UNIVERZA V NOVI GORICI
FAKULTETA ZA PODIPLOMSKI ŠTUDIJ

VLOGA ESTETIKE V SODOBNI ONTOLOGIJI IN POLITIČNI FILOZOFIJI: IMANENCA, REPREZENTACIJA, RESNICA

DISERTACIJA

Rok Benčin

Mentorica: prof. dr. Jelica Šumič-Riha

Nova Gorica, 2012

Kazalo

UVOD **7**

1. ESTETSKI MOMENT SODOBNE FILOZOFIJE 7
Metoda *7*
Predmet *8*
Teza *11*

I. IMANENCA **14**

2. PRIKAZEN METAFIZIKE 14
Vprašanje mišljenja: pomen kritik metafizike *14*
Vprašanje biti: glas imanence *21*
Nemost biti *26*
3. VERONIKIN PRT 31
Težnja k delu *31*
Odtis biti *35*
Sensorium izjeme *40*
4. DIALEKTIKA AVTONOMIJE 46
Postuliranje avtonomije *47*
Objekt, ki misli *49*
5. ESTETIKA POLITIKE 52

II. REPREZENTACIJA **57**

6. ONTOLOGIJA (RE)PREZENTACIJE 57
Presežek imanence nad reprezentacijo *57*
Presežek reprezentacije nad imanenco *60*
7. PARAZIJEV ZASTOR 71
Nereprezentabilno *71*
Negativna dialektika videza *78*
Necela reprezentacija *81*
Od Veronikinega prta do Parazijevega zastora *87*
8. OD INTERPRETACIJE DO INTERVENCIJE 90
Zdravila za interpretozo *90*
O možnih pomenih *94*
9. POLITIKA ESTETIKE 101
Med mehaničnim in dialektičnim odnosom *101*
Med politično obljubo in ontološko potrebo *106*
Politična in estetska enakost *110*

III. RESNICA **116**

10. BIT IN POJAV 116
Pojavljanje biti *116*
»Bitenje« pojavnosti *119*
11. OD ESTETIKE BITI DO ESTETIKE DOGODKA 123
12. OD SISTEMA DO MODELOV 133
Konec sistemov? *133*
Filozofija in njena zunanjost *135*
Nova paradigma sistematičnosti *144*

SKLEP **145**

13. METAFORA ONSTRAN NAČELA ANALOGIJE 145
»Zgolj metafora« *146*
Onstran analogije *150*
Delo metafore *156*

POVZETEK IN KLJUČNE BESEDE **161**

SUMMARY AND KEY WORDS **166**

BIBLIOGRAFIJA **171**

»*Srednja pot je edina pot, ki ne vodi v Rim.*«

A. Schönberg

Uvod

1. Estetski moment sodobne filozofije

Umetnost misli. Do te ugotovitve filozofija ni prišla zlahka, saj je morala svoje tradicionalno vprašanje – kaj je umetnost glede na (predhodno izoblikovan) filozofski pojem resnice – nadomestiti z vprašanjem o nekem mišljenju, ki je notranje umetniškim delom in ki ga mora filozofija nujno upoštevati, če se še želi prebiti do kakšnega pojma resnice. Preprosta teza, da umetnost misli, je imela v filozofiji 20. stoletja vendarle veliko težo in se celo stopnjevala do svoje radikalnejše oblike: samo umetnost resnično misli. V obeh svojih različicah je ta teza sprožila niz konsekvenc, ki jih bomo povzeli pod oznako »estetski moment sodobne filozofije« – naloga te disertacije je preučiti njegovo usodo.

