiti glasbeni izobrazbi,

<sup>17</sup> Gilles Deleuze, *Pourparlers*, str. 15.

<sup>18</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 495.

zaradi česar jim, če smo sami brez nje, težko sledimo. Toda vednost o glasbi ne spremeni njegovih hermenevtičnih načel. Prav pri Adornu je kanonizacija najbolj očitna: v *Filozofiji nove glasbe* (Philosophie der neuen Musik) sta kot nasprotujoči si paradigmi novega v glasbi izbrana Schönberg in Stravinski – na podlagi specifične interpretacije Schönbergove glasbe in diskreditacije Stravinskega Adorno izoblikuje temeljne pojme svoje estetike. Imamo torej arbitrarno izbiro in nasilje interpretacije, na neki način pa tudi ahistoričnost: gotovo je pri Adornu resnica Schönbergove glasbe resnica zgodovinskega trenutka, toda ahistoričnost kot značilnost filozofske hermenevtike ne cilja na to, da filozofija umetniška dela abstrahira od zgodovine, ampak na to, da jih jemlje kot paradigmatična dela, ki utemeljujejo pojem umetnosti nasploh in s tem občo estetsko teorijo. Filozof-estetik torej vzpostavi svoj kanon umetniških del, na podlagi katerih izoblikuje estetske pojme – šele nato je o tem »zasebnem« kanonu retroaktivno mogoče reči, da so to resnično umetnine na ravni svojega pojma.

Je torej vsa Adornova filozofija interpretacija Schönberga? Prav takšno razširitev miselnih implikacij umetniškega dela Mehdi Belhaj Kacem pripiše Badiouju v zvezi z Mallarméjem. Badioujevo branje Mallarméja naj ne bi bila aplikacija filozofskih konceptov niti filozofija poezije, ampak »neskončno radikalnejša gesta brez primere v zgodovini filozofije, iz Mallarméjeve pesmi neposredno narediti filozofijo«. <sup>19</sup> Poezijo enega avtorja naj bi Badiou univerzaliziral na raven celovitega filozofskega sistema.

Lecercle opaža, da imajo t. i. post-strukturalistični filozofi (Deleuze, Derrida, Lyotard, Foucault) precej enoten in specifično moder-

<sup>19</sup> Mehdi Belhaj Kacem, *Inesthétique et mimésis*, str. 24.

nistični kanon literarnih del, iz katerih črpajo.<sup>20</sup> Lecerclle v iskanju razlogov za ta konsenz navaja Jamesona, ki trdi, da je sama ideja kanona bistveno povezana z ideologijo modernizma.<sup>21</sup> Modernistična dela se želijo ločiti tako od popularne kot od klasične visoke kulture; vsako delo naj bi bilo povsem singularno, hkrati pa se v naslednji fazi modernizma pojavi potreba te singularnosti povezati v kanon, v seznam velikih imen umetnosti, ki nato služijo kot referenčne točke. Takšne sezname kasneje napade postmodernizem, a nekatera imena preživijo – v literaturi predvsem Joyce, Proust, Kafka, Woolf. Še vedno pa jih lahko beremo zato, ker smo uspeli pozabiti na njihove tradicionalne interpretacije, ki so jih – pravi Jameson – prej spremljale kot njihovi šoferji ali telesni stražarji.<sup>22</sup>

Tudi Deleuzovo knjigo o Proustu odpira zavrnitev tradicionalnih interpretacij: »V čem je enotnost *Iskanja izgubljenega časa*? Vemo vsaj to, v čem je ni. Ni v spominu, niti v nehotnem spominu ne.«<sup>23</sup> Če Proustov tekst ostaja živ, je to zato, ker ga je mogoče na relevanten način »ponovno napisati« z vidika drugačne teorije ali estetike. Prav to je praksa, ki jo Lecerclle ob Deleuzovem branju Prousta opiše kot »filozofski koncept močnega branja [*strong reading*]«.<sup>24</sup> Toda preden se posvetimo Lecercllovi razdelavi tega koncepta, si oglejmo, kakšna je usoda pojma interpretacije v filozofiji estetske sekvence.

Zavračanje interpretacije je videti kot logični nasledek zavračanja reprezentacije. Filozofija mora prispevati, če si izposodimo Waj-

<sup>20</sup> Jean-Jacques Lecerclle, *Badiou and Deleuze Read Literature*, str. 120.

<sup>21</sup> Fredric Jameson, *A Singular Modernity*, str. 179, 210.

<sup>22</sup> *Id.*, »Joyce or Proust?«, *The Modernist Papers*, str. 170.

<sup>23</sup> Gilles Deleuze, *Proust in znaki*, str. 13.

<sup>24</sup> Jean-Jacques Lecerclle, *Badiou and Deleuze Read Literature*, str. 68.

cmanov izraz, »eno interpretacijo manj«. <sup>25</sup> V tem zavračanju lahko prepoznamo nekakšno platonistično stopnjevanje: če je reprezentacijsko pojmovanje umetnosti neresnično, je interpretacija dvojno neresnična, saj ni nič drugega kot reprezentacija reprezentacije. Kot pravi Heidegger, si dela ne smemo postaviti za objekt predstave oziroma interpretacije, ampak se moramo odpreti za nagovor dela, pred katerega se postavimo. Toda kaj drugega naj bi filozofski komentar umetniškega dela pravzaprav bil? Kako se lahko določen diskurz o umetniškem delu ne razlikuje le po specifičnosti svoje metode, temveč je bistveno drugačen od kakršnekoli interpretacije? Ta pomislek razvije Jameson, ki pravi, da je niz poststrukturalističnih zavrnitev interpretacije pravzaprav niz predlogov za nove hermenevtične modele, kar potrjuje tudi dejstvo, da so spisi teh avtorjev postali podlaga za vrsto novih metod literarne in kulturne kritike. <sup>26</sup> Toda če upoštevamo, da filozofski koncepti teh avtorjev nastanejo na podlagi srečanja s singularnostjo določenih umetniških del, na podlagi zasebnega kanona, je takšna standardizacija konceptov v metodo interpretacije v določeni meri sporna. Če želimo uporabljati koncepte filozofov, se ne smemo zanesti na arbitrarni »toolbox« z vseh vetrov napaberkovanih konceptov, ampak moramo najprej pokazati (kakor je storil Lecercle z deleuzovskim branjem *Drakule* in kakor sem poskušal sam z badioujevskim branjem Prousta), da v delu, ki ga beremo, obstaja problem, ki se ujema s problemom, na katerega je izbrani filozof odgovoril z določenim konceptom.

Najbolj angažirano izganjanje interpretacije najdemo pri Deleuzu, pri katerem je uvrščena na seznam pojmov, ki zahtevajo ostro kriti-

<sup>25</sup> Gérard Wajcman, *Objekt stoletja*, str. 72.

<sup>26</sup> Fredric Jameson, *The Political Unconscious*, str. 5–7.

ko in ki jih je treba nadomestiti z alternativnimi koncepti. Drugačno filozofsko taktiko najdemo pri Heideggerju in Badiouju, ki vprašanje interpretacije večinoma preprosto ignorirata. Po Heideggerju zado-  
 stuje, da se postavimo pred umetniško delo in se fenomenološko pre-  
 pustimo njegovemu nagovoru. S tem presežemo odnos spoznavajoči  
 subjekt – spoznani objekt, na katerem temelji tudi interpretacija. Mi-  
 slec se prepusti nagovoru resnice, ki prihaja iz imanence dela, včasih  
 kot ponižni učenec, včasih kot sogovornik. Pri Badiouju so razlogi za  
 ignoranco drugačni. Interpretacija spada v isti koš kot jezikovni obrat  
 in splošna sofistična relativizacija, ki jima zoperstavlja svoj filozofski  
 projekt obnove pojma resnice. Če umetnost res proizvaja resnice, ki  
 pogojujejo filozofijo, potem pomen umetniškega dela ne more biti  
 odvisen od kontingentnosti interpretacije. Tako moramo na primer  
 pesniško mišljenje Mallarméjevega soneta prevesti v filozofski jezik,  
 da bi dialektiko, ki jo implicira, lahko primerjali s Heglovo. Pri tem je  
 pomembno, da v Mallarméjevih pesmih ne moremo iskati »nobene  
 'polisemije'«, saj vsebujejo »en sam smisel«. <sup>27</sup> Naloga filozofa je, da  
 preprosto eksplicira resnico, navzočo v umetniškem delu, da bi dojel  
 konsekvence, ki jih mišljenje pesmi nalaga mišljenju sploh.

Pri Deleuzu in Guattariju najdemo dvojni odmik od takšne she-  
 me. Nujnost eksplicitne kritike interpretacije namesto njene prepro-  
 ste opustitve sovpadе z uvidom, da umetniško delo ni zgolj nahaja-  
 lišče resnice, ampak je njegova resnica povezana z določenim proce-  
 som in produkcijo. V prvem poglavju njune knjige o Kafki je večkrat  
 poudarjeno, da njegovih del nikakor ne nameravata interpretirati. <sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Alain Badiou, *Théorie du sujet*, str. 92.

<sup>28</sup> Gilles Deleuze in Félix Guattari, *Kafka: za manjšinsko književnost*,  
 str. 8, 12.



Pravo vprašanje o literaturi je, »*kako deluje* (ne pa, kaj 'pomeni')«. <sup>29</sup> Premik od pomena k delovanju sta sicer najprej formulirala v zvezi z njuno kritiko psihoanalize. Slednja naj bi zgolj interpretirala nezavedno, namesto da bi spodbujala njegovo delovanje in množila načine njegove uporabe. Toda problem je širši, saj zadeva jezik nasploh in s tem tudi literarna dela kot privilegiran kraj razvitja njegovih moči: »največja moč jezika je bila odkrita šele, ko so na delo začeli gledati kot na stroj, ki proizvaja določene učinke, namenjene določeni uporabi«. <sup>30</sup> Ideal tradicionalne hermenevtike je odkriti imanentni pomen besedila, Deleuze in Guattari pa trdita, da je odkrivanje pomena pravzaprav vsiljevanje transcendence, medtem ko imanenco dela razkrije šele njegova uporaba. Ta zahteva »*immanentne kriterije*, ki lahko določijo legitimne uporabe, v nasprotju z nelegitimnimi, ki uporabo raje povežejo s predpostavljenim smislom in ponovno vzpostavijo neko vrsto transcendence«. <sup>31</sup> Deleuze je sicer že pred sodelovanjem z Guattarijem in njuno kritiko psihoanalize izrazil svoj odpor do t. i. »iskanja smisla«. Po Deleuzu smisla ni treba iskati v višavah ali globinah, kot to počnejo »teologi meglene neba« in »jamski humanisti«, saj smisel ni nekaj izgubljenega ali najdenega, temveč produkt: »Ni ga treba odkrivati, obnavljati ali ponovno uporabiti, treba ga je le proizvesti z novimi stroji.« <sup>32</sup>

Deleuze in Guattari »interpretozo« uvrstita med temeljne bolezni človeštva. Ne privede nas do pravega pomena, ampak nas z zvijačo uklene v »tragični režim neskončnega dolga«, saj »gre v neskončnost

<sup>29</sup> *Ibid.*, str. 62.

<sup>30</sup> *Id.*, *L'anti-Edipe*, str. 130.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Gilles Deleuze, *Logika smisla*, str. 77.

in nikoli ne sreča ničesar, kar ne bi bilo že sámo interpretacija«. <sup>33</sup> S tem stabilizira in hierarhizira znake in preprečuje njihovo postajanje. Da bi se ozdravili te bolezni, moramo nadomestiti »interpretacijo z eksperimentom«. <sup>34</sup> Besedila s tem postanejo stroji, stroj pa »ne deluje, da bi reprezentiral, tudi če gre za nekaj realnega, ampak da bi konstruiral realno, ki prihaja, nov tip realnosti«. <sup>35</sup> Sedaj lahko razumemo, zakaj Deleuze svojo lastno prakso branja klasikov filozofije opiše kot neke vrste posilstvo. Imanenca dela ni njegov notranji pomen, ki ga mora zvesto povzeti interpretacija, temveč njegova zmožnost postajanja in produkcije. Delo je stroj, ki mu lahko filozof priključi nove stroje, da bi nadaljeval njegovo imanentno postajanje.

Zanimivo je, da lahko na podlagi podobnih tez pridemo tudi do povsem drugačnih zaključkov v zvezi z usodo interpretacije. Tudi po Adornu je »bit« umetniškega dela »postajanje«. <sup>36</sup> Z deleuzovskega vidika bi bilo sicer zelo lahko pokazati, zakaj je Adornova hermenevtika kljub temu povsem nesprejemljiva. Najprej zato, ker izhaja iz postuliranja konstitutivnega manka, notranjega umetniškim delom, kar je prav tisto, kar Deleuze in Guattari očitata psihoanalizi. Za razliko od slednje namreč trdita, da manko ni bistvena določitev želje, ampak epifenomen, posledica blokade njene produktivnosti. Tudi pri umetniških delih je šele interpretacija tista, ki zaustavlja produktivnost dela in mu vsiljuje navidezni manko, ki ga naj bi ga zapolnila razlaga. Po Adornu pa imajo umetniška dela »potrebo po interpretaciji«, ki je »stigma njihove konstitutivne nezadostnosti«; še več, pro-

---

<sup>33</sup> Gilles Deleuze in Félix Guattari, *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie* 2, str. 142–144.

<sup>34</sup> *Ibid.*, str. 187.

<sup>35</sup> *Ibid.*, str. 177.

<sup>36</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 507.

ces postajanja resnice, ki jo vsebujejo dela, zahteva kritiko in estetiko ter »potrebuje filozofijo«, v kateri se bo proces dovršil.<sup>37</sup> Ne le, da njegova zastavitev izhaja iz manka, ampak je tudi heglovsko teleološka: latentna resnica vseh praks se dovrši šele v filozofiji. Adorno je torej kriv kar dveh iz seznama Deleuzovih filozofskih smrtnih grehov.

Toda upoštevati je treba, da je Adorno pisal proti drugačnim nasprotnikom. Čeprav je tudi sam izhajal iz kritike Hegla, sta ga pozitivizem na eni in fenomenološki imanentistični »žargon«, ki je svoj filozofski vrhunec dosegel pri Heideggerju, na drugi strani, silila k razvitju prenovljene dialektične misli. Tako proti pozitivizmu kot proti imanentizmu je zagovarjal upravičenost spekulativnega mišljenja, ki edino zmore misliti tisto v umetniškem delu, kar ni identično z njim samim – ne z njegovo empirično pojavnostjo, ne z njegovim notranjim bistvom, ki naj bi bilo dosegljivo le eksistencialno-mističnemu izkustvu. Proti obema je moral zagovarjati upravičenost obstoja dialektičnega mišljenja, ki je edino zmožno preprečiti, da bi neidentično izgubili v identiteti dejstva ali izkustva.

Dialektično estetiko omogoča dejstvo, da filozofija in umetnost »konvergirata v resnici, ki jo vsebujeta«.<sup>38</sup> Vprašanje, ki ga estetika zastavlja v zvezi umetniškimi deli, torej tudi po Adornu »ni v tem, kaj pomenijo«, temveč v tem, ali so dela »resnična ali neresnična«.<sup>39</sup> Umetnost in filozofija lahko ohranjata tisto resnico, katere postajanje implicira tudi neko novo politično realnost. Čeprav Deleuze ne upoablja pojma »resnica«, se njegovo stališče na tej točki ujema z Adornovim. Tudi pri Deleuzu sta umetnost in filozofija dve privilegirani

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, str. 194, 507.

<sup>38</sup> *Ibid.*, str. 197.

<sup>39</sup> *Ibid.*

obliki iste igre mišljenja, »ene same Dolge misli«, ki je obenem tudi politična: »Zaradi te igre, ki je samo v mišljenju in ki nima drugega rezultata kot umetniško delo, sta lahko mišljenje in umetnost dejanska in zmoreta zmotiti dejanskost, moralnost in ekonomijo sveta.«<sup>40</sup>

Adorno sicer trdi, da konvergenco med filozofijo in umetnostjo »določa reflektirana imanenca del, ne zunanja aplikacija filozofemov«, a hkrati priznava, da je bila estetika – tako kot Leibnizeva monada – »produktivna le, dokler je z nezmanjšano mero spoštovala distanco do empiričnega in z mislimi brez oken prodirala v vsebino drugega«. <sup>41</sup> Adornova *Estetska teorija* nam onkraj preprostega nasprotja notranjost/zunanjost naprti nalogo oba momenta misliti skupaj. Filozofija se mora odreči aplikaciji in se soočiti z materialnostjo umetniškega dela, obenem pa lahko o umetnosti pove nekaj relevantnega le, če svoje teze izpelje v konsistenci z lastnimi koncepti. Zunanjost koncepta delu se ujame z neidentičnostjo del samim sebi, prav to pa konceptu omogoči, da se dotakne imanence dela. Naloga estetike je, po še eni posrečeni Adornovi formulaciji, »osvoboditi koncepte njihove zunanosti glede na stvar«. <sup>42</sup> Koncept torej ne ostane v zunanjem odnosu do dela, ga ne skuša razlagati ali uporabiti delo za ilustracijo tega, kar želi povedati, temveč se ob delu transformira ali šele konstituira. Srečanje dela in koncepta je postajanje obeh. Zdravilo za interpretacijo je navsezadnje interpretacija sama, interpretacija-monada, ki se z imanenco dela lahko poveže le prek svoje distance do njega.

<sup>40</sup> Gilles Deleuze, *Logika smisla*, str. 67.

<sup>41</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 507, 497.

<sup>42</sup> *Ibid.*, str. 270.

Takšna hermenevtična teorija se pravzaprav ujema s prakso branja, ki jo udejanja filozofija estetske sekvence ne glede na njeno eksplicitno nasprotovanje interpretaciji in postuliranju imperativa imanence. Heideggerjev poetični opis van Goghove slike čevljev umetnostni zgodovinar prav lahko označi za popis osebnih doživetij, ki s sliko nima nobene zveze, prav tako kot mnogi literarni zgodovinarji v Badioujevih ali Deleuzovih spisih sploh ne bi mogli prepoznati Mallarméja ali Kafke. Filozofska ideja imanence očitno nima nič skupnega s strokovno zahtevo po filološki natančnosti, ampak prej, z Jamesonovimi besedami, s »provokativnim slavljenjem močnih napačnih branj [*strong misreadings*] na račun šibkih«, ki vstopajo na »homersko bojno polje« konflikta interpretacij.<sup>43</sup> To ne pomeni, da »*misreading*« odpravi nujnost tekstualnih dokazov, torej utemeljenosti branja z materialnostjo samega dela. Nasprotno, filozof komentar umetniškega dela v svoj diskurz uvrsti zaradi izziva, ki jo materialnost dela zastavlja mišljenju. Toda dokler obstajajo različne teorije in ideologije, bo obstajal tudi *Kampfplatz* interpretacij. V zadnji instanci je bojno polje ireduktibilno, saj med različnimi interpretacijami nikoli ne bo mogoče presoditi na podlagi tehničnega kriterija zadostne utemeljenosti v samem tekstu. Kanonsko literaturo, kot je na primer Kafkova, si želijo prilastiti kar najbolj nezdružljive teoretske in filozofske usmeritve, pri čemer pogosto v »dokaz« svoje utemeljenosti citirajo iste odlomke.

Ker ni mogoče najti tehnično-metodološkega kriterija za presojanje med interpretacijami, se je v sodobni estetiki pojavil še en »nevtralen« poskus, ne sicer razrešitve, ampak prej pomiritve ali sprave konflikta. Ta poskus predlaga, da spor glede »pravega« pomena

---

<sup>43</sup> Fredric Jameson, *The Political Unconscious*, str. xiii.

dela presežemo z zavestjo, da je imanentna večpomenskost ključni moment bistva umetniških del. Pluralnost interpretacij je torej posledica polisemije, vpisane v sama dela. »Pluralizem lahko pomeni soobstoj metod in interpretacij na intelektualnem in akademskem trgu, nekaj povsem drugega pa pomeni, če ga razumemo kot tezo o neskončnosti možnih pomenov in metod ter nazadnje kot njihovo ekvivalenco in zamenljivost.«<sup>44</sup> Večpomenskost postane nekakšen meta-pomen umetniškega dela, ki presega posamezna sporočila in interpretacije. Kot primer lahko navedemo definicijo Umberta Eca: »Umetniško delo je v temelju dvoumno sporočilo, pluralnost označencev, ki soobstajajo v enem samem označevalcu.«<sup>45</sup> V svoji študiji *Odprto delo* (*Opera aperta*) Eco zgodovino moderne umetnosti prikaže kot nekakšno teleologijo odprtosti in večpomenskosti del, ki se dovrši v tistih sodobnih umetniških delih, ki svojo odprtost oziroma nedokončanost ozavestijo in privzamejo kot načelo svoje produkcije. Vse večja odprtost in decentralizacija sovpada tudi z znanstvenimi odkritji (kopernikanski obrat, relativnostna teorija ...) in posledičnimi spremembami v doživljanju sveta. Zavest o odprtosti je tudi zavest o množstvu interpretacij, zavest, da je umetniško delo »odprto virtualno neskončnemu razponu možnih branj«.<sup>46</sup> Odprtost postane temeljna vrednota umetnosti in hkrati obča vrednota, primerna postmodernemu svetu, v katerem smo opravili z velikimi zgodbami, totalizirajočimi ideologijami in metafizično filozofijo.

Jameson ugovarja, da je program takšnih pluralizmov predvsem negativen: »preprečiti sistematično artikulacijo in totalizacijo inter-

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, str. 16.

<sup>45</sup> Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, str. 9.

<sup>46</sup> *Id.*, *The Open Work*, str. 21.

pretativnih rezultatov«. <sup>47</sup> Jamesona seveda zmoti, da pluralistični vidik izključuje marksistični model interpretacije, ki ga razvija sam. Toda ta problem je mogoče posplošiti: ne le marksistične, tudi denimo psihoanalitične in filozofske interpretacije umetniških del so pogosto tarča očitkov, da »zapirajo« delo, reducirajo njegovo polise-mijo na en sam pomen. Prizadevati bi si morali za odprtost, a nekatere teorije so manj »odprte« kot druge in jih je zato treba izključiti. Predvsem marksizem in psihoanaliza sta pogosto izenačena z njuno »vulgarno« verzijo, v vsakem primeru pa dojeti kot metodi, ki še nista prišli do zavesti o odprtosti. Takšni očitki povsem ignorirajo specifični in kompleksni hermenevtiki, ki sta ju razvili obe tradiciji in ki pravzaprav temeljita na drugačnem pojmovanju odprtosti in konstitutivne necelosti dela.

V tem oziru je simptomatična Ecova obravnava Mallarméjeve *Knjige*, ki jo zaradi njene nedokončljivosti in konstitutivne fragmentarnosti uvrsti med ključne predhodnice sodobnega odprtega dela. Toda da bi lahko Mallarméja obravnaval na ta način, mora namerno zanemariti tiste vidike njegovega projekta, ki ne sodijo v veliko zgodbo o odpiranju sveta, ki jo skuša sestaviti: »Metafizične premise Mallarméjeve *Livre* so neznanske in verjetno vprašljive. Zato jih bom raje pustil ob strani, da bi se lahko osredotočil na dinamično strukturo tega umetniškega objekta[.]« <sup>48</sup> Glede na to, da je *Knjiga* bolj projekt kot objekt in to bolj metafizičen kot literaren, je iz interpretacijskega vidika tak korak zelo vprašljiv. Zakaj mora odprto branje namerno prezrti tako pomemben vidik dela? Naloga, ki si jo zastavi Eco – odpiranje umetniških del povezati z odpiranjem znanstvenega in filo-

<sup>47</sup> Fredric Jameson, *The Political Unconscious*, str. 16.

<sup>48</sup> Umberto Eco, *The Open Work*, str. 12–13.

zofskega pogleda na svet – je še en razlog več, da Mallarméjeve metafizike ne bi smel odmisлити. Toda mora jo odmisлити, če želi konstruirati svojo teleologijo, ki pelje od zaprtega sveta totalitete do odprtosti – Mallarméjeva metafizika namreč poteka tako rekoč v obratno smer: od odsotnosti objekta in dekonstrukcije realnosti do vznika Ideje.

Ne želim zanikati spoznanja, da logika smisla, notranja estetskemu učinku umetniških del, temelji na momentu ambivalence, ki povzroča tudi možnost različnih interpretacij. Ne problematiziram prve, šibke verzije pluralizma (če sledimo Jamesonovemu razlikovanju), temveč drugo, močno verzijo, ki evidenco obstoja množice različnih interpretacij spreminja v postulat o neskončnosti možnih interpretacij, ki sama postane meta-sporočilo umetniških del in s tem deluje tudi kot kriterij selekcije med dobrimi, odprtimi, in slabimi, zaprtimi interpretacijami. Ni meta-pomena, zato tudi ni možnosti sprave med interpretacijami.

Teorija odprtosti ne pojasni, kakšen je pravzaprav odnos med virtualnim poljem neskončnih možnosti in neko dejansko, aktualno interpretacijo. Pogosta praksa interpretov je, da ponudijo določeno interpretacijo, vendar v isti sapi poudarijo, da je zgolj *ena od* možnih. Toda kako naj razumemo ta dodatek, za katerega se zdi, da ni nič drugega kot retorični okras? Teza o polisemiji temelji na postulatu o neskončnosti možnih pomenov, virtualno navzočih v imanenci umetniškega dela. Vsaka posamezna interpretacija, ki nujno favorizira zgolj en pomen na račun drugih in se s tem pregreši zoper neskončnost možnosti, mora zato na neki način priznati svojo krivdo. Ideal hermenevtike odprtosti je tako šibka interpretacija, ki skuša ponotranjiti lastno nemožnost.

Očitek »redukcije« je sicer običajen tudi med filozofi samimi. Badiou na primer očita Deleuzu, da kljub velikemu številu in raznoli-



kosti obravnavanih primerov umetniških del (in filozofskih tekstov) njegove analize zmeraj pripeljejo do istih rezultatov:

Povsem koherentno je torej, da izhajajoč iz številnih in na videz raznolikih primerov – med katerimi se zvrstijo Spinoza in Sacher-Masoch, Carmelo Bene in Whitehead, Melville in Jean-Luc Godard, Bacon in Nietzsche –, katerih sunku se izpostavi, Deleuze pristane pri konceptualnih produkcijah, ki jih bom brez oklevanja opredelil za *monotone*, pri prav posebnem režimu vztrajnosti ali skoraj neskončne reprize omejene zaloge konceptov ter pri virtuoznem variiranju imen, pri čemer tisto, kar je znotraj tega variiranja mišljeno, ostaja bistveno identično.<sup>49</sup>

Razlog za to je, da je »resnica« nekega objekta po Deleuzu izraz biti, ki je po svojem bistvu enoglasna in se izreka v enem samem smislu. Toda očitek je mogoče vrniti naslovniku, kar rade volje stori Rancière v svojem komentarju Badioujevih tez o Mallarméju: »Pesem izreče le tisto, kar od nje potrebuje filozofija, ki pa se pretvarja, da to odkrije v presenečenju pesmi.«<sup>50</sup> Če Deleuze vedno pristane pri izrazu biti, Badiou vedno pristane pri opisu logike dogodka. Rancièreov očitek je nenavaden, če upoštevamo, da prav on kot del »estetskega režima« poudarja padec ločnice med umetniškim delom in diskurzom o delu. Rancièreova reafirmacija estetike je bila uperjena *proti* imanentističnemu moralizmu, ki estetiko zavrača kot diskurz, »s katerim filozofija [...] smisel umetniških del in sodb o

<sup>49</sup> Alain Badiou, *Deleuze, hrumenje biti/Drugi manifest za filozofijo*, str. 23–24.

<sup>50</sup> Jacques Rancière, *Nelagodje v estetiki*, str. 112.

okusu obrača sebi v prid«. <sup>51</sup> Prav takšen očitek si Rancière na račun Badiouja privošči sam.

Če umetniško delo razumemo kot mišljenje in s tem kot postajanje, moramo onstran moralističnih obtožb filozofskega »izrabljanja« umetnosti opisati bralno prakso filozofov, kakor stori Lecerclè. <sup>52</sup> Na podlagi analize Deleuzovih in Badioujev branj literature »filozofski koncept močnega branja« opiše kot zaporedje dveh operacij, ekstrakcije problema in konstrukcije koncepta. Filozof bo v literarnem delu našel problem, »ki prežema tekst, a v njem ni eksplicitno formuliran«. <sup>53</sup> Tako Deleuze pri Proustu ekstrahira problem učenja, Badiou pa pri Mallarmeju problem sledi nečesa izginulega. Opis problema nato dopolni konstrukcija koncepta, ki na problem odgovarja, s katerim ga je mogoče dojeti, zgrabiti. V Deleuzovem branju Prousta je to koncept znaka, pri Badiouju pa koncept dogodka. Koncept je proizveden ob samem branju, ni prevzet od zunaj: koncept znaka, ki ga za razlago Prousta uvede Deleuze, ni običajni saussurjevski znak. Tako kot problem, mora biti tudi koncept na neki način že navzoč v tekstu, ki ga beremo (Deleuze tako opozori, da je »znak« ena najpogostejših besed v *Iskanju*, kar je mogoče tudi empirično preveriti).

Ključno je, da problem in koncept nista omejena le na filozofovo obravnavo posameznega literarnega dela, ampak imata konstitutivno vlogo v njegovi filozofiji. Deleuze se je k Proustu vedno znova vračal in za različne izdaje kar trikrat predelal svojo monografijo o njem, poleg tega pa koncept znaka in druge proustovske problematike nastopajo tudi v večini drugih Deleuzovih knjig. Proust torej v

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, str. 29.

<sup>52</sup> Jean-Jacques Lecerclè, *Badiou and Deleuze Read Literature*, str. 68–70, 115–116.

<sup>53</sup> *Ibid.*, str. 69.

Deleuzovi filozofiji ni – če uporabim razlikovanje iz *Razlike in ponavljanja* – le vprašanje, ki zahteva odgovor, ampak odpira problem, ki ga enkratna interpretacija ne more razrešiti. Videli smo tudi, kako Badiou proizvaja vedno nova branja Mallarméja, h kateremu se vrača tudi povsem ločeno od estetskega konteksta, v skorajda vseh svojih knjigah, ne glede na tematiko – Mallarméja se mu je posrečilo vplesti celo v svoj prevod Platonove Države (celo Platon je torej Mallarméjev bralec).<sup>54</sup> *Bit in dogodek* bi lahko razumeli tudi kot razširitev mallarméjevskega koncepta dogodka. Močno branje posameznega literarnega dela torej ni samo sebi namen, ni rešitev problema neke interpretacije, ampak integralni del filozofskega projekta.

Vidimo torej, da sta operaciji ekstrakcije in konstrukcije sicer imanentni tekstu, a ju je vendarle treba »pridobiti« z določenim postopkom. Zato, pravi Lecercle, filozofsko branje ni interpretacija teksta, ampak prej *intervencija* v tekst. Filozofska branja so tako pogosto v nasprotju z *doxo*, običajnimi interpretacijami del, ter bralca prisilijo v mišljenje. Lecercle opisuje filozofsko branje umetnosti, ki z določeno mero nasilja (toda tudi »odprto« branje ni, kot smo videli, nič manj nasilno) omogoči nov pogled na delo, njegovo revitalizacijo. Čeprav je Badiouju in Deleuzu mogoče očitati določeno redukcijo, se vsak na svoj način vendarle spopadeta s singularnostjo in materialnostjo teksta:

oba filozofa se dejansko ukvarjata z literaturo in njenimi besedili, kar njunim branjem podeljuje nujnost in globino, ki sta značilnosti močnega branja; vse to za ceno, da v literaturi ponovno odkrijeta koncepte, ki ju neodvisno razvijata njuni filozofiji, toda v korist no-

---

<sup>54</sup> Cf. Alain Badiou, *La République de Platon*, str. 298.

vih uvidov v literarna besedila, ki jih na ta način 'izkoristita': močno branje podvrže literarno besedilo vladavini koncepta, toda to ga ne ubije, ampak ga naredi živega – doseže dele besedila, ki jih običajna literarna kritika ne more doseči.<sup>55</sup>

Bralna praksa estetske sekvence filozofije torej temelji na močni interpretaciji, ki želi odločilno poseči v način razumevanja določenega umetniškega dela in tako od interpretacije prehaja k intervenciji. Če filozofija trdi, da mora mišljenje šele priti na raven misli nekega dela, se mora njena interpretacija predstaviti kot edinstvena, ne zato, da bi delo končno postalo razumljivo, ampak da bi bilo mišljenje končno primorano vzeti nase konsekvence, ki mu jih misel dela nalaga. Takšna praksa ne predpostavlja virtualne celote smisla, ki je ni mogoče doseči s partikularno interpretacijo, temveč svojo interpretacijo postavlja kot singularno točko, ki neskončnost dela predstavi kot aktualno, kot niz konsekvenc, ki se jim zaveže mišljenje. Če si izposodimo besede Rada Rihe:

Interpretativni postopek boljšega razumevanja torej ni, kot to postavlja hermenevtična filozofska tradicija, proces nenehne transformacije in artikulacije horizonta Neskončnega, horizonta Celote smisla, v katerega smo vselej že vpeti, ne da bi to Celoto mogli kdajkoli doseči. Postopek boljšega razumevanja temelji [...] na momentu kontingentnosti, ireduktibilnega faktuma, v katerem je horizont Neskončnosti, smotrne celote, ki se kot celota ne spremeni, čeprav ji nenehno nekaj dodajamo ali odvezujemo, neposredno ponavzočen.<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Jean-Jacques Lecercle, *Badiou and Deleuze Read Literature*, str. 202.

<sup>56</sup> Rado Riha, »Kritika razsodne moči kot zadnja Kantova kritika«, str. 475.

Neskončnost dela ne leži v obskurni potencialnosti vseh možnih interpretacij, temveč je aktualizirana takrat, ko neka močna interpretacija redefinira koordinate razumljivosti tega dela. To pa je možno le, če nadaljuje mišljenje dela, proizvaja nove misli. S tem interpretacija postane intervencija v delo. Imanenca dela se lahko prezentira le skozi svoje postajanje, ki ga spodbudi močno branje. Kar smo prej poimenovali »revitalizacija«, lahko sedaj označimo s konceptom: močno branje je filozofska *subjektivacija* umetniškega dela, ki aktualizira njegovo neskončnost.

## POLITIČNO BRANJE IN ESTETSKA DISTANCA

Vprašanji reprezentacije in interpretacije sta tudi politični vprašanji. Kritika reprezentacije in postulat o avtonomiji nikakor ne implicirata depolitizacije umetnosti. Že po Heideggerju umetnost skupaj s tem, da razkriva bit in postavlja svet, tudi »zasnavlja zgodovino«. <sup>57</sup> Pri Badiouju so umetniška dela dokumenti, ki nam morda najboljše približajo politično subjektivnost dvajsetega stoletja. Jedro Adorno-ve in Rancièrove estetike, ki se jima bomo s tega vidika posvetili v tem poglavju, pa je prav teorija političnosti umetnosti. Ne gre le za vprašanje, kako razumeti političnost, če naloga umetnosti ni več posnemati svet, ampak tudi, na kateri ravni je političnost vpisana v dela in kako to političnost razbrati.

Razvoj teorije političnosti umetnosti je mogoče predstaviti kot niz kritik estetike Györgyja Lukácsa, ki predpostavlja, da je jedro družbe predstavljivo in s tem reprezentabilno v umetnosti, ki pa mora biti umetnost, ki realistično in kritično odraža družbeno realnost. Ideal takšne umetnosti je realizem, ki zna prepoznati »objektivne razvojne težnje družbe« in vsako dejavnost prikazati v skladu

---

<sup>57</sup> Martin Heidegger, »Izvir umetniškega dela«, v: *Izbrane razprave*, str. 308.

s tem, »kar *objektivno* predstavlja v celotnem kontekstu«. <sup>58</sup> Lukács in drugi marksistični estetik v nasprotju z »vulgarnim« pogledom na marksizem, ki mu očita, da je umetnost podredil politični heteronomnosti, vseskozi razvija dialektiko heteronomije in avtonomije. Realizem je historično gledano avtonomna forma meščanske umetnosti. Kot ugotavlja Rancière, so bili »najbolj goreči zagovorniki avtonomije umetnosti pogosto marksisti«. <sup>59</sup>

Kot je Lukácsu ugovarjal že Ernst Bloch, realnost morda ni strukturirana kot totaliteta, kar pomeni, da je »tudi prekinitev prava resničnost«. <sup>60</sup> V marksističnem kontekstu se tako zastavi vprašanje, kako naj umetnost prikaže ne družbo kot integralno celoto, temveč njena posnemanju nedostopna protislovja in antagonizme. Iz tega vprašanja izhajata dve verziji kritike Lukácsa, Brechtova in Adornova. Prvi vztraja pri predpostavki o reprezentabilnosti družbene realnosti, a pod pogojem, da presežemo realizem v smer formalnega, a angažiranega eksperimentiranja, drugi pa problematizira osnovno predpostavko o reprezentabilnosti (umetniško delo kot monada) in celotno vprašanje političnosti umetnosti prestavi na raven forme, pri čemer pa se odreče angažmaju (ideal politične umetnosti tako postane modernizem).

Če bi se Adorno povsem odrekel reprezentaciji, bi ga to povsem oddaljilo od vsakršne možnosti družbenokritične, še posebej pa marksistične estetike. S trditvijo, da tudi moment »nespoznavnosti sveta, ki ga Lukács pri avtorjih, kot sta Eliot in Joyce, tako vztrajno graja, lahko postane moment spoznanja«, <sup>61</sup> se Adorno zoperstavi Lukácsu-

<sup>58</sup> György Lukács, »Za realizem gre«, v: *Estetika in politika*, str. 57–58.

<sup>59</sup> Jacques Rancière, *Nelagodje v estetiki*, str. 133.

<sup>60</sup> Ernst Bloch, »Razprave o ekspresionizmu«, v: *Estetika in politika*, str. 25.

<sup>61</sup> Theodor W. Adorno, »Izsiljena sprava«, v: *ibid.*, str. 212.

vemu realističnemu pojmovanju umetniške resnice. Umetniško delo se mora v formalnem smislu odreči realizmu, če želi biti »pravično« do »realnosti, ki zastira svoje lastno bistvo«. <sup>62</sup> Estetika se ne ukvarja več z vprašanjem, kako umetniško delo posnema realnost, ampak z vprašanjem, kako je v delu prisotno realno, ki ga identitarna, reificirajoča konstitucija realnosti zakriva. Ideal realizma pri Adornu ni povezan z razkritjem zastrte resničnosti, temveč s samim dejstvom zastiranja, ki v kapitalistični družbi s procesom reifikacije obvladuje razmerje med subjektom in objektom. Namesto posnemanja ume-tnost ponuja dostop do nečesa, kar več ne šteje za del realnosti.

Kot spomni Jameson v svoji monografiji o avtorju, je osnovna matrica »vsiljevanja identitete v realnosti«, ki jo mora razkriti in pre-seči umetniško delo, vrednostna forma, ki jo Adorno prevzame iz prvih poglavij Marxovega *Kapitala*. <sup>63</sup> Po Jamesonu je ključni Ador-nov prispevek prav v tem, da je priredil »nauk o menjalni vrednosti za višja področja filozofije«. <sup>64</sup> Ta primarna ekvivalenca, ki predmete najrazličnejših uporabnih vrednosti izenači na ravni blaga, sproži vrsto družbenih antagonizmov, ki se po Adornu v umetnost ne pre-našajo prek vsebine, temveč prek forme (s čimer je pravzaprav raz-veljavljena Lukácseva alternativa med realizmom in formalizmom): »Nerešeni antagonizmi realnosti se vračajo v umetninah kot ima-mentni problemi njihove oblike.« <sup>65</sup> Umetnino torej z realnostjo ne povezuje razmerje odraza, ampak nerazmerje družbenega antago-nizma, ki obema daje obliko. Ta le navidez abstraktna hipoteza odpre

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, str. 208.

<sup>63</sup> Fredric Jameson, *Late Marxism: Adorno or the Persistence of the Dia-lectic*, str. 7.

<sup>64</sup> *Ibid.*, str. 26.

<sup>65</sup> Theodor W. Adorno, »Umetnost, družba, estetika«, str. 99.



nove hermenevitične možnosti in Adorna žene v mnoge formalne analize posamičnih glasbenih, literarnih in drugih umetniških del. Pravi realizem torej umetnost ne doseže s socialnimi témami, ampak z avtonomizacijo forme: »Samo v kristalizaciji lastnega formalnega zakona, ne v pasivnem prevzemanju objektov, konvergira umetnost z resničnostjo.«<sup>66</sup>

Toda ali moramo za formalistični obrat žrtvovati zgodovino, kot je svaril Lukács? Pri Adornu se zgodovinska razsežnost kaže predvsem kot razsežnost dogodka, ki se v zvezi z umetnostjo kaže kot nova razmejitev možnega in nemožnega. Moderno umetnost zaznamujeta dva dogodka ali, bolje rečeno, dogodek in manko dogodka: dogodek je Auschwitz, po katerem, kot pravi verjetno najslavnejša Adornova izjava, poezija ni več mogoča, nedogodek pa je neuspeh komunizma oz. zamujena priložnost udejanjenja filozofije. Dogodek in nedogodek zgodovino prestavita v mrtvi tek. Prvi prinese trpljenje, ki priča o popolni nemožnosti sprave, drugi pa emancipacijo človeštva obsodi na status neizpolnjene obljube. Toda Adornu ne gre toliko za to, da bi izpeljal vse konsekvence historičnega dogodka in nedogodka, ampak da bi mislil tisto, kar onemogočita, njima navkljub. Adornova filozofija se vzpostavi kot zavetje tistega, kar ostane od metafizičnega projekta filozofije (in političnega projekta njenega udejanjenja) ter estetskega videza.

Resnično moderna umetnost bo po Adornu tista, ki se bo zavedala, kaj v njenem zgodovinskem trenutku ni več mogoče (sprava ali razrešitev trpljenja), in obenem ohranjala politično obljubo emancipacije. Resnica umetnosti bo odslej odvisna od zmožnosti, da vzame nase konsekvence dvojne katastrofe, toda te ji narekujejo le, čemu

---

<sup>66</sup> *Id.*, »Izsiljena sprava«, v: *ibid.*, str. 208.

vse se mora odreči, da bo lahko ohranila obljubo. Lažna umetnost bo tista, ki bo ponujala lažni videz razrešitve nerešenih družbenih antagonizmov, konec trpljenja in izpolnitev obljube. Naloga umetnosti bo torej pričati o nespravljivem in ohranjati neizpolnjeno obljubo: »Z nespravljivo zavrnitvijo dozdevka sprave se umetnost oklene sprave sredi nespravljenega.«<sup>67</sup> Takšno stališče je tudi posledica Adornovega materialističnega izhodišča: v napačnem svetu ne more biti pravilne oblike zavesti, zato so dela »najvišje kakovosti resnična kot izraz zavesti, ki je v sebi lažna«.<sup>68</sup> Modus resnice umetnosti je tako modus obljube. Odtujenost sveta v umetniški formi postane zastopnik neodtujenosti.

Ena od posledic Adornovega formalizma je sovpad politične in estetske resnice: »V vsebovanosti resnice ali v njeni odsotnosti se ujameta estetska in socialna kritika.«<sup>69</sup> To pomeni, da lahko iz napačnosti politične pozicije dela sklepamo, da je tudi brez estetske vrednosti, in obratno: »Imanentne pomanjkljivosti umetnosti so zmeraj znamenja družbeno sprevrnjene zavesti.«<sup>70</sup> Iz takšnega pojmovanja resnice izhaja ostra razmejitvena črta med »progresivno« in »regresivno« umetnostjo, ki Adornov kanon »resničnih« umetnin skrči na peščico Schönbergovih skladb in Beckettovih tekstov.

Zaradi strogega ločevanja resničnega od lažnega je Adornu pripadel status radikalnega modernista. Zato velja še posebej opozoriti na številna mesta iz *Estetske teorije*, ki zabrišejo mejo med ideološko in subverzivno umetnostjo. Po eni strani Adorno trdi, da je po Auschwitzu vsa, tudi najbolj napredna umetnost politično lažna, po

<sup>67</sup> *Id.*, *Ästhetische Theorie*, str. 55.

<sup>68</sup> *Ibid.*, str. 196.

<sup>69</sup> *Id.*, *Uvod v sociologijo glasbe*, str. 272.

<sup>70</sup> *Ibid.*, str. 274.

drugi strani pa naj bi bila vsa umetnost družbeno subverzivna že s svojim golim obstojem.<sup>71</sup> Po Adornu nam torej naš zgodovinski trenutek vso umetnost obenem kaže kot kič in kot avantgardo. S tega vidika temeljna poteza njegove estetike ni ostra ločitev prave od lažne umetnosti, ampak popolna nerazločljivost ideološke in utopične dimenzije umetnosti, med katerima umetnost neprestano niha.<sup>72</sup> Monadološki značaj umetnosti, njen goli videz, je pogoj tako njene ideološke kot tudi njene utopične funkcije, njene laži in njene resnice. Nerazločljivost ideologije in resnice je nujni pogoj za zmožnost nekaterih del, da izražajo resnico, ki presega ideologijo.

Politična »pravilnost« umetniškega dela po Adornu ni neposredno prevedljiva v njen družbeni učinek. Tako kot je umetnost v posrednem odnosu do družbenih antagonizmov, ki so vpisani v njeno formo, tako je posredna tudi njena politična vsebina. Umetnost, ki želi sporočiti politično parolo, pristane na kapitalistično zahtevo po sporočljivosti vsega. Politično sporočilo avtorja je zgolj še ena od snovi dela, vse pa je odvisno od njegove forme. Od tod Adornova delna naklonjenost do Brechta, ki je razumel, da mora, če želi prikazati abstraktno naravo kapitalizma, abstrakcijo »povzdigni[ti] v oblikovni zakon« svoje dramatike.<sup>73</sup> Toda Brechtove abstrakcije nujno poenostavijo kompleksnost kapitalistične realnosti, ki je v zadnji instanci nepredstavljiva. Le avtonomna umetnost kot monada, ki se odreče posnemanju, je lahko »odsev abstraktnosti zakona, ki objektivno vlada v družbi«. <sup>74</sup> Takšno delo »od znotraj razstreljuje umetnost, ki si jo proklamirani angažma podjarmlja od zunaj«, kar po-

<sup>71</sup> *Id.*, *Ästhetische Theorie*, str. 181, 216.

<sup>72</sup> *Ibid.*, str. 173.

<sup>73</sup> *Id.*, »Angažma«, v: *Estetika in politika*, str. 238.

<sup>74</sup> *Ibid.*, str. 248.

meni tudi, da njegova »neizogibnost zavezuje k tistim spremembam načinov ravnanja, ki jih angažirana dela zgolj zahtevajo«. <sup>75</sup> Idealistično bi bilo pričakovati, da lahko umetniško delo samo narekuje svoj družbeni učinek, kar velja tako za avtonomna kot za angažirana dela, katerih dejanski učinek je lahko precej drugačen od načrtovanega. Marginalizacija ali elitizacija avtonomne umetnosti (ali omejitev občinstva angažirane umetnosti na »že prepričane«) nam več pove o družbi kot o umetnosti sami. Umetnost ni nič manj kot vse drugo podvržena reifikaciji in alienaciji. Poskus angažirane umetnosti, da bi se približala množicam, je tako ne le zaman, ampak tudi politično napačen: »Umetnost spoštuje množice s tem, da jih sooča s tem, kar bi lahko bile, namesto da bi se jim prilagajala v njihovi ponižujoči pojavi. Družbeno gledano je vulgarno v umetnosti subjektivna identifikacija z objektivno reproduciranim ponižanjem.« <sup>76</sup>

Kritika reprezentacijske teorije odseva ni le izhodišče Adornove, ampak tudi althusserjanske estetske teorije. Étienne Balibar in Pierre Macherey denimo zapišeta, da razmerje literature do objektivne realnosti »ni razmerje predstavljanja«. <sup>77</sup> Reprezentacija implicira zunanji odnos umetniškega ali literarnega dela in zgodovine, njun dejanski odnos pa je notranji: »Da bi lahko to objektivno določeno mislili dialektično, ne pa mehanicistično, razmerja med 'literaturo' in 'zgodovino' ne smemo misliti kot razmerje (kot ustrezanje) med *dvema redoma*, misliti ga moramo kot razvoj oblik notranjega *protislovja*.« <sup>78</sup> Mehanicistično kavzalnost med bazo in nadstavbo

<sup>75</sup> *Ibid.*, str. 249.

<sup>76</sup> *Id.*, *Ästhetische Theorie*, str. 356.

<sup>77</sup> Étienne Balibar in Pierre Macherey, »O literaturi kot ideološki obliki: nekaj marksističnih hipotez«, v.: *Ideologija in estetski učinek*, str. 249.

<sup>78</sup> *Ibid.*, str. 245.

zamenja strukturna kavzalnost različnih ravni. Umetnost potemtakem ni le del ideologije, temveč je ideologija snov, ki jo umetnost predela in tako omogoča njeno zaznavanje. Sam Althusser to tezo formulira takole: »To, kar nam umetnost daje *videti*, kar nam 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*.«<sup>79</sup> Podobno formulacijo najdemo pri Machereyu: »literarni teksti uporabljajo govorico in ideologijo (ki mogoče nista nekaj tako zelo različnega) na nov način: na določen način ju trgajo stran od njiju samih in jima dajejo nov smoter«. <sup>80</sup> Pri Althusserju in Machereyu ideologija ne pomeni zgolj »lažne zavesti«, temveč način konstitucije zaznavanja in osmišljanja življenjske realnosti, ki vsebuje tudi protislovja. Macherey trdi, da literarno delo ni mogoče obravnavati kot poenoteno totaliteto, saj je samo v sebi »nedodelano«, »nepopolno«, prav tako pa lahko vsebuje nasprotujoče si pomene. To je »tisti notranji premik ali tista cezura, s pomočjo katere umetnina ustreza neki realnosti, ki je tudi nepopolna in ki jo ta umetnina kaže, ne da bi jo odsevala«. <sup>81</sup> Realnosti in ideologije, pa tudi umetniškega dela, torej ne moremo razumeti kot totalitete, temveč iz njihove konstitutivne necelosti.

Marksizem v širšem smislu umetnost obravnava kot objekt preučevanja s historično-materialistično metodo, toda že pri Lukácsu, predvsem pa pri Adornu in Althusserju (ter njegovih učencih) se postavi tudi vprašanje marksistične estetike v ožjem smislu: kako je umetniška dela mogoče razumeti z vidika emancipatoričnih praks

---

<sup>79</sup> Luis Althusser, »O razmerju umetnosti do spoznanja in ideologije«, v: *ibid.*, str. 323.

<sup>80</sup> Pierre Macherey, »Nekaj temeljnih konceptov«, v: *ibid.*, str. 191.

<sup>81</sup> *Ibid.*, str. 215.

in na kakšen način je estetski moment vpisan v te prakse same. Prav temu je svoje delo posvetil Rancière, sprva tudi sam Althusserjev uèenec, ki pa so ga ta vprašanja vodila stran od svojega učitelja in s tem tudi stran od eksplicitno marksističnih problematik in konceptov.

Da bi razumeli politično razsežnost estetskega, moramo po Rancièru najprej razumeti estetsko razsežnost političnega. Presek med estetiko in politiko konceptualizira s pojmom »delitve čutnega«, zgodovinsko določenega sistema pogojev možnosti zaznavnosti in porazdelitve zmožnosti zaznave: »Gre za razmejitev prostorov in časov, vidnega in nevidnega, govora in hrupa, ki obenem določa mesto in zastavke politike kot oblike izkustva. Politika se vrti okoli tega, kar je vidno in kar o tem lahko reèemo, okoli zmožnosti videti in sposobnosti govoriti, okoli lastnosti prostora in možnosti časa.«<sup>82</sup> To primarno estetiko v jedru političnega Rancière zasleduje že od prvih filozofskih definicij politike v antiki dalje. Tako Platon kot Aristotel družbeno neenakost utemeljujeta v posebni delitvi čutnega. Platon neudeležbo rokodelcev pri političnih razpravah utemelji v čutni evidenci pomanjkanja časa – nihče ne more dobro opravljati več del hkrati. Aristotel politično zmožnost naveže na govorico, ki ljudi ločuje od živali, ki se zgolj oglašajo, k čemur jih sili ugodje ali bolečina. *Logos* kot zmožnost razprave ljudi povezuje v skupnost, hkrati pa služi kot princip delitve, saj ga sužnji, ki hkrati so in niso del te skupnosti, ne obvladajo povsem. Govorica za svoje delovanje zahteva participacijo celotne skupnosti – tudi suženj mora razumeti ukaz –, toda glasovi, ki prihajajo iz sužnjevih ust niso zaznani kot govorica, temveč kot živalsko oglašanje: »suženj je tisti, ki sodeluje v govor-

---

<sup>82</sup> Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, str. 13–14.

ni skupnosti z razumevanjem, ne pa tudi s posedovanjem.«<sup>83</sup> Sužnji so torej v skupnost vključeni na način izključitve. Rancière pokaže, kako Aristotel neenakost pravzaprav utemelji na zmožnosti govornice, ki jo delijo vsa človeška bitja, torej prav na *enakosti*. Toda zaradi delitve čutnega, ki ne dopušča zaznave glasov sužnjeve kot govornice, se enakost preobrača v neenakost.

Rancière bo tako politiko v pravem pomenu besede definiral kot »deprivatizacijo univerzalnega«,<sup>84</sup> proces subjektivacije, v katerem tisti, ki jih skupnost hkrati vključuje in izključuje, pokažejo, da participirajo na zmožnostih, ki skupnost določajo. Tako so proletarci 19. stoletja v svojem boju pokazali, da njihov protest ni pritoževanje nezadovoljnih teles nad privatnimi življenjskimi razmerami, temveč argumentacija, ki na novo definira tisto, kar je lahko in mora bit stvar politične razprave (delovni čas in pogoji) in s tem del skupnega, na katerem skupnost temelji. Njihov boj je uvedel novo delitev čutnega, premestil razmejitev med govorom in hrupom ter redefiniral obseg javnega.

Da bi se vzpostavila takšna ponovna delitev, se mora najprej konstituirati subjekt, ki jo s svojimi izjavami in dejanji sproži. Politika namreč ni prerekanje interesih skupin ali prostor izražanja posameznih identitet, temveč konstitucija subjekta, ki ga mreža identitetnih in interesnih skupin, ki tvorijo dele skupnosti, ne priznava. »S subjektivacijo bomo razumeli vrsto dejanj, ki proizvedejo instance izjavljanja oziroma zmožnost izjavljanja, ki ju ni bilo mogoče identificirati znotraj danega izkustvenega polja in katerih identifikacija implicira torej

<sup>83</sup> *Id.*, *Nerazumevanje*, str. 32.

<sup>84</sup> *Id.*, »La Méthode de l'égalité«, str. 513.

preoblikovanje izkustvenega polja.«<sup>85</sup> Spor o tem, kaj določa skupno skupnosti, in konstitucija subjekta, ki ta spor sproži, sta simultana. Delavski boj tako ni izraz »imanence« delavca, temveč način, na katerega ta prevzame neko novo, odvečno »reprezentacijo«:

Proletarska politična subjektivacija [...] ni nikakršna oblika 'kulture', kolektivnega *ethosa*, ki bi prišel do besede. Ravno nasprotno, je predpostavka množstva prelomov, ki ločujejo telesa delavcev od njihovega *ethosa* in od njihovega glasu, ki naj bi izražal njihovo dušo, množstvo govornih dogodkov, to se pravi vsakokratnih izkustev spora o govoru in glasu, o delitvi čutnega. [...] Politična subjektivacija je produkt tega množstva prelomnih črt, prek katerih posamezniki in mreže posameznikov subjektivirajo razdaljo med svojim položajem z glasom obdarjenih živali in nasilnim srečanjem z enakostjo *logosa*.<sup>86</sup>

Prav takšnim praksam, v katerih so si delavci priborili nova telesa in nov jezik, ločen od tistih, ki jim jih pripisuje njihov položaj v družbi, se je Rancière posvečal v svojih arhivskih raziskavah. V *Nočeh proletarcev* (*La nuit des prolétaires*) predstavlja »kulturno« življenje delavcev v 19. stoletju, ki so noči namesto za reprodukcijo delovne sile porabili za urejanje in izdajanje glasil, pisanje poezije ali snovanjem utopičnih skupnosti, s čimer so na laž postavili Platonovo ugotovitev o delitvi časa, ugotovitev, ki že meji na prepoved.

Predmet te knjige je predvsem zgodovina teh noči, iztrganih normalnemu zaporedju dela in počitka: nezaznavna, kdo bi rekel neško-

<sup>85</sup> *Id.*, *Nerazumevanje*, str. 50.

<sup>86</sup> *Ibid.*, str. 51–52.



dljiva motnja normalnega poteka stvari, kjer se pripravlja in snuje ter že živi nemogoče: opustitev pradačne hierarhije, ki tiste, ki jim je bilo namenjeno, da delajo z rokami, podreja tistim, ki jim je bil dan privilegij mišljenja.«<sup>87</sup>

Možnost emancipacije po Rancièru ne temelji toliko na pravilnem razumevanju izkoriščanja, do katerega bi se morali prebiti na račun ideologij, ki to razumevanje preprečujejo, temveč na vključenosti v prakse, ki tvorijo svet, in s tem zmožnosti sodelovanja pri njegovi spremembi. V *Nočeh proletarcev* Rancière pokaže, da konstitucija te zmožnosti ne poteka prek ukinitve estetske distance, s čimer bi se onkraj popačenih predstav razkrila prava beda delavca in uničili privilegiji buržoazije, temveč prek vdora delavca na *drugo stran* distance, njegove prisvojitve domnevnih privilegijev, s čimer se izkaže, da so pravzaprav univerzalni. Zato se »kolektivni boj za delavsko emancipacijo ni nikoli ločeval od nove izkušnje življenja in individualnih sposobnosti«, torej estetske emancipacije, ki pomeni »prelom z načini čutenja, videnja in govorjenja, ki so bili značilni za delavsko identiteto v starem hierarhičnem redu«.<sup>88</sup>

Subjektivacija torej ni spor interesnih skupin, temveč potrditev univerzalnosti zmožnosti in s tem zatrditev enakosti. Toda kaj je pravzaprav enakost, na kakšen način obstaja? Enakost po Rancièru ne more biti predmet filozofske razprave, ki dokaže njeno veljavnost, ali zahteva, ki jo naslavljamo na oblast. Ni *cilj* političnega delovanja, ampak *predpostavka*, na podlagi katere potekajo določene prakse, na primer tiste, opisane v *Nočeh proletarcev* ali v pedagoški metodi Jo-

<sup>87</sup> *Id.*, *La Nuit des prolétaires: archives du rêve ouvrier*, str. 8.

<sup>88</sup> *Id.*, *Emancipirani gledalec*, str. 25.

sepha Jacotota, ki jo Rancière opisuje v *Nevednem učitelju*. Če si za enakost zgolj prizadevamo, priznavamo, da ne obstaja – obstajala bo le, če že delujemo, *kot da* obstaja. Je predpostavka, ki je resnična le, če jo verificiramo kot resnično. Enakost je torej »fikcija«,<sup>89</sup> toda fikcija, ki ima realne učinke.

Način biti enakosti je estetski: »Tako avtonomizirana estetika pomeni prvič osvoboditev od norm reprezentacije, drugič konstitucijo tipa skupnosti čutnega, ki deluje v svetu domneve, v *kot da*, ki vključuje tiste, ki niso vključeni, s tem ko naredi viden eksistenčni način čutnega, ki je odtegnjen porazdelitvi delov in deležev.«<sup>90</sup> Če velja, da lahko politiko estetike razumemo le skozi estetiko politike, velja tudi obratno: »O delovski zgodovini sem lahko pisal prav zato, ker sem imel vseskozi v mislih igro literarnih referenc in ker sem tekste delavcev videl skozi številne modele, ki jih ponuja literatura.«<sup>91</sup> V skladu s svojo metodo se Rancière odreče demistifikacijskemu posegu, ki bi razkrival, kako literarni kanon temelji na izključevanju deprivilegiranih. Literature ne obravnava glede na način, na katerega reprezentira in reproducira ideologijo: »Takšna politika pisave je tako nekaj povsem drugega kot vprašanje reprezentacije, s katerim običajno vzpostavljajo povezavo med politiko in estetiko. Nikoli me ni zanimalo, kako pisatelji reprezentirajo ženske, delavce in tujce.«<sup>92</sup> Zato pa so ga zanimali načini, na katerega sta literatura in umetnost nasploh zmožni premeščati razmejitve v čutnem, s tem pa prispevati k verifikaciji enakosti. Tako se zastavi tudi vprašanje o odnosu med

<sup>89</sup> *Id.*, *Nevedni učitelj: pet lekcij o intelektualni emancipaciji*, str. 77.

<sup>90</sup> *Id.*, *Nerazumevanje*, str. 75.

<sup>91</sup> *Id.*, »Politics and Aesthetics: An Interview«, str. 203.

<sup>92</sup> *Ibid.*, str. 204.

politično in estetsko enakostjo, saj je jasno, da »se kapitala ne moremo polastiti tako, kot se polastimo pisane besede«. <sup>93</sup>

Raje kot političnim obljubam umetnosti se Rancière posveča njihovim praksam, v katerih je mogoče prepoznati verifikacijo enakosti. Politika in umetnost nista dve ločeni realnosti, ki ju lahko ali pač ne postavimo v razmerje, temveč »dve obliki delitve čutnega«. <sup>94</sup> Posledica tega je, da umetnosti za politično ne naredijo šele politična sporočila ali načini reprezentacije družbenih struktur in konfliktov. Umetnost je »politična zaradi samega razkoraka, ki ga glede na te funkcije privzame, zaradi vrste časa in prostora, ki ju vzpostavi, in zaradi načina, s katerim v ta čas zareže in s katerim se v ta prostor naseli«, torej zaradi načinov, na katere »prakse in oblike vidnosti umetnosti same posegajo v delitev čutnega, v njegovo rekonfiguracijo«. <sup>95</sup> Umetniška dela so tako s svojimi formami kot z načini lastne vidljivosti udeležena na delitvi čutnega, na določenem sistemu pogojev možnosti zaznavnosti in porazdelitvi zmožnosti zaznave.

Delitev čutnega, na kateri temelji reprezentacijski režim umetnosti, proti kateremu je naperjena estetska revolucija, je tudi delitev čutnega, na kateri temelji določena družbena ureditev: »Vsi ti elementi, reprezentacijska prednost delovanja pred značaji ali naracije pred opisom, hierarhija žanrov glede na digniteto njihove vsebine in sama primarnost umetnosti govorjenja oziroma aktualne govornice, oblikujejo analogijo s povsem hierarhično vizijo skupnosti.« <sup>96</sup> Z estetsko revolucijo, torej z vzpostavitvijo avtonomije umetnosti, pa se vzpostavijo izjemne oblike izkustva, ki omogočajo premeščanje

<sup>93</sup> *Id.*, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, str. 55.

<sup>94</sup> *Id.*, *Nelagodje v estetiki*, str. 54.

<sup>95</sup> *Ibid.*, str. 51, 53.

<sup>96</sup> *Id.*, *Le Partage du sensible*, str. 30–31.

delitev v čutnem: »Umetnost se dotakne politične delitve čutnega prav kot avtonomna forma izkustva.«<sup>97</sup>

Prvo eksplicitno formulacijo odnosa med umetnostjo in politiko znotraj estetskega režima umetnosti je po Rancièru podal Schiller. Ta v starogrškem kipu boginje Junone prepozna »svobodni videz«, ki ga ne moremo razumeti, če mislimo v skladu s starimi kategorijami posnemanja realnosti ali vsiljenja forme pasivni materiji. Razumemo ga lahko le kot izjemno obliko izkustva. Moč forme nad materijo, aktivnosti nad pasivnostjo ali razuma nad čutnostjo Schiller postavi v analogijo z močjo države in elite kultiviranih mož nad neizobraženimi in nečutečimi množicami, ki potrebujejo vodstvo. Francosko politično revolucijo mora zato dopolniti revolucija senzibilnosti, ki bo pripeljala do nove oblike skupnosti, kakršno anticipira umetnost: »Estetska razveljavitev vladavine forme nad materijo in aktivnosti nad pasivnostjo se tako ponuja kot načelo neke globlje revolucije – revolucije samega čutnega obstoja in ne zgolj oblik države.«<sup>98</sup> Rancière navaja tudi Flaubertov slog pisanja, ki so mu njegovi sodobniki očitali nevarno »demokraciost«, čeprav je bil Flaubert sam politično naklonjen aristokraciji. Napadali so ga zato, ker v svoja dela ni vključil sporočil in naukov, temveč se je prepustil stiliziranemu indiferentnemu opisovanju:

Ta enakost indifferencije je posledica poetične pristranskosti: enakost vseh vsebin je negacija vsakršnega nujnega odnosa med določeno formo in določeno vsebino. Toda kaj je ta enakost, če ne sama enakost vsega, kar preide na popisani strani, dosegljivo očem vsakogar?

---

<sup>97</sup> *Id.*, *Nelagodje v estetiki*, str. 61.

<sup>98</sup> *Ibid.*

Ta enakost uniči vse hierarhije reprezentacije, prav tako pa vzpostavi skupnost bralcev kot skupnost brez legitimnosti, skupnost, ki jo oblikuje le naključno kroženje pisane besede.<sup>99</sup>

Opazimo lahko, da med Schillerjevo in Flaubertovo »politiko« ob-  
stajajo pomembne razlike, kar pomeni, da o politiki estetike pravza-  
prav ne moremo govoriti v ednini. Za razliko od Adorna se namreč  
Ranciére ne trudi filozofsko izpeljati to politiko, ampak sprva histo-  
rično prikazati, kako so se izoblikovale njene različne oblike, da bi  
v drugem koraku izpeljal konsekvence, ki jih te oblike nalagajo tudi  
današnji politični umetnosti. Pri Schillerju prav avtonomni »svobo-  
dni videz« umetnosti implicira senzibilnost nove oblike skupnosti  
in s tem ukinitev svoje avtonomije, medtem ko Flaubertov absolutni  
slog vztraja pri svoji distanci do sveta.

»Schillerjevsko« politiko umetnosti so prevzeli tudi sovjetski  
avantgardisti, ki so od nefigurativnega slikarstva prešli k oblikovanju  
okolja novega človeka. Avtonomija estetskega režima umetnosti je  
tudi pogoj politične heteronomije:

Konflikta med čistostjo umetnosti in njeno politizacijo torej ni. Dve  
stoletji, ki nas ločita od Schillerja, sta potemtakem priči nasprotno-  
mu: materialnost umetnosti se je lahko prav v funkciji svoje čisto-  
sti ponudila kot anticipirana materialnost neke druge konfiguracije  
skupnosti. Če se se ustvarjalci čistih oblik t. i. abstraktnega slikarstva  
lahko spremenili v stvaritelje novega sovjetskega življenja, razlog ni  
bil v podrejanju zunanji utopiji, ki je bila odvisna od okoliščin. Ne-  
figurativna čistost slike [je lahko postala] sredstvo za vzpostavitev

---

<sup>99</sup> *Id.*, *Le Partage du sensible*, str. 17.

nekega novega okrasja življenja, dovzetnega za lastno preobrazbo v okrasje novega življenja.<sup>100</sup>

Na drugi strani Flaubertovo absolutizacijo forme prevzame Adorno. Ta estetski avtonomiji zaupa nalogo rešiti izjemno čutno izkustvo, ki je zaradi dejanske politike ogroženo. Adornova estetika je po Rancièru prevzela zahtevo »rešiti heterogeno čutno, ki je jedro avtonomije umetnosti, *torej* njenega emancipatornega potenciala, in ubraniti jo dvojne nevarnosti: transformacije v metapolitično dejanje oziroma asimilacije oblikam estetiziranega življenja«. <sup>101</sup> Obe obliki politike umetnosti *torej* predpostavljata estetsko distanco, vendar jo prva vzpostavlja zato, da jo bo nekoč lahko prekoračila, medtem ko druga politično obljubo povezuje prav z ohranitvijo te distance.

Delitev čutnega Rancièru omogoča vzpostavitev enovitega mišljenja estetike in politike, ne omogoča pa adornovske enoglasnosti politične in estetske resnice. To je najprej posledica tega, da ni enoznačne politike umetnosti, temveč obstajajo različne in celo nasprotujoče si politike. Enoznačna pa ni niti enakost: »med oblikami enakosti ni analogije, temveč konflikt«. <sup>102</sup> To je očitno že pri samem Flaubertu, pri katerem se enakosti vsebin v absolutizaciji sloga zo-perstavlja usoda Emme Bovary, ki je poskušala umetnost preslikati v obliko življenja. Enakost literarnih vsebin ni enaka enakosti politične subjektivacije ali denimo enakosti ekvivalenta, ki ga zahteva trg.

Po Rancièru *torej* ni nobene garancije vezi med politikou estetike in estetiko politike. Zato tudi ni mogoče določiti primerne formalne

<sup>100</sup> *Id.*, *Nelagodje v estetiki*, str. 61–62.

<sup>101</sup> *Ibid.*, str. 69.

<sup>102</sup> *Id.*, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, str. 55.

izrazne oblike za določeno politično usmeritev. To bi namreč pomenilo restavratorstvo reprezentacijskih norm (četudi bi kot primerno formo razglasili antirepresentacijsko umetnost): »Problem je v tem, da je prilagoditev izraza vsebini načelo reprezentacijske tradicije, ki jo je estetski režim postavil pod vprašaj. To pomeni, da ni kriterija za vzpostavitev korespondence med estetsko in politično vrlino. So samo izbire.«<sup>103</sup> Kaotične umetniške forme iz prve polovice 20. stoletja so Rancièru prav tako dobro služile prikazu kapitalističnega nereda z vidika razrednega boja kot prikazu dionizične vrtoglavice življenja z »reakcionarne« nihilistične perspektive.

Tudi zato politični učinki umetnosti niso predvidljivi. Angažirana umetnost ne more zagotoviti kavzalne verige med videnim in spoznanjem ter metamorfoze gledalca v aktivista. Zagotovi lahko le premestitev koordinat senzibilnosti: »Od videnja predstave se ne prehaja k razumevanju sveta, od intelektualnega razumevanja se ne prehaja k odločitvi za akcijo. Prehaja se od enega čutnega sveta k drugemu čutnemu svetu, ki definira druge dopustljivosti in nedopustljivosti, druge sposobnosti ali nesposobnosti.«<sup>104</sup> Na tej točki je Rancièrovo stališče enako Adornovemu: politizirana umetnost *lahko* sovpade s politično subjektivacijo, toda tega sovpada umetnost ne more izsiliti zgolj s svojo tendenco. Rancière torej rekonceptualizira politično dimenzijo estetike, toda to stori na kritičen način, tako da pokaže tudi na nemožnost politizacije umetnosti. Njegova teorija ponuja uvide v političnost umetnosti, ki jo imamo za nepolitično, in apolitičnost umetnosti, ki se predstavlja kot neposredna politična intervencija. Političnega učinka umetniških del ni mogoče izsiliti, ker

<sup>103</sup> *Ibid.*, str. 61.

<sup>104</sup> *Id.*, *Emancipirani gledalec*, str. 42.

deluje prek neukinljive estetske distance, ki ga hkrati omogoča in onemogoča. Politična umetnost

se ne more izogniti estetski zarezi, ki ločuje učinke od namenov ter onemogoča kakršnokoli lahko pot k realnosti, ki bi bila druga plat besed in podob. Ni druge plati. Kritična umetnost je umetnost, ki ve, da njen politični učinek vodi preko estetske distance. Ve, da tega učinka ni mogoče zagotoviti, da vedno vsebuje neki delež nedoločljivosti.<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, str. 51.





## FILOZOFIJA BREZ SISTEMA: METONIMIČNO SOSEDSTVO ALI METAFORIČNA SKLADNOST?

Kot pogoj vznika estetske sekvence smo določili samokritiko filozofije v 20. stoletju, ki je obenem dekonstrukcijska in rekonstrukcijska. Dekonstrukcijska v pomenu, da s kritiko metafizike poziva k omejitvi filozofije, opustitvi spekulativne misli, ki s postavitvijo sistema meri na univerzalno ali absolutno vednost. Samokritika je tudi rekonstrukcijska, saj meri na ponovno vzpostavitev filozofije v navezavi na realno mišljenje oziroma mišljenje realnega, ki se je zgodilo zunaj filozofije, na primer v znanosti, politiki ali psihoanalizi. Filozofija se vzpostavi kot premislek te zunajfilozofske misli, kot praksa razvijanja njenih širših konsekvenc.

Dekonstrukcijski in rekonstrukcijski vidik prinašata dve nasprotujoči si kritiki načinov mišljenja. Prvi kritizira univerzalizem filozofije (ali kakšne druge figure mišljenja), ki se kot metadiskurz postavlja nad partikularne vednosti in prakse, da bi določila njihov smisel in položaj glede na univerzalni pojem resnice. Toda rekonstrukcija filozofije, ko se ta postavi na obrobje katere od vednosti ali praks, da bi premislila temelje in konsekvence njene racionalnosti, implicira obratno kritiko, kritiko partikularizacije ali parcelizacije mišljenja, specialistično delitev vednosti po posameznih disciplinah. Filozofija se mora odreči obči vednosti sistema, a če obstajajo le partikular-

ne vednosti o določenih objektih, potem filozofija, ki nima svojega objekta, ne more več obstajati.

Če naj bo filozofija še mogoča, mora na novo definirati svoj položaj glede na partikularne vednosti oziroma discipline. Ko ne more več delovati na ravni občosti, mora razviti neke vrste *vmesnost*. Pogosto se tako filozofija umesti na rob neke vednosti ali prakse, da bi preverila širše konsekvence, ki jih ima ta za mišljenje. Ko se filozofija odreče sistemu, *ne aplicira* več svojih konceptov na objekte neke partikularne vednosti/prakse, temveč *povezuje implikacije* posameznih spoznanj in dejanj v posameznih vednostih/praksah, ki jih privzema kot singularne miselne modele. Filozofija konstruira prostor vmesnosti, ki omogoča prehajanje konceptov izven meja njihovega izvornega diskurzivnega okolja.

Takšno širše učinkovanje konceptov seveda ni zgolj domena filozofije. Strukturalizem se je denimo razvil kot nova jezikoslovna paradigma in kasneje učinkoval v vseh družboslovnih in humanističnih vedah. Specifičnost filozofije je, da na podlagi teh implikacij oblikuje miselne modele, ki imajo konsistentnost konceptov. Po Deleuzu je tako mogoče cel svet pojasniti s Carrollovo *Alico v čudežni deželi* ali s kemijsko pojmovno dvojico molarno/molekularno. Pri Badiouju filozofija vzpostavi platformo, na kateri je mogoče hkrati razmišljati o Cantorju, Mallarméju in Mau. Kako so mogoče takšne konceptualne vzporednice? Sodobni filozofiji pogosto očitajo, da poljubno prevzema in aplicira znanstvene koncepte (spomnimo se na afero Sokal) ali da povsem arbitrarno interpretira umetniška dela. Ali gre za goli prenos po analogiji ali celo zgolj za metonimično drsenje od téme do téme?

Kako torej filozofi konstruirajo prostor vmesnosti, ki ga zasede filozofija? Za prvi primer lahko vzamemo Heideggerjeve komentarje

Hölderlinove poezije, t. i. »razjasnjenja«, ki jim po njegovih lastnih besedah »ne gre za to, da bi bila prispevek k literarnozgodovinskemu raziskovanju in estetiki«, ampak »izvirajo iz nujnosti mišljenja«. <sup>106</sup> Zakaj literarna zgodovina in estetika ne moreta zajeti te nujnosti? Prva zato, ker pesništvo preučuje zgolj kot objekt, torej kot posebno bivajoče, zanemarja pa bistvo pesništva, ki je po Heideggerju seveda v njegovi zmožnosti razkritja biti. Če posamezne vede in znanosti ne povezuje vprašanje biti, potem disciplinarna vednost ostaja zgolj »razkrojena mnogoterost disciplin«. <sup>107</sup> Estetika kot del filozofije bi to razkrojenost sicer lahko preseгла, a je nemočna zaradi vsebinske zmote – njeno mišljenje je metafizično mišljenje, ki ne more zajeti mišljenja biti, imanentnega poeziji.

Hölderlinova poezija ni izbrana kot poljuben zanimiv objekt, ampak kot model mišljenja: vsebuje namreč neko resnico, ki jo mora mišljenje šele dojeti: »Da bi to izkušanje mislili zadevi primerno, da bi prevprašali področje, na katerem igra – temu dozdejšnje mišljenje še ni doraslo.« <sup>108</sup> Pesništvo pravzaprav po Heideggerju ne vsebuje neke posamične resnice, ampak kar nov način mišljenja resnice same. V prejšnjih poglavjih smo videli, kako je umetnost tista, prek katere lahko spoznamo resnico kot *aletheia*. Videli smo tudi, da nam bit daje govorica, »bistvo govornice [pa je] treba razumeti iz bistva pesništva«. <sup>109</sup> Na tem mestu nastopi Hölderlin, saj v svojih pesmih »pesni bistvo pesništva«. <sup>110</sup> Šele ob Hölderlinovi poeziji torej lahko načnemo vprašanje biti.

<sup>106</sup> Martin Heidegger, *Razjasnjenja ob Hölderlinovem pesništvu*, str. 9.

<sup>107</sup> *Id.*, »Kaj je metafizika?«, v: *Izbrane razprave*, str. 116.

<sup>108</sup> *Id.*, *Razjasnjenja ob Hölderlinovem pesništvu*, str. 182.

<sup>109</sup> *Ibid.*, str. 41.

<sup>110</sup> *Ibid.*, str. 34.

Prav zaradi ključne vloge pesništva se Heideggerju zastavi vprašanje odnosa med umetnostjo in filozofijo oziroma med *Dichten* (pesništvom) in *Denken* (mišljenjem). Mišljenje in pesništvo sta dva načina, na katerega se lahko približamo skupnemu in vzajemnemu izvoru govornice in biti: »Vsako bistveno upovedovanje sliši nazaj v to zastrto soslišje povedi in biti, besede in reči. Oba, mišljenje in pesnjenje, sta odlikovano upovedovanje, kolikor se izročata skrivnosti besede kot tistemu, kar je mišljenja vredno, in kolikor sta skozenj že od nekdaj usklajena v medsebojno sorodstvo.«<sup>111</sup> In vendar je njuno sorodstvo problematičnega značaja. Oba načina »bistvenega upovedovanja« med sabo nista prevedljiva brez ostanka. Ni naključje, da Heidegger prav s tem vprašanjem zaključi svoj spis *Kaj je filozofija?*:

Ker pa je poezija, če jo primerjamo z mišljenjem, na popolnoma drugačen in izbran način v službi govora, pridemo v našem pogovoru, ki preiščujoč sledi filozofiji, nujno do tega, da bi morali razložiti odnos med mišljenjem in pesnjenjem. Med obema, mišljenjem in pesnjenjem, je skrivna sorodnost, ker se oba porabljata in razdajata v službi govora za govor. Med obema pa je hkrati prepad, zakaj 'prebivata na najbolj razdvojenih vrheh'.<sup>112</sup>

Med obema je torej moment nerazmerja. Še več, Heidegger pravi, da njuna sorodnost ne temelji na medsebojni izmenjavi ali prevedljivosti, ampak prav na nezvedljivi ločenosti med njima. Da bi ponazoril svojo poanto, poseže po prispodobi dveh vzporednic, ki se sekata v neskončnosti:

<sup>111</sup> *Id.*, *Na poti do govornice*, str. 254.

<sup>112</sup> *Id.*, »Kaj je to – filozofija?«, v: *Izbrane razprave*, str. 407.

Vendar bi se radi zadovoljili z domnevo, da se sosedstvo pesnjenja in mišljenja skriva prav v tej skrajni vsaksebnosti njunega upovedovanja. Ta vsaksebnost je njuna pristna medsebojna vzporednost. Opustiti moramo mnenje, da se sosedstvo pesništva in mišljenja izčrpava v žlobudravi in kalni mešanici obeh načinov upovedovanja, v kateri si pesnjenje in mišljenje drugo drugemu dajeta negotova posojila. [...] Pesnjenje in mišljenje nista razdružena, če naj bi razdruženost pomenila: ločena v brezodnosnost. Paraleli se režeta v ne-skončnem.<sup>113</sup>

Pogoj stanovitne povezave med obema bi bila beseda za bistvo govorice, kar pa je nemogoče, saj govorica podarja bit prav pod pogojem njene odsotnosti, kot smo videli v analizi Georgejeve pesmi *Beseda*. Skrivnostna povezava med bitjo in govorico torej povezuje tudi pesništvo in mišljenje. Njuna sopripadnost se lahko razkrije le v dogodku ali hipnem razkritju. Šele z dogodkom *Dichten* in *Denken* zares postaneta to, kar sta:

Sosedstvo pesnjenja in mišljenja ni rezultat kakega poteka na ta način, da bi se pesnjenje in mišljenje najprej pomaknila – ne ve se od kod – drugo k drugemu v bližino, iz česar bi ta bližina sama šele nastala. Bližina, ki bliža, je sama tisto dogodje, iz katerega sta pesnjenje in mišljenje šele napotena v lastno svojega bistvovanja. Če pa je bližina pesnjenja in mišljenja bližina upovedovanja, potem naše mišljenje dospe do domneve, da dogodje vlada kot tista poved, v kateri nam govorica dopoveduje svoje bistvo.<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> *Id.*, *Na poti do govorice*, str. 205.

<sup>114</sup> *Ibid.*, str. 206.

Filozofija in umetnost sta povezani ob vprašanju biti, ki ima po Heideggerju nalogo, da osmisli celoto vednosti in usmerja delovanje človeka kot »pastirja biti«. <sup>115</sup> S tem se postavi po robu množstvu posameznih disciplin, ki jih povezuje zgolj tehnični odnos subjektov volje do objektov sveta.

Če se pri Heideggerju vprašanje odnosa med filozofijo in umetnostjo zastavlja kot vprašanje biti, pa se pri Adornu zastavlja v okviru njune družbene vloge. Obema je namreč skupen ambivalentni družbeni položaj. Kot smo videli v prejšnjih poglavjih, je njuna avtonomija od družbe rezultat družbenih procesov – triumfa buržoazije in kapitalizma. Toda ideološka razsežnost distance, na kateri delujeta filozofija in umetnost, je hkrati njuna utopična razsežnost, zaznamek možnosti drugačnega sveta. Ideološko-utopično razsežnost Adorno imenuje »vsebnost resnice«, ki je skupna filozofiji in umetnosti. Kar združuje umetnost in filozofijo – in kar omogoča filozofski diskurz o umetnosti – je od obeh neodvisni skupni člen. Odprava razrednih antagonizmov bi pomenila uresničitev obljube drugačnega sveta in s tem ukinitve umetnosti, saj vsako umetniško delo obljublja, da se bo njegova vsebnost resnice udejanjila in pustila umetniško delo za sabo. <sup>116</sup>

Da bi mišljenje ostalo zvesto tej obljubi, se mora odreči tako univerzalizmu kot partikularizmu, saj oboje ostaja podrejeno načelu identitete. Partikularizem sicer premaga hegemonijo univerzalnosti, a zapade v identitarni fetišizem posameznih entitet. Obe poziciji mora zato preseči »negativna dialektika«, ki lahko misli tisto, kar je na stvareh neidentično – to pa je hkrati tisto, kar jih povezuje z drugimi rečmi. Negativna dialektika na »zahtevo po povezavi brez

<sup>115</sup> *Id.*, »O 'humanizmu'«, v: *Izbrane razprave*, str. 199.

<sup>116</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 199.

sistema« odgovarja z zbiranjem »miselnih modelov«. <sup>117</sup> Takšno mišljenje razširja implikacije nekega mišljenja, a jih hkrati ne podreja »splošnemu nad-konceptu«. <sup>118</sup> Kar smo nenatančno imenovali »širše implikacije« nekega mišljenja, je pravzaprav njegova vpetost v družbene antagonizme in njegova možna utopična razsežnost. Ohranitev slednje avtorizira dialektično mišljenje tudi po tem, ko sistem ni več mogoč – na rečeh omogoča videti, kar je na njih »več« od njih samih.

Pri Heideggerju in Adornu povezovanje konceptov iz različnih diskurzivnih okolij omogoča zastavitev povezovalnega vprašanja, ki je prvotnejše od delitve diskurzov in miselnih disciplin. Tudi pri Deleuzu najdemo različico takšne povezave, ki temelji na enoglasnosti biti ter filozofiji, ki postane ravnina, na kateri lahko koncepti prosto prehajajo kot odgovori na vprašanja iz različnih problemskih polj. V *Tisoč platojih* tako na primer najdemo pojmovno dvojico molarno/molekularno, ki izvira iz kemije, Deleuze in Guattari pa ji namenita ključno vlogo pri razpravljanju o politiki, psihoanalizi, jezikoslovju itn. Prav tako se skozi celotno knjigo pojavlja geološki pojem plasti, ki ga razvijeta v poglavju »Geologija morale«. Takšno povezovanje problemskih polj je možno v modernem tipu knjige, knjigi-miceliju, ki jo Deleuze in Guattari ločita od klasične knjige-korenine. Knjigamicelij ni osredinjena okoli subjekta ali objekta, ampak katerokoli svojo točko povezuje s katerokoli drugo. Zato se ne sprašujemo več, kaj knjiga »želi povedati«, kako naj jo razumemo, ampak kako funkcionira in s čim se povezuje: »Ko pišemo, je edino vprašanje, s

---

<sup>117</sup> *Id.*, *Negative Dialektik*, str. 39.

<sup>118</sup> *Ibid.*



katerim drugim strojem se lahko cepi literarni stroj in s katerim se mora cepiti, da bi deloval.«<sup>119</sup>

Če želimo razumeti, kaj omogoča takšno prehajanje konceptov, se lahko obrnemo na *Logiko smisla*, v kateri Deleuze definira mišljenje tako, da združi podobe »idealne igre« brez pravih pravil iz Carrollove *Alice v čudežni deželi* z Mallarméjevim verzom: »Vsaka misel je met kock.«

Idealne igre, o kateri govorimo, ne more uresničiti kak človek ali kak bog. Samo misliti jo je možno, in še to le kot nesmisel. Pa vendar je prav to sama dejanskost mišljenja. To je nezavedno čistega mišljenja. [...] Misel, ki oddaja neko porazdelitev singularnosti. To so vse tiste misli, ki komunicirajo v eni sami Dolgi misli, ki vse oblike oziroma figure nomadske porazdelitve priredi svojemu premeščanju, povsod vdihne naključje in vsako misel razveji[.]<sup>120</sup>

Koncepti lahko prehajajo med mejami disciplin, ker obstajajo na ravnini, ki je prvotnejša od teh meja. Na ravni virtualnega obstaja ena sama misel, v kateri je mogoča komunikacija med problemi in koncepti. V *Razliki in ponavljanju* Deleuze razloži, zakaj njegova raba matematike ni metaforična (analoška), kakor mu bo pozneje očital Badiou:<sup>121</sup>

Tu ni nobene metafore razen metafore, ki je kosubstancialna Ideji, in sicer metafora dialektičnega prenosa oziroma 'diafore'. V tem je pu-

<sup>119</sup> Gilles Deleuze in Félix Guattari, *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie* 2, str. 10.

<sup>120</sup> Gilles Deleuze, *Logika smisla*, str. 66–67.

<sup>121</sup> Alain Badiou, *Deleuze, hrumenje biti/Drugi manifest za filozofijo*, str. 9.

stolovščina Idej. Ni matematika tista, ki se aplicira na druga področja, dialektika je tista, ki za svoje probleme, zavoljo njihovega reda in pogojev, ustoliči neposredni diferencialni račun, ki ustreza obravnavanemu področju in ki je svojstven obravnavanemu področju.<sup>122</sup>

Deleuze na tem mestu pravzaprav razloči dva momenta klasične definicije metafore: *prenos* pomena loči od *načela* tega prenosa, ki je načelo podobnosti oziroma analogije. Filozofsko mišljenje, ki mora doseči »eno samo dolgo misel« onstran delitev na discipline, temelji na prenašanju idej, ki pa ne temelji na podobnosti, temveč na postajanju ideje, ki je »neposredna na vsakem področju«.<sup>123</sup>

Če smo natančni, mišljenje ni univerzalni skupni element, ki omogoča splošno enotnost smisla. Enost omogoča moment »nesmisla« ali »nezavedno čistega mišljenja«, ki ga lahko dosežemo šele z virtualizacijo mišljenja. V *Kaj je filozofija?* Deleuze in Guattari mišljenje razdelita na tri velike discipline: filozofijo, znanost in umetnost. Vsaka disciplina ima svojo miselno ravnino, toda vsaka od njih zadeva ob svoj »negativ«, svoj »Ne«, kjer se njena izoblikovanost razgrajuje v kaos. Ta ni izvir ali sesutje discipline, temveč njen konstantni pogoj, ne-smisel, ki omogoča produkcijo smisla, »ne-misleča misel, ki ždi v vseh treh«.<sup>124</sup> Tudi Deleuze torej odklanja tako univerzalizacijo kot partikularizacijo mišljenja. Miselne discipline ne morejo doseči enotnosti v sistemu, zato pa »komunicirajo« na robu kaosa, v katerega zarežejo njihovi koncepti in v katerem se lahko tudi znova razpustijo. Heterogeni diskurzi med sabo ne vstopajo v odnos, zato pa se pove-

<sup>122</sup> Gilles Deleuze, *Razlika in ponavljanje*, str. 290.

<sup>123</sup> *Ibid.*, str. 314.

<sup>124</sup> Gilles Deleuze in Félix Guattari, *Kaj je filozofija?*, str. 226.

zujejo skozi nerazmerje, ki ga omogoča »ena sama dolga misel«, ki je skupno nezavedno njihove siceršnje heterogenosti.

Zdi, se da ima filozofija pri Deleuzu dvojno vlogo: po eni strani je ena od disciplin mišljenja, po drugi strani pa sama vmesnost disciplin, kraj postajanja čiste misli, manifestacija njene enotnosti. Deleuze tako lahko piše o literaturi, filmu, matematiki, geologiji, biologiji, klasičnih filozofije, kapitalizmu itn., a vendarle piše vseskozi o isti stvari – z metonimičnim drsenjem tém in problematik se konstituira konsistenca serije konceptov, ki tvorijo Deleuzovo filozofijo, filozofijo postajanja in virtualnosti. Takole njegov postopek in lastno razmejitev od njega opiše Rancière:

Deleuze po mojem mnenju spada v rang filozofov, ki so želeli razširiti filozofijo, ji dati konstitutivno vlogo pri tem, kar imenujemo njeni objekti, da bi vstopila v oziroma da bi v svoje osrčje postavila lastno zunanost. Določa torej bistveno orientacijsko točko za mojo namero, ki pa je nasprotno v tem, da bi filozofija izstopila iz same sebe, da bi njene postopke, propozicije, argumente in opise vključili v topografijo razširjenega teritorija miselnih izumov, kjer bo srečala stavke pisateljev, montaže režiserjev, toda tudi jezikovne in miselne izume, s katerimi se v misli poskušajo tisti, ki ne štejejo za mislece.<sup>125</sup>

Lahko bi rekli, da je Deleuzova metoda »centripetalna«: filozofija se lahko poljubno širi, toda le zato, da bi pridobila nove koncepte, s katerimi bi potrdila svojo ontologijo. Rancièreova metoda je v tem smislu, obratno, »centrifugalna«: filozofske teze izvzame iz okrilja filozofije, da bi jih soočila z nefilozofskimi tezami. Če je po Deleu-

---

<sup>125</sup> Jacques Rancière, »Politique de l'indétermination esthétique«, str. 174.

zu vsako mišljenje mogoče inkorporirati v filozofsko mišljenje, je po Rancièru vsako mišljenje, tudi filozofsko, mogoče odvezati od »teles«, ki ga je proizvedlo, torej od njegovega eksplicitnega namena, prvotnega konteksta in zmožnosti, ki naj bi avtorizirale njegovega nosilca. Vsako misel je mogoče soočiti s katerokoli drugo – prav to po Rancièru zahteva epistemološka predpostavka enakosti:

Da bi razumeli zastavek emancipacije, moramo ukiniti delitev disciplin. Ta epistemološka zahteva je tudi politična zahteva. Postaviti misel kot nekaj, kar zanika ločitve med filozofsko argumentacijo, zgodovinsko razlago ali literarno izjavo pomeni tudi definirati jo kot zmožnost kogarkoli. V osnovi obstajata dve logiki, tista, ki deli misel na pridržane kompetence, domene specialistov, ki jo fragmentirajo po razlikah, ki služijo kot valuta načelne neenakosti, in tista, ki jo misli kot nedeljivo zmožnost, podobno v vseh svojih izvajanjih, ki jo lahko deli kdorkoli. Moj pogled na filozofijo jo vidi najprej kot zmožnost deklasifikacije, redistribucije delitev teritorijev, dodeljenih disciplinam in kompetencam. Filozofija pravi, da misel pripada vsem.<sup>126</sup>

Ta epistemološka zahteva pa ni sama sebi v namen, ampak je Rancièra do njene zastavitve pripeljal objekt njegovega preučevanja. Razvil jo je kot nujen metodološki pogoj pri svojem ukvarjanju s samoemancipacijskimi praksami delavcev v 19. stoletju, ki so s svojo dejavnostjo razveljavili vrsto filozofskih tez: Platonovo trditev, da kot delavci nimajo časa sodelovati pri mišljenju in s tem upravljanju države, Aristotelovo trditev, da sužnji *logos* sicer lahko razumejo, ne morejo pa ga tvoriti, in tudi Althusserjevo načrtanje ostre ločnice

<sup>126</sup> *Ibid.*, str. 167–168.

med znanstveno teorijo izkoriščanja in ideologijo izkoriščanih. S to razveljavitvijo se misel izkaže kot zmožnost, ki prvotno pripada vsem. Emancipacija torej pomeni »deprivatizacijo univerzalnega«, vnovično polastitev časa, prostora, govornice, predvsem pa zmožnosti, ki naj bi bile privilegij nekaterih, drugim pa nedosegljive – skratka, afirmacijo enakosti. Rancière svojo nalogo misleca vidi v izoblikovanju diskurza, ki omogoča ohranjanje in prispeva k nadaljnjim verifikacijam enakosti kot predpostavke. Zato se je posvetil »konstituiranju sfere inteligibilnosti za to egalitarno moč«. <sup>127</sup> Rancière se (kot smo videli tudi v prejšnjih poglavjih) v ta namen loti raziskav na zelo različnih področjih – politika, pedagogika, estetika –, pri čemer na isto ravnino postavlja tekste klasikov filozofije, proletarcev in romanopiscev iz 19. st., sodobnih sociologov, zgodovinarjev itn.

Če razpravljamo o odnosu filozofije do njene zunanosti, ne moremo mimo Badiouja in njegove teorije pogojev. Omenili smo že, da reafirmacije možnosti filozofije ne smemo misliti brez momenta dekonstrukcije. Badiou namreč filozofiji odreče tako zmožnost mišljenja biti kot zmožnost izrekanja resnice. Bit lahko misli le matematika, natančneje teorija množic, resnice pa se lahko dogajajo znotraj omejenega števila praks: politike, umetnosti, znanosti in ljubezni. Kakšna naloga torej sploh še preostane filozofiji? Filozofija ustvarja »poenoten konceptualni prostor«, v katerem »ima mišljenje dostop do časa, do *svojega* časa«. <sup>128</sup> Misliti svoj čas pomeni misliti resnice, ki se v njem porajajo. Filozofija izumlja koncepte, s katerimi je mogoče misliti »*hkratno možnost*« sodobnih resnic. <sup>129</sup> Te resnice tvorijo

<sup>127</sup> *Id.*, »La Méthode de l'égalité«, str. 513.

<sup>128</sup> Alain Badiou, *Ali je mogoče misliti politiko/Manifest za filozofijo*, str. 87–88.

<sup>129</sup> *Ibid.*, str. 87.

»pogoje« filozofskega mišljenja. Toda ker dogodki obstajajo le kot izginuli, eksistenca resničnostnih postopkov pa je zaradi polemične in prelomne narave resnic obsojena na negotovost, jim filozofija s tem, ko potrjuje in razglašča njihovo eksistenco, nudi zavetje. Naloga filozofije je dvojna: po eni strani izdelati koncept resnice, ki bo na ravni dejanskih resnic njenega časa, po drugi pa afirmirati eksisten-co resnic kot takšnih in s tem negirati sofistično pozicijo, za katero obstaja zgolj množstvo teles in govoric.

Na prvi pogled morda ni povsem jasno, zakaj Badiou poudarja, da mora filozofija resnice iz različnih domen misliti hkrati in skupaj. Badiou je prepričan, da se mora filozofija izogniti »prešitju« s katerim od svojih pogojev, da torej ne sme privilegirati ene od domen, v katerih je možna resnica, ne le na račun drugih, temveč tudi na račun možnosti same filozofije. S tem bi se zaustavila »svobodna igra«, ki je potrebna za »intelektualno kroženje med resničnostnimi postopki«. <sup>130</sup> Paziti moramo, da »svobodne igre« ne razumemo napačno kot zahteve po avtonomiji *domen*, v katerih so možne resnice, ampak kot *možnost skladnosti* med resnicami v različnih domenah. Ne gre na primer za to, da bi morala biti umetnost načelno neodvisna od politike. Nasprotno, dopustiti moramo možnost, da neka umetniška in neka politična resnica konvergirata. Nasprotovanje prešitju prav tako ne pomeni nasprotovanja vsakršni naddoločeno-sti filozofije s strani enega njenih pogojev. Že sam pojem »pogoja« pravzaprav pomeni naddoločeno-st, saj si filozofija prizadeva prav za to, da ne bi nič omejevalo učinkov posamezne resnice na mišlje-nje. Vsaka resnica in vse hkrati naddoločajo filozofijo: »Kot fikcija vednosti filozofija posnema matem. Kot fikcija umetnosti filozofija

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, str. 101.

posnema pesem. Kot intenzivnost dejanja je filozofija kot kakšna lju-bezen brez objekta. Ker se naslavlja na vse, zato da bi vse zgrabil obstoj resnic, je filozofija kot kakšna politična strategija brez zastavka oblasti.«<sup>131</sup> Kacem Badioujevo filozofijo zaradi takšnega posnemanja kljub njegovim načelnim antimimetičnim stališčem označi za »posplošeno mimetologijo«.<sup>132</sup>

Toda kako naj pravzaprav razumemo skladnost resnic? Že v *Teoriji subjekta* najdemo širok nabor tem, ki jih Badiou kot »repertoar« knjige napove v uvodu: politična teorija, logika in matematika, zgodovinska analiza, psihoanaliza, literatura in teater, teologija, klasična filozofija ... V knjigi se morajo pojaviti vse naštete teme, da bi se lahko prebili do prenovljenega pojmovanja dialektike. V ta namen je potrebno med sabo soočiti tudi avtorje, ki so vsak po svoje prispevali k njenemu dosedanjemu razvoju. Badioujev seznam mislecev, ki jih bo upošteval, je prav tako širok in se ne omejuje le na filozofe: Hegel, Hölderlin, Mallarmé, Lacan, Pascal, Rousseau, Marx, Engels, Lenin, Mao.<sup>133</sup> Oliver Feltham metodo te knjige označi za »dialektično pletenje«.<sup>134</sup> Metafora pletenja označuje Badioujevo metodo, ki je po Felthamu tudi sama metaforična, ko npr. »podaljšuje metaforične substitucije, ki so že na delu v Mallarméjevi umetnini z dodajanjem [Badioujevih] lastnih označevalcev kot nadaljnjih metafor«.<sup>135</sup> Filozofski označevalci označujejo dialektično matrico, ki jo Mallarmé razvije v svojem sonetu, to pa z namenom, da bi jo lahko soočili z dialektično matrico, ki jo npr. razvije maoistična politična sku-

<sup>131</sup> *Id.*, *Pogoji*, str. 80.

<sup>132</sup> Mehdi Belhaj Kacem, *Inesthétique et mimésis*, str. 50.

<sup>133</sup> Alain Badiou, *Théorie du sujet*, str. 12.

<sup>134</sup> Oliver Feltham, *Alain Badiou: Live Theory*, str. 129.

<sup>135</sup> *Ibid.*, str. 130.

pina. Filozofski koncepti so morda res produkti zgolj filozofskega mišljenja, toda njihovo produkcijo omogoča izpeljevanje implikacij iz miselnih izumov v različnih domenah (npr. politika, matematika, poezija). Filozofija je prizorišče, ki omogoča srečanje miselnih presežkov iz različnih domen.

Takšen postopek Badiou ohrani tudi v kasnejši teoriji pogojev. Filozofija resnic ne povezuje v sistem, niti jih preprosto ne našteva – filozofskim konceptom prej »ustreza metafora prostega kroženja«. <sup>136</sup> Zaradi tega lahko matematika nastopi kot ontologija – koncepti teorije množic postanejo ontološki koncepti, toda le ob intervenciji filozofije, ki med matematiko in ontologijo postavi enačaj. S tem pa se kroženje še ne ustavi. Kot smo videli v prejšnjih poglavjih, lahko spoznanja o biti srečamo tudi denimo v Mallarméjevi pesnitvi. Prav tako lahko filozofija »registrira politični pogoj v skladu s parametri ontologije«. <sup>137</sup> To kroženje omogoča »metaforična skladnost«, <sup>138</sup> ki jo filozofija vzpostavlja med svojimi pogoji. Prav v tej skladnosti lahko najdemo poetično naddoločeno Badioujeve filozofije. Toda kot smo videli, ena naddoločeno ne izključuje drugih, temveč različne naddoločeno druga drugo dopolnjujejo. Skladnost je mogoča le, če filozofija proizvede svoje koncepte (bit, resnica, subjekt, dogodek ...), ki bodo učinkovali kot platforma premisleka zunajfilozofskih resnic.

Sopostavitev miselnih »uvozov« iz različnih disciplin ni le metonimično drsenje od téme do téme, saj je delo filozofije usmerjeno prav k produkciji konsistence filozofskega koncepta. V tem je monađni moment filozofije – razviti koncept v vseh njegovih implikaci-

<sup>136</sup> Alain Badiou, *Ali je mogoče misliti politiko/Manifest za filozofijo*, str. 88.

<sup>137</sup> *Id.*, *Kratka razprava o prehodni ontologiji/Očrt metapolitike*, str. 250.

<sup>138</sup> *Id.*, *L'être et l'événement*, str. 111.



jah ne glede na njegove možne aplikacije ali, bolje rečeno, eksplikacije na drugem področju. Šele če bo filozofski koncept zaprta monada, ga lahko ekspliciramo v zvezi s različnimi objekti preučevanja, saj bo omogočil izoblikovanje edinstvenega vidika (kakor je monada pri Leibnizu odsev celotnega univerzuma, čeprav ničesar ne posnema). Le pod tem pogojem lahko določena filozofija proizvede neko novo vednost. Eksplikacije oziroma naknadne rabe koncepta v novih kontekstih so torej mogoče le, če se koncept monadično izoblikuje kot filozofski koncept. To pomeni, da aplikacije niso neposredne, ampak posredne, ne metonimične, ampak metaforične.

Toda ali se s tem filozofija ne izpostavi očitku, da miselne vzporednice začrta le po analogiji? Tu nam lahko pomaga teorija moderne metafore, kakor smo jo začrtali v prvem delu knjige. Kot smo videli, je za moderno metaforo značilen »skok v enoto«, ki ne temelji na razkritju podobnosti med na videz nepovezanimi členi, temveč temelji prav na odsotnosti razmerja. Ne gre za vzporednico po analogiji, ampak za singularni, dogodkovni sovpad dveh povsem nepovezanih področij, ki ga omogoči zgolj konsistenca filozofskega koncepta.

Filozofija se odreče svoji klasični sistematični podobi, a ohrani določeno obliko univerzalnosti svojih konceptov oziroma njihovo aplikabilnost v obravnavi različnih vednosti/praks. Filozofski koncepti res niso več mesto, na katerem mišljenje, ki se sicer lahko začene zunaj filozofije, pride do svoje dovršitve. Bolje bi jih označili kot preizkus implikacij posameznih miselnih izumov za druge domene in discipline mišljenja. Da pa bi filozofija lahko izpolnila to nalogo, mora na podlagi implikacij področij, ki pogojujejo njeno mišljenje, proizvesti konsistenco filozofskega koncepta.

Ta paradigma kvazi-sistematičnosti vsebuje tri momente. *Prvi* je filozofsko prepoznanje neke resnice ali misli znotraj določene do-

mene, ki naj bi imela širše konsekvence za mišljenje. Filozofija na podlagi njenih implikacij izumlja filozofske koncepte, kar je *drugi* moment, moment povsem filozofske miselne konsistence. Sledi *tre-tji* moment, eksplikacija: filozofija skuša s svojimi koncepti pojasniti stanje v neki drugi domeni in v njej poiskati primere mišljenja ali resnice, ki bi bili ekvivalentni tisti, iz katere je prvotno izhajala. Tri momente prikazuje spodnja preprosta shema:

$$\text{misel}_x \rightarrow (\text{implikacija}) \rightarrow \text{filozofski koncept} \rightarrow (\text{eksplikacija}) \rightarrow \text{misel}_y$$

Pri tem je pomembno, da se domena, iz katere izhaja posamezna misel, izmenično znajde tako na mestu  $x$  kot na mestu  $y$ , torej da filozofija v nekem trenutku preverja njene implikacije, v drugem pa na njej eksplicira svoje koncepte. Brez te vzajemnosti pride do prešitja in blokade filozofskega kroženja.



## BIBLIOGRAFIJA

- Adorno, Theodor W., »Umetnost, družba, estetika«, v: *Misel o moderni umetnosti*, ur. Janez Vrečko, Mladinska knjiga, Ljubljana 1981.
- *Uvod v sociologijo glasbe*, prev. Igor Kramberger, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1986.
  - *Negative Dialektik; Jargon der Eigentlichkeit: Gesammelte Schriften, Bd. 6*, Suhrkamp, Frankfurt n. M. 1997.
  - *Ästhetische Theorie: Gesammelte Schriften, Bd. 7*, Suhrkamp, Frankfurt n. M. 1997.
  - *Philosophie der neuen Musik: Gesammelte Schriften, Bd. 12*, Suhrkamp, Frankfurt n. M. 1997.
  - *Beležke o literaturi*, prev. Mojca Savski et al., Cankarjeva založba, Ljubljana 1999.
  - »Angažma« in »Izsiljena sprava«, prev. Slavo Šerc in Tomo Virk, v: Adorno, Theodor W., et al., *Estetika in politika*.
- Adorno, Theodor W., et al., *Estetika in politika*, prev. Jaša Drnovšek in Rok Benčin, Studia humanitatis, Ljubljana 2013.
- Agamben, Giorgio, *The Man Without Content*, ang. prev. Georgia Albert, Stanford University Press, Stanford 1999.
- »Bartleby ali o kontingenci«, prev. Samo Kutoš, *Problemi*, let. 42 (2004), št. 7-8.
- Althusser, Louis, »O razmerju umetnosti do spoznanja in ideologije«, prev. Slavoj Žižek, v: *Ideologija in estetski učinek*.
- Aristoteles, *Retorika*, prev. Matej Hriberšek, Šola retorike Zupančič&Zupančič, Ljubljana 2011.
- Balibar, Étienne in Pierre Macherey, »O literaturi kot ideološki obliki: nekaj marksističnih hipotez«, prev. Rastko Močnik, v: *Ideologija in estetski učinek*.
- Badiou, Alain, *Théorie du sujet*, Seuil, Pariz 1982.

- *L'être et l'événement*, Seuil, Pariz 1988.
  - *Ali je mogoče misliti politiko?/Manifest za filozofijo*, prev. Rado Riha in Jelica Šumič-Riha, Založba ZRC, Ljubljana 2004.
  - *Mali priročnik o inestetiki*, prev. Suzana Koncut, Društvo Apokalipsa, Ljubljana 2004.
  - *Dvajseto stoletje*, prev. Ana Žerjav, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 2005.
  - *Beckett: l'incroyable désir*, Hachette, Pariz 2006.
  - *Logiques des mondes: l'être et l'événement 2*, Seuil, Pariz 2006.
  - *Pogoji*, prev. Samo Tomšič in Ana Žerjav, Založba ZRC, Ljubljana 2006.
  - *Ime česa je Sarkozy?*, prev. Miranda Bobnar, Sophia, Ljubljana 2008.
  - *Kratka razprava o prehodni ontologiji/Očrt metapolitike*, prev. Samo Tomšič, Peter Klepec, Jelica Šumič-Riha, Založba ZRC, Ljubljana 2010.
  - *Cinq leçons sur le 'cas' Wagner*, Nous, Caen 2010.
  - »Predgovor«, prev. Rok Benčín, v: Deleuze, Gilles. *Razlika in ponavljanje*.
  - *Circonstances, 6: Le Réveil de l'histoire*, Lignes, Pariz 2011.
  - »Umetnost in matematika«, prev. Rok Benčín, *Filozofski vestnik*, let. 32 (2011), št. 3.
  - *Deleuze, hrumeneje biti/Drugi manifest za filozofijo*, prev. Rok Benčín et al. Ljubljana: Založba ZRC, 2012.
  - *La République de Platon*, Fayard, Pariz 2012.
  - *The Adventure of French Philosophy*, ang. prev. in ur. Bruno Bosteels, Verso, London in New York 2012.
  - »L'immanence des vérités«, navtorizirani zapiski s seminarja, dosegljivo na: <http://www.entretiens.asso.fr/Badiou/seminaire.htm>.
  - »The Subject of Art«, [http://www.lacan.com/symptom6\\_articles/badiou.html](http://www.lacan.com/symptom6_articles/badiou.html).
- Badiou, Alain in Slavoj Žižek, *Hvalnica ljubezni*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 2010.
- Barthes, Roland, *Œuvres complètes*, Seuil, Pariz 2002.
- Benjamin, Walter, *Izbrani spisi*, prev. Frane Jerman et al, Studia humanitatis, Ljubljana 1998.
- Black, Max, *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*, Ithaca: Cornell University Press, 1962.
- »Metafora«, v: *Kaj je metafora?*, ur. in prev. Božidar Kante, Krtina, Ljubljana 1998.
- Blanchot, Maurice, *Blanchotovi obrazi*, prev. Nataša Varušak, Študentska založba, Ljubljana 2000.
- Bloch, Ernst, »Razprave o ekspresionizmu«, prev. Jaša Drnovšek, v: Adorno, Theodor W., et al., *Estetika in politika*.

- Bowie, Malcolm, *Freud, Proust and Lacan: Theory as Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.
- *Proust Among the Stars*, Columbia University Press, New York 1999.
- Davies, Gardner, *Mallarmé et la »couche suffisante d'intelligibilité«*, José Corti, Pariz 1988.
- Deleuze, Gilles, *Pourparlers: 1972-1990*, Minuit, Pariz 1990.
- *Logika smisla*, prev. Tomaž Erzar, Krtina, Ljubljana 1998.
  - *Podoba-gibanje*, prev. Stojan Pelko, Studia humanitatis, Ljubljana 2004.
  - *Logika občutja*, prev. Stojan Pelko in Suzana Koncut, Hyperion, Koper 2008.
  - *Guba*, prev. Jana Pavlič, Študentska založba, Ljubljana 2009.
  - *Kritika in klinika*, prev. Suzana Koncut, Študentska založba, Ljubljana 2010.
  - *Razlika in ponavljanje*, prev. Samo Tomšič et al., Založba ZRC, Ljubljana 2011.
  - *Proust in znaki*, prev. Jana Pavlič, Študentska založba, Ljubljana 2012.
- Deleuze, Gilles in Félix Guattari, *L'anti-Cédipe: capitalisme et schizophrénie*, Minuit, Pariz 1972.
- *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie 2*, Minuit, Pariz 1980.
  - *Kafka: za manjšinsko književnost*, prev. Vera Troha, LUD Literatura, Ljubljana 1995.
  - *Kaj je filozofija?*, prev. Stojan Pelko, Študentska založba, Ljubljana 1999.
- Derrida, Jacques, *La dissémination*, Seuil, Pariz 1993.
- *Psyché: inventions de l'autre*, Galilée, Pariz 1998.
  - *Bela mitologija*, prev. Suzana Koncut, Hyperion, Koper 2011.
- Didi-Huberman, Georges, *Images malgré tout*, Minuit, Pariz 2003.
- Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Seuil, Pariz 1965.
- *The Open Work*, ang. prev. Anna Cancogni, Harvard University Press, Cambridge 1989.
- Feltham, Oliver, *Alain Badiou: Live Theory*, Continuum, London in New York 2008.
- Flaubert, Gustave, *Correspondance: tome 2*, Gallimard, Pariz 1980.
- Foucault, Michel, *Besede in reči: arheologija humanističnih znanosti*, prev. Samo Tomšič in Ana Žerjav, Studia humanitatis, Ljubljana 2010.
- Friedrich, Hugo, *Struktura moderne lirike*, prev. Darko Dolinar, Cankarjeva založba, Ljubljana 1972.
- Gaston, Sean, *The Concept of World from Kant to Derrida*, Rowman & Littlefield, London in New York 2013.
- Genette, Gérard, *Figures II*, Seuil, Pariz 1969.
- *Figures III*, Seuil, Pariz 1972.
- Hallward, Peter, *Badiou: A Subject to Truth*, University of Minnesota Press, Minneapolis in London 2003.

- Heidegger, Martin, *Izbrane razprave*, prev. Ivan Urbančič, Cankarjeva založba, Ljubljana 1967.
- *Konec filozofije in naloga mišljenja.*, prev. Tine Hribar, Fenomenološko društvo, Ljubljana 1995.
  - *Na poti do govornice*, prev. Dean Komel *et al.*, Slovenska matica, Ljubljana 1995.
  - *Uvod v metafiziko*, prev. Aleš Košar, Slovenska matica, Ljubljana 1995.
  - »'Metafizika' in izvor umetniškega dela«, prev. Aleš Košar, *Phainomena*, let. 8 (1998), št. 25-26.
  - *Razjasnjenja ob Hölderlinovem pesništvu*, prev. Aleš Košar in Vid Snoj, Nova revija, Ljubljana 2001.
  - »O prevladanju estetike: zapisi k Izvoru umetniškega dela«, prev. Aleš Košar, *Nova revija*, let. 21 (2002), št. 245-246.
  - »O izvoru umetniškega dela«, prev. Aleš Košar, *Nova revija*, let. 21 (2002), št. 245-246.
- Ideologija in estetski učinek*, ur. Zoja Skušek-Močnik, Cankarjeva založba, Ljubljana 1980.
- Jakobson, Roman, *Lingvistični in drugi spisi*, prev. Drago Bajt *et al.*, Inštitut za humanistične študije, Ljubljana 1996.
- Jameson, Fredric, *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*, Verso, London in New York 2002.
- *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Routledge, London in New York 2002.
  - *Late Marxism: Adorno or the Persistence of the Dialectic*, Verso, London in New York 2007.
  - *The Modernist Papers*, Verso, London in New York 2007.
- Kacem, Mehdi Belhaj, *Inesthétique et mimésis*, Lignes, Pariz 2010.
- Kafka, Franz, »O prisposodobah«, v: *Opis nekega boja in druge zgodbe (Skice, črtice, novele II)*, prev. Štefan Vevar, Študentska založba, Ljubljana 2009.
- Koyré, Alexandre, *Od sklenjenega svet do neskončnega univerzuma*, prev. Božidar Kante, ŠKUC: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana 1988.
- Laclau, Ernesto, »Artikulacija in meje metafore«, prev. Rok Benčin, *Filozofski vestnik*, let. 30 (2009), št. 1.
- Lecerle, Jean-Jacques, *Interpretation as Pragmatics*, St. Martin's Press, New York 1999.
- *Badiou and Deleuze Read Literature*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2010.
  - »Napaka/ogledalo: kako proizvajati fikcijo?«, prev. Rok Benčin, *Filozofski vestnik*, let. 34 (2013), št. 3.

- Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Izbrani filozofski spisi*, prev. Mirko Hribar, Slovenska matica, Ljubljana 2004.
- Levi, Primo, *Potopljeni in rešeni*, prev. Irena Prosenč Šegula, Studia humanitatis, Ljubljana 2003.
- Lukács, György, »Za realizem gre«, prev. Jaša Drnovšek, v: Adorno, Theodor W., *et al.*, *Estetika in politika*.
- Liotard, Jean-François, »'Židje'«, prev. Stojan Pelko, *Problemi-Razprave*, let. 27 (1989), št. 2-3.
- *L'inhumain: causeries sur le temps*, Galilée, Pariz 1993.
  - *Navzkrižje*, prev. Jelica Šumič-Riha, Založba ZRC, Ljubljana 2003.
- Macherey, Pierre, »Nekaj temeljnih konceptov«, prev. Braco Rotar, v: *Ideologija in estetski učinek*.
- Mallarmé, Stéphane, *Stéphane Mallarmé*, izb. in prev. Boris A. Novak, Mladinska knjiga, Ljubljana 1989.
- *Knjiga: izbrano delo*, izb. in prev. Marko Crnkovič, Cankarjeva založba, Ljubljana 1990.
  - *Correspondance: lettres sur la poésie*, Gallimard, Pariz 1994.
  - *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Gallimard, Pariz 2003.
- Man, Paul de, *Slepoti in uvid*, prev. Jelka Kernev Štrajn, LUD Literatura, Ljubljana 1997.
- Michel, Natacha, *L'écrivain pensif*, Verdier, Lagrasse 1998.
- Nancy, Jean-Luc, *Le Sens du monde*, Galilée, Pariz 2001.
- Nietzsche, Friedrich, »O resnici in laži v zunajmoralnem smislu«, prev. Aleš Košar, *Nova revija*, let. 11 (1992), št. 121-122.
- Proust, Marcel, *V sencih cvetočih deklet, Iskanje izgubljenega časa 2*, prev. Radojka Vrančič, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1975.
- *Svet Guermantskih, Iskanje izgubljenega časa 3, 1. in 2. del*, prev. Radojka Vrančič, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1987.
  - *V Swannovem svetu*, prev. Radojka Vrančič, Cankarjeva založba, Ljubljana 1987.
  - *Sodoma in Gomora, Iskanje izgubljenega časa 4*, prev. Radojka Vrančič, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1991.
  - *Jetnica, Iskanje izgubljenega časa 5*, prev. Radojka Vrančič, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1995.
  - *Ubežnica, Iskanje izgubljenega časa 6*, prev. Radojka Vrančič, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1996.
  - *Spet najdeni čas, Iskanje izgubljenega časa 7*, prev. Radojka Vrančič, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1997.
  - *Correspondance*, izb. Jérôme Picon, Flammarion, Pariz 2007.



- Rancière, Jacques, *La Nuit des prolétaires: archives du rêve ouvrier*, Fayard, Pariz 1981.
- »Les mots de l'histoire du cinéma: entretien avec Jacques Rancière«, *Cahiers du cinéma*, let. 44 (1995), št. 496.
  - *La chair des mots: politiques de l'écriture*, Galilée, Pariz 1998.
  - *La parole muette: essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette, Pariz 1998.
  - *Le partage du sensible*, La fabrique, Pariz 2000.
  - *L'inconscient esthétique*, Galilée, Pariz 2001.
  - *Le destin des images*, La fabrique, Pariz 2003.
  - »Politics and Aesthetics: An Interview«, intervjuva Peter Hallward, *Angelaki* let. 8 (2003), št. 2.
  - *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, prev. Gabriel Rockhill, Continuum, London in New York 2004.
  - *Nerazumevanje: politika in filozofija*, prev. Jelica Šumič-Riha, Založba ZRC, Ljubljana 2005.
  - *Nevedni učitelj: pet lekcij o intelektualni emancipaciji*, prev. Suzana Koncut, Zavod En-knap, Ljubljana 2005.
  - »La Méthode de l'égalité«, v: *La philosophie déplacée: autour de Jacques Rancière*, ur. Laurence Cornu in Patrice Vermeren, Horlieu, Lyon 2006.
  - *Mallarmé: la politique de la sirène*, Hachette, Pariz 2006.
  - *Politique de la littérature*, Galilée, Pariz 2007.
  - »Les confidences du monument (Deleuze et la résistance de l'art)«, v: *Deleuze et les écrivains*, ur. Bruno Gelas in Hárve Micolet, Éditions Cécile Defaut, Nantes 2007.
  - »Politique de l'indétermination esthétique«, Intervjuvata Jan Völker in Frank Ruda, v: *Jacques Rancière et la politique de l'esthétique*, ur. Jérôme Game in Aliocha Wald Lasowski, Archives contemporaines, Pariz 2009.
  - *Emancipirani gledalec*, prev. Suzana Koncut, Maska, Ljubljana 2010.
  - *Kinematografska pripoved*, prev. Katja Kraigher in Nil Baskar, Društvo za širjenje filmske kulture Kino!, Ljubljana 2010.
  - *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, Pariz 2011.
  - *Nelagodje v estetiki*, prev. Marko Jenko in Rok Benčin, Založba ZRC, Ljubljana 2012.
  - *Le fil perdu: essais sur la fiction moderne*, La fabrique, Pariz 2014.
  - »Čas, pripoved, politika«, prev. Rok Benčin, *Filozofski vestnik*, let. 35 (2014), št. 1.
- Ricoeur, Paul, *Živa metafora*, prev. Nastja Skrušny Babin, KUD Apokalipsa, Ljubljana 2009.

- Riha, Rado, »Kritika razsodne moči kot zadnja Kantova kritika«, v: Kant, Immanuel: *Kritika razsodne moči*, Založba ZRC, Ljubljana 1999.
- *Kant in drugi kopernikanski obrat v filozofiji*, Založba ZRC, Ljubljana 2012.
- Rose, Jacqueline, *Albertine*, Vintage, London 2002.
- Scherer, Jacques, *Le »Livre« de Mallarmé*, Gallimard, 1957.
- Šumič-Riha, Jelica, »Politics and Psychoanalysis in the Times of the Generalized Metonymization«, *Filozofski vestnik*, let. 32 (2011), št. 2.
- *Večnost in spreminjanje: filozofija v brezsvetnem času*, Založba ZRC, Ljubljana 2012.
- Troha, Tadej, »Kafka in nepovratno«, *Problemi*, letn. 50 (2012), št. 3-4.
- Wajcman, Gérard, *Objekt stoletja*, prev. Ana Žerjav in Marko Jenko, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 2007.
- Watt, Adam A., *Cambridge Introduction to Marcel Proust*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.
- Woolf, Virginia, *Ozki most umetnosti*, prev. Breda Biščak, LUD Literatura, Ljubljana 2011.



## IMENSKO KAZALO

- Adorno, Theodor W.: 7–8, 11, 20, 22, 25,  
26–30, 32, 35–36, 46, 49, 57, 79–80,  
89, 94, 170, 178, 222–224, 227–228,  
233–235, 245–252, 260–262,  
270–271
- Agamben, Giorgio: 12, 81–83, 85,  
120–122, 1260p, 141–142, 173, 212
- Althusser, Louis: 226, 252–253, 275
- Antelme, Robert: 58
- Aristotel: 7, 18, 46, 91, 93–94, 101–102,  
122, 138–140, 142, 144, 147, 180, 213,  
226, 253–254, 275
- Bacon, Francis: 39–41, 240
- Balibar, Étienne: 251
- Badiou, Alain: 8, 10–12, 17–18, 20–24,  
30–32, 40, 42–45, 49, 63–75, 77, 87,  
89, 90–95, 97, 109–110, 123–138,  
145, 148–150, 153–154, 162, 167, 170,  
173–175, 178–179, 183, 186–189,  
193–194, 197–199, 202, 205, 208,  
212–215, 219–223, 228, 231, 236,  
239–242, 245, 266, 272, 276–279
- Barthes, Roland: 200
- Bartók, Béla: 130
- Beckett, Samuel: 89–90, 173–174, 249
- Bene, Carmelo: 240
- Benjamin, Walter: 170
- Black, Max: 100, 102–104
- Blanchot, Maurice: 154
- Bloch, Ernst: 246
- Borges, Jorge Luis: 121
- Bowie, Malcolm: 195–197, 205
- Brecht, Bertolt: 246, 250
- Cantor, Georg: 70, 266
- Carroll, Lewis: 266, 272
- Cassin, Barbara: 124
- Conrad, Joseph: 142–143
- Corneille, Pierre: 80
- Davies, Gardner: 151–152
- Deleuze, Gilles: 7–8, 10, 12, 24, 27–28,  
30, 32, 37–42, 48–49, 71, 77, 94,  
97–98, 101–102, 105, 110–113, 118,  
120–125, 141, 143, 150, 159, 165,  
169–173, 178–179, 182, 184–189,  
193–194, 197–198, 213, 222, 227–236,  
239–242, 266, 271–275
- Derrida, Jacques: 99–100, 102, 143–144,  
154–157, 162, 164–165, 228
- Descartes, René: 120
- Didi-Huberman, Georges: 59–60
- Duchamp, Marcel: 56

- Eco, Umberto: 237–238  
 Empson, William: 195
- Feltham, Oliver: 278  
 Flaubert, Gustave: 58, 79, 84–85,  
 139–141, 259–261  
 Forster, Edward Morgan: 195  
 Foucault, Michel: 45, 120, 196, 228  
 Freud, Sigmund: 23, 38, 98  
 Friedrich, Hugo: 104, 157
- Gaston, Sean: 144  
 Genette, Gérard: 107, 205–212  
 George, Stefan: 77–78, 269  
 Godard, Jean-Luc: 60, 240  
 Gogh, Vincent van: 7, 220, 225, 236  
 Gombrowicz, Witold: 121  
 Guattari, Félix: 380p, 97, 980p, 1010p,  
 113, 1840p, 231–233, 271–273
- Hallward, Peter: 1940p  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: 36,  
 45, 81, 226–228, 231  
 Heidegger, Martin: 7–10, 12, 17–22,  
 24–28, 30–36, 42–44, 54–55, 71, 77–  
 79, 81, 83, 87, 92–94, 98–100, 118,  
 135, 155, 159, 174, 219–223, 225–226,  
 230–231, 234, 236, 245, 266–271  
 Hölderlin, Friedrich: 7, 174, 267, 278
- Jakobson, Roman: 107, 207  
 Jameson, Fredric: 158, 160, 171–172,  
 229–230, 236–239, 247  
 Joyce, James: 79, 89, 121, 229, 246
- Kacem, Mehdi Belhaj: 118, 278  
 Kafka, Franz: 41, 49, 113, 176, 229, 231,  
 236
- Kant, Immanuel: 8, 45–46, 53–54, 119,  
 128–129, 226  
 Koyré, Alexandre: 119
- Lacan, Jacques: 60, 124, 159, 278  
 Laclau, Ernesto: 106–108, 110, 112, 207  
 Lanzmann, Claude: 55–56, 58, 60  
 Leblanc, Maurice: 121  
 Lecerle, Jean-Jacques: 91–92, 97–98,  
 144, 150, 169–170, 173–174, 177,  
 228–230, 241–243  
 Leibniz, Gottfried Wilhelm: 11–12, 67,  
 74, 120–121, 123, 131, 135, 141–143,  
 163, 172, 175, 212–213, 235, 280  
 Levi, Primo: 61  
 Lukács, György: 245–248, 252  
 Lyotard, Jean-François: 12, 49, 52–55,  
 57, 89, 117, 228
- Macherey, Pierre: 251–252  
 Maeterlinck, Maurice: 130  
 Malevič, Kazimir: 56  
 Mallarmé, Stéphane: 13, 44, 90, 92–94,  
 145, 147–168, 174–175, 212, 228, 231,  
 136, 238–242, 266, 272, 278–279  
 Man, Paul de: 154, 157, 164  
 Mao, Dzedung: 278  
 Marx, Karl: 23, 247, 278  
 Melville, Herman: 121, 240  
 Michel, Natacha: 105
- Nancy, Jean-Luc: 119, 125  
 Newman, Barnett: 54  
 Nietzsche, Friedrich: 18, 23–24,  
 105–107, 135, 240
- Pessoa, Fernando: 90, 92  
 Platon: 7, 18, 30, 125, 138, 153, 226–227,  
 242, 253, 255, 275

Proust, Marcel: 13, 49, 79, 107, 145, 149,  
157, 169–215, 229–230, 241

Rancière, Jacques: 8, 11–12, 42, 45–49,  
57–59, 80–85, 87–92, 111–112,  
137–143, 147–148, 156–157, 160,  
163, 165–166, 168, 171, 206, 213,  
215, 224–225, 240–241, 245–246,  
253–263, 274–276

Ricoeur, Paul: 20–21, 100–102, 107

Riha, Rado: 128op, 243

Robert, Hubert: 130

Rose, Jacqueline: 205

Sacher-Masoch, Leopold von: 240

Scherer, Jacques: 161

Schiller, Friedrich: 8, 45, 47, 93,  
259–260

Schönberg, Arnold: 7, 89, 228, 249

Sofoklej: 80

Spinoza, Baruch: 120, 240

Stravinski, Igor: 7, 228

Šumič-Riha, Jelica: 108, 126op

Troha, Tadej: 176

Wajcman, Gérard: 12, 55–57, 60, 230

Watt, Adam A.: 204op

Welles, Orson: 58

Whitehead, Alfred North: 240

Wittgenstein, Ludwig: 17–18, 226

Woolf, Virginia: 140–141, 229

## STVARNO KAZALO

- aisthesis*: 46, 82–83, 87–88, 95, 137  
*aletheia*: 25–26, 34, 225, 267  
analogija (glej tudi podobnost): 37–38,  
86, 98, 103, 108–111, 113, 207–209,  
258–259, 261, 266, 272–273, 280  
Auschwitz: 20, 22, 27, 51–53, 55–57,  
248–249  
avantgarde: 57, 88, 174, 250, 260  
avtonomija: 26, 35–36, 48, 79, 260–261,  
277; a. umetnosti 7, 13, 88–89, 219,  
221–225, 245–246, 248, 250–251,  
258–259
- bit: 9–12, 21, 29, 46–47, 48–49, 51–56,  
63, 77, 79, 81–83, 85, 87, 90–91,  
95, 100–101, 106, 110–112, 117, 199,  
203, 205, 208, 233; b. pri Badiouju  
30–32, 42, 44, 64–75, 86, 92, 97,  
123, 125–134, 148–149, 167, 174–176,  
179, 189–190, 213, 276, 279; b. pri  
Deleuzu 28, 32, 37–40, 86, 98, 111,  
240, 271; b. pri Heideggerju 19,  
24–27, 30, 32, 34–35, 43, 78, 87, 98,  
118, 245, 267–270  
branje: filozofsko b. 13, 38, 89, 150,  
169–170, 174, 219–244
- čas: 111, 125–126, 137–140, 142–143,  
156, 161, 172, 175, 188–189, 192, 198,  
201–202, 208–209, 253–255, 258,  
275–277  
čutno: 10, 37, 45–49, 81, 83–84, 88,  
90–93, 95, 99, 105–106, 111, 129, 137,  
139–141, 144, 147, 154, 157, 160, 171,  
178–179, 185–187, 193, 197, 208–210,  
213, 215, 253–255, 257–259, 261–262
- dogodek: 23, 51–59, 84, 87, 112, 124–128,  
133–135, 138–139, 142–143, 147, 153,  
156, 163–164, 176, 179, 191, 201–204,  
206, 209, 212–214, 248, 255, 280;  
čutni d. 140–141; d. pri Badiouju  
32, 63–65, 71–75, 87, 89, 91–95, 97,  
109–110, 124–128, 133–135, 148–149,  
162, 167, 174–175, 188–189, 193,  
197–199, 212, 240–242, 277, 279;  
d. pri Deleuzu 32, 39, 189; d. pri  
Heideggerju 32, 34, 269
- emancipacija: 29, 57, 79, 107–108, 127,  
139, 224, 248, 252, 256, 261, 275–276  
enakost: 111–112, 126, 254–261, 275–276  
estetika: 7–12, 18, 24, 39, 32–33, 35, 37,  
42, 44–46, 49, 51–57, 59, 79–82, 89–

- 90, 94, 101, 103, 105–106, 110–113, 147, 209, 222–223, 227–229, 234–236, 239–240, 242, 245–253, 256–263, 267, 276; antireprezentacijska e. 38, 42, 59, 61, 162; e. distanca 36, 48, 256, 261, 263; e. sekvenca 9–13, 17, 24, 29, 32, 44–45, 51–52, 63–64, 77, 86–87, 89, 145, 219, 223, 229, 236, 243, 265; e. revolucija 8, 11, 46–48, 59, 80, 83, 87, 93, 258; e. režim 8, 11, 45, 47, 48–49, 59, 81, 84, 87–88, 93, 112, 140, 224, 240, 259, 262; inestetika 44, 89–92, 220, 224
- fenomenologija: f. kot filozofska usmeritev 18, 20, 22, 29, 118, 137, 212, 226, 234; f. kot filozofska disciplina 10–12, 64, 123, 126–127, 129, 131–133, 138, 148–149, 170, 175, 215, 231
- fikcija: 59, 138, 144–145, 147, 214
- forma: 11, 36, 41, 45–48, 59, 68, 81–85, 88, 90, 93–95, 129–130, 140, 159, 161, 164, 170–172, 179, 194–105, 200–201, 206, 213, 221, 224, 246–250, 258–259, 261–262
- formalizacija: 47, 66, 93, 108
- glasba: 7, 54–55, 94, 151–153, 160, 163–167, 183, 227–228, 248
- gledališče (teater): 80, 90, 148, 153–154, 160–162, 167–168, 278
- govorica: 27, 52, 60, 77–79, 87, 104, 133–134, 149, 160, 165–167, 190, 199, 205, 252–254, 258, 267–269, 276–277
- hermenevtika: 100, 219, 223, 225–228, 230, 232–233, 236, 238–239, 243, 248
- ideja: 25, 28, 30, 43, 89–90, 94, 117, 119–120, 148–149, 155–158, 160–166, 168, 198, 236, 239, 272–273
- ideologija: 20, 36, 229, 236–237, 249–250, 252, 256–257, 270, 276
- imanenca: 24–30, 32, 35, 38, 43, 53, 63, 67, 73, 86, 90, 95, 97–98, 100, 105, 108, 135–136, 153, 187, 197, 213; i. umetniškega dela 219, 221–224, 231–237, 239–240, 242, 244
- interpretacija: 13, 135, 150, 179, 182, 186, 197, 225–233, 235–239, 242–244, 266
- izraz: 9–10, 29–33, 35, 38–39, 41–43, 49, 51–53, 59, 61, 63–64, 71–73, 78, 82, 84–87, 95, 98, 105, 110–112, 125, 132, 140, 156–157, 179, 182, 203, 205, 225, 240, 249, 250, 254–255, 262
- jezik: 39, 43, 61, 92, 97, 101, 103–105, 130, 154, 156, 158–160, 164–167, 190, 201, 205, 207, 231–232, 255, 266, 271, 278
- kanon: 170, 173, 226–230, 236, 249, 257
- kapitalizem: 108, 127, 247, 250, 258, 262, 270, 274
- komunikacija: 41, 57, 61, 118, 159, 272
- kontingenca: 75, 77, 87, 89, 95, 104, 107–110, 120, 130, 133, 143, 145, 176–177, 184, 189–190, 202–203, 208, 212–213, 231, 243
- kozmos: 119, 212
- kriza: ekonomsko-politična k. 139; k. smisla 118; k. verza 163–164
- laž: 55, 185, 193, 196–197, 205–206, 250
- literatura: 7, 12, 39, 41, 85, 92, 118, 121, 139–140, 142–143, 150, 154–155, 158–160, 169–171, 174, 176, 178, 198–199,



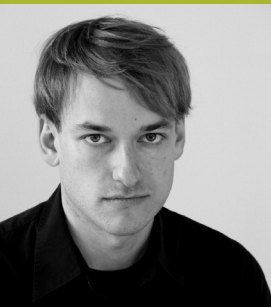
- 201, 203–204, 206–207, 209, 211,  
226, 229, 232, 236, 241–242, 251, 257,  
274, 278; etika I. 04
- ljubezen: 72, 140, 173, 182, 184–185,  
189–190, 192–193, 197, 199, 206, 211,  
221, 278
- lepota: 33, 35, 37, 183–185, 202
- logos*: 46, 253, 255, 275
- marksizem: 19, 22–23, 42, 73, 79, 238,  
246, 252–253
- matematika: 10, 31, 43–44, 63, 66–67,  
69, 92–94, 103, 120, 129, 134, 138,  
190, 196, 198, 208, 221, 272–274,  
276–279
- metafizika: 18–31, 33–34, 43, 45, 66, 78,  
80, 85, 99–100, 117–120, 143, 155,  
161, 176, 201, 219, 237–239, 248,  
256, 267
- mimesis*: 9, 11, 33, 46, 51, 77, 79–80, 88,  
95, 153–155, 157, 160
- metafora: 11, 12, 38, 42, 44, 97–113,  
161–162, 167, 201–202, 206–212, 221,  
272–273, 278–280
- metamorfoza: 38, 42, 98, 101, 105,  
110–113, 189, 206, 262
- metonimija: 97, 107–110, 112, 207–212,  
266, 274, 279–280
- mnoštvo: 19, 52–53, 85–86, 91, 109,  
120–121, 172–173, 183, 255, 270,  
277; m. svetov 12, 135, 141–142, 172,  
175–176, 178, 190, 193–194, 204,  
206, 213–215; m. kot prezentacija  
biti 12, 21, 31, 44, 64–70, 72–74,  
123–124, 126–127, 129–135, 174, 179,  
183, 190, 193; m. interpretacij 237
- modernizem: 8, 39, 49, 79, 88–89, 93,  
141, 171, 178, 229, 246, 249
- monada: 11–12, 67, 74, 83, 86, 120–121,  
123, 131–132, 141–142, 150–151,  
163, 167, 203, 205, 235, 246, 250,  
279–280
- možno: 120–125, 129, 132, 137, 139,  
141–144, 212–214
- nečloveško: 37, 55, 111, 206
- nekonsistentnost: 31–32, 64, 66–72, 86,  
110, 125, 129, 134, 147, 153
- neobstoječe (inekistentno): 112; n. pri  
Adornu 27, 36, 80; pri Badiouju 97,  
109, 126–127, 133–134, 190, 192–194,  
203, 206
- nepredstavljivo (nereprezentabilno):  
12, 51, 54–57, 59–60, 69, 73, 75, 81,  
83, 107, 119, 162, 206, 250
- neskončno: 70, 72, 75, 85, 89, 92, 119–  
120, 122–123, 125, 128, 131–133, 141,  
162, 172, 177, 182, 212, 214, 232, 237,  
239, 243–244, 268
- objekt: 19, 26–27, 38, 43, 55–56, 60, 105,  
117, 153, 167, 207–208, 220, 240, 247;  
ljubezenski o. 183–184, 187, 189–  
190, 192, 199, 206; o. filozofije 110,  
266–267, 274, 278; o. pri Badiouju  
123, 129–130, 133–134, 179, 183–184,  
186, 190; o. predstave 25, 45, 85, 103,  
155, 230; o. umetnosti 45, 48, 56, 82,  
90, 224, 238–239, 248, 267; o. spo-  
znanja 9, 25–26, 34, 225, 231, 252,  
266, 270, 275, 280
- oblika (glej tudi forma): 28, 32, 45–47,  
58, 78, 84, 111–112, 134, 138, 224–  
225, 247, 249–253, 255, 258–261,  
272, 280
- obljuba: 29, 36–37, 47–48, 57, 80, 89,  
248–249, 258, 261, 270

- ontologija: 10–12, 19, 24, 29–32, 38–39, 42, 44–46, 49, 51–57, 59, 63–69, 71, 73–74, 77, 80, 84, 86–87, 89–93, 95, 97–101, 106, 110–112, 120, 123–127, 130–133, 141, 148–150, 164, 175, 195, 223, 274, 279
- percepcija: 11, 131, 141–143, 215
- ples: 84–85, 90, 160–162, 165–167
- podoba: 35, 38–40, 55, 58, 60, 81, 98, 105, 132, 169, 176, 183, 263
- podobnost (glej tudi analogija): 37–38, 79–80, 86, 98, 100–104, 107, 192, 196–197, 207–208, 273, 275, 280
- poezija: 7, 10, 13, 18, 22, 24, 27, 42–44, 46, 51, 63, 66, 77–78, 89–90, 92, 104, 138, 142, 147–149, 150, 153–154, 157–158, 160, 162–164, 166–167, 174–175, 222, 228, 231, 248, 255, 267–269, 279
- poiesis*: 46, 81–82, 95
- pojavnost: 11, 19, 26, 28, 35–36, 51, 87, 95, 123, 125–135, 137, 166, 168, 174–179, 181, 183–186, 189–190, 193, 199, 201, 203, 205, 108, 212, 223, 234
- politika: 13, 17–18, 20, 23–24, 29, 42, 48, 57, 63, 72–74, 80, 89, 94, 107–108, 110–112, 125–128, 130, 134, 139, 147, 173, 181, 188, 197, 207, 221–222, 224, 234–235, 245–246, 248–263, 265, 274–279
- pomen: 38, 48, 53, 61, 99–101, 103–104, 154, 158, 231–234, 236–239, 252, 273
- posnemanje: 9–12, 33–34, 38–42, 46–47, 61, 63, 77, 79–81, 95, 112–113, 142, 150–157, 224, 245–247, 250, 259, 277–278, 280
- postajanje: 28, 38, 40–42, 83, 85, 93, 98, 101–102, 112, 143, 157, 159, 163, 165, 189, 224, 233–235, 241, 244, 273–274
- praznina: 30, 68–75, 86–87, 110, 133, 149, 151, 153, 167
- prezentacija: 12, 30–31, 51–52, 54, 63–75, 85–86, 92, 126, 129–132, 139, 142, 155, 244
- pripoved (naracija): 8, 41–42, 58, 84–85, 88, 90–91, 117–118, 137–144, 171, 186, 206, 211, 213, 215; velike p. 117, 138, 140, 142
- proza: 13, 82, 85, 104–105, 142, 158, 160–162, 164, 173–175, 215
- psihoanaliza: 19, 22–23, 232–233, 238, 265, 271, 278
- realizem: 79, 85, 141–142, 172, 178, 207, 209, 245–248
- realno: 10, 17–18, 24, 29, 36–38, 53, 60, 63–64, 68, 77, 83, 87, 108–110, 123–124, 133, 141, 143, 145, 193, 206, 233, 247, 257, 265
- realnost: 9–10, 22, 29, 35–36, 38, 46, 52–53, 59, 63, 77, 79–80, 85–86, 101–102, 105–106, 117–118, 123, 142–143, 147, 150, 154–156, 161–162, 233–234, 230, 245–247, 250–252, 258–259, 263
- relacija: 44, 66–67, 70, 104, 123, 129, 133, 179, 186–187, 193
- reminiscenca: 186–187, 193–195, 197–199, 202–203, 206, 209–211
- reprezentacija: 9–12, 25, 28–35, 37–42, 44–48, 51–56, 59, 63–64, 69–75, 77–83, 85–88, 92, 94, 97–100, 104–109, 112–113, 118, 120, 131–132, 134, 139–143, 154–157, 159–160, 166, 178, 215, 220, 225, 229–230, 233,

- 245–246, 251, 255, 257–258, 260, 262; neomejena r. 81, 83, 86–87, 95, 112; podreprezentacijsko 10, 38–41, 94, 144, 213; presežek r. 64, 70–74, 77–78; r. režim 46, 48, 72, 80–83, 85, 87, 93, 258
- resnica: 19, 24–27, 31–32, 34–37, 42–44, 49, 63–65, 67, 69, 71–75, 78, 82, 91–93, 105–106, 109–110, 124, 127–128, 133–136, 138, 149, 154–155, 171, 175, 179, 187, 194–199, 202–206, 211–215, 219–224, 228, 231, 234, 240, 247–250, 261, 265, 267, 270, 276–281
- singularno(st): 11, 28, 40, 47, 49, 59, 68, 73–74, 84, 86–87, 90–91, 94, 109, 111–112, 144, 170, 203, 221, 224, 229–230, 242–243, 266, 272, 280
- slikarstvo: 7, 39–41, 54, 122, 187, 207, 260
- slog: 89, 98, 140, 148–149, 194, 201–202, 204, 208–209, 259–261
- smisel: 28, 38, 58, 99–102, 105, 111, 118–119, 124–127, 137, 150, 156, 203, 212–213, 222, 231–232, 239–240, 243, 273
- snov (v umetniškem delu): 11, 46–48, 81–85, 140, 250, 252
- subjekt: 19–20, 23, 25–26, 32–34, 39, 43, 63, 72, 74–75, 80–82, 85, 93, 97, 105, 108–109, 117, 127–130, 133–135, 138–139, 163, 178, 194, 203, 208, 212, 215, 220, 231, 245, 247, 251, 154–255, 270–271, 279
- subjektivacija: 64, 74, 110–111, 193–194, 203, 244, 254–256, 261–262
- sublimno: 53–54, 57, 89, 106
- suplementacija: 126, 204, 213–214
- svet: 9–13, 20, 28, 34–35, 37, 39, 41–42, 49, 52, 64, 78–79, 81–83, 94, 106, 111, 113–114, 117–138, 140–145, 148, 156, 161, 163, 168–173, 175–180, 182–190, 193–194, 197–199, 201–206, 208–215, 220, 235, 237–239, 245–246, 249, 256, 260, 262, 270: dejanski s. 12, 113–114, 119, 121–122, 176, 178, 212; fikcijski s. 12, 114, 144–145, 177, 205, 213–215; množstvo s. 12, 129, 131, 204, 206, 214–215, 135, 173, 175, 178, 194, 214; možni s. 12, 120–122, 141–142, 144, 175–176, 212–214; nemožni s. 213; s. pri Badiouju 123–136, 175, 179, 183–184, 186–190, 198, 208, 212; s. pri Proustu 170–173, 175–180, 182–190, 193–194, 197–199, 201–206, 208–211; s. resnice 175, 179, 187, 194, 198, 203, 206, 212–213
- taborišče: 51–52, 55, 57–61
- totaliteta (totalizacija): 52, 91, 108–109, 117–119, 124, 130, 161, 170, 172, 223, 237, 239, 246, 252
- transcendental: 123, 128, 137
- transcendentalno: 10, 45, 48–49, 55, 128–129, 132, 178–181, 183–190, 193–194, 203, 212
- univerzum: 11, 119–120, 130, 150–251, 163, 187, 280
- umetnost: 7–13, 17, 23–24, 27, 29, 33–49, 52, 54–59, 63, 71, 79–91, 93, 106, 110–112, 139–140, 157, 160, 162–163, 165–167, 169, 172, 174, 178–181, 187, 191, 194, 197–199, 202–204, 207, 219–231, 234–237, 241–242, 245–252, 257–263, 267–268, 270,

- 273, 276–277; moderna u. in literatura 10–13, 23, 27, 30, 37–38, 44, 52, 54, 56–57, 60, 79, 83, 104, 118, 140, 143–143, 148, 154, 171, 167, 206, 237, 248
- videnje: 60, 101–102, 183, 265, 252, 256, 262; absolutno v. 85–86
- videz: 36, 47, 79–80, 86, 153, 155–156, 204, 248–249, 250, 250–260
- virtualno(st): 40, 121–123, 125, 147, 165, 175, 208, 237, 239, 243, 272–274
- vmesnost: 38, 110, 156, 266, 274
- vtis: čutni v. 46–47, 93, 140–142, 151, 178–179, 185–186, 193, 197, 199–201, 209–211, 213
- zgodovina: 23, 33, 45–46, 48, 55–57, 71–72, 80, 83, 90, 99, 117–118, 125–126, 130, 138, 142, 219, 222, 226, 28, 245, 248, 250–251, 253, 255, 257, 275–276, 278; umetnostna in literarna z. 9, 59, 84, 88, 141, 150, 236–237, 267; z. filozofije 8, 21–22, 24, 123, 226–228; z. znak 20, 51–52
- znanost: 18–19, 22–24, 29, 31, 42–44, 63, 103, 120, 197–198, 202, 221–222, 226, 265, 267, 273, 276





**Rok Benčin** je raziskovalec na Filozofskem inštitutu ZRC SAZU. Objavil je številne članke, spremne besede in prevode s področja sodobne filozofije, predvsem v zvezi z ontologijo, estetiko in filozofijo literature.

Če je bila izhodiščna predpostavka estetike od Heideggerja do Deleuza, da *mimesis* kot reprezentacijska konstitucija realnosti prikriva bit ali izključuje neko realno, katerega resnični izraz najdemo v umetniškem delu, pa se po Badioujevem poskusu preseganja njune »poetične« ontologije postavlja vprašanje, ali bi s podobno gesto lahko začrtali tudi alternativo njuni ontološki poetiki. Ali je torej mogoče v filozofskem okviru formulirati estetiko, ki ne bi več temeljila na razkritju biti ob pogoju prekinitve z reprezentacijo, ampak bi izhajala iz popolne odtegnitve biti (od katere ne ostane niti melanholija izgube) v paru s kontingentnim presežkom reprezentacije, ki pa ne posnema več ničesar?

Spanje pri Proustu ustreza virtualnemu času pred stvarjenjem, času Leibnizevega božjega duha, v katerem so zbrani vsi možni svetovi: »Okrog človeka, ki spi, so razvrščeni v pravilnem zaporedju ure, leta in svetovi.« A ko se sredi noči zbudimo, so ne le oči, ampak tudi duh soočeni s temo, ki jo duh dojema »kot stvar brez vzroka, kot nerazumljivo, resnično temno stvar«. Ta »*chose obscure*« se vrine med vrsto možnih in dejanski svet ter ovrže jasnost izbire sveta: »vrste krajev in ur pa se lahko zamešajo in raztrgajo«.

19 €

Prizma ISSN 2232-3015  
ISBN 978-961-254-783-7



PHILOSOPHICA  
PRIZMA