Metoda

Preden lahko pojasnimo, kaj pojmujemo kot estetiko in katero filozofijo označujemo za sodobno, moramo pojasniti način, na katerega bomo raziskavo organizirali. Obstajajo trije osnovni načini, na katere lahko uredimo filozofsko besedilo: po avtorjih, problemih ali konceptih. Vsa tri načela so praviloma vedno navzoča in pomešana, toda eno od njih prevladuje. Lahko se osredotočimo na ime filozofa, da bi ga komentirali ali kritizirali, ali imena več filozofov, da bi jih med sabo primerjali, npr: *Heideggerjevo pojmovanje umetniškega dela* ali *Estetika pri Adornu in Deleuzu*. Izhajamo lahko tudi iz problema, ki sam ni specifično filozofski, da bi se vprašali, na kakšne načine ga je možno razrešiti v filozofiji, npr. *Kaj je umetnost?* ali *Kako interpretirati umetniška dela?* Čeprav je jasno, da so sprožilci mišljenja prav dejanske zagate in problemi, ter da filozofija za razliko od znanosti ne more shajati brez lastnih imen mislecev, pa je za njeno prakso bistveno predvsem razvijanje konceptov. Kot dokazujejo ključne knjige iz zgodovine filozofije (*Metafizika*, *Etika*, *Znanost logike* …), lahko obstajajo besedila, v katerih se imena drugih filozofov in problemi, ki obstajajo tudi zunaj filozofije, skorajda ne pojavljajo eksplicitno,

njihovo vsebino pa tvori zgolj razvijanje konceptov. Koncepti seveda niso izključno domena filozofije, kakor tudi neodvisnost od problemov nikakor ni njen *telos*. Vendar filozofija obstaja le v trenutkih hipnega suspendiranja zunanjih problemov in imen predhodnikov, ko je mogoče zarisati konsistenco določenih konceptov in njihovo uveriženje, ki nato omogoča novo branje predhodnikov ter premestitev koordinat, znotraj katerih smo vajeni razmišljati o določenem vprašanju ali problemu.

Toda na kakšen način od množice konceptov, ki se pojavljajo znotraj filozofij različnih avtorjev, priti do konstrukcije določenega širšega problema in postavitve teze o pojavitvi določenega »momenta« znotraj filozofije? Obstajata dve načeli, po katerih je takšna posplošitev možna. Prvo je načelo »šibkega« branja, ki skuša z zgodovinarsko natančnostjo zasledovati izvore konceptov in njihov razvoj pri izbranih avtorjih. Takšen pristop posploševanje omeji na jasno ugotovljive skupne značilnosti. Sami pa se bomo držali načela »močnega« branja, ki konstruira tezo o določenem »momentu« v filozofiji. Določen moment je sestavljen iz niza izhodiščnih tez, ki odpirajo skupen problem, na katerega odgovarjajo različni filozofi. Toda tisto, kar v tem momentu avtorje združuje, je obenem tisto, kar jih razdvaja, saj so že prvi koraki konceptualnih rešitev tega problema ireduktibilno različni, s tem pa je tudi problem retroaktivno zastavljen v drugačnem smislu. Konstrukcija skupnega je torej posledica intervencije močnejšega branja ali interpretacije. Takšno načelo posplošitve bi lahko imenovali načelo *disjunktivne sinteze*: njena naloga je konstrukcija implicitnega problema, za katerega lahko predpostavljamo, da predstavlja zavezujoče vprašanje za različne filozofske usmeritve in ki tvori kvaziskupno ozadje, na podlagi katerega je mogoče izmeriti ireduktibilne razlike med temi usmeritvami.

Predmet

Predmet te raziskave tako ne bo splošen pregled konceptov, ki jih je filozofija v zadnjih desetletjih izumila v odgovor na vprašanja o umetnosti, temveč določen niz tez, ki se je v nekem trenutku pojavil v filozofiji in ki ga bomo poimenovali »estetski moment«, preučevali pa bomo avtorje, ki so razvijali konsekvence teh tez in jih zato lahko štejemo med pripadnike »estetske sekvence« znotraj sodobne filozofije.

Koncept »momenta« neke filozofije označuje njen integralni del, ki ga ni mogoče ločiti od celote. Zato teze avtorjev ne bomo obravnavali ločeno od njihovih filozofskih projektov ali kot prispevke k estetiki kot posebni filozofski disciplini, ampak v povezavi z njihovimi tezami o ontologiji, politiki itn. Kot v zvezi z Gillesom Deleuzom in Alainom Badioujem ugotavlja Jean-Jacques Lecercle, pri njima ne najdemo »nobene razločene filozofije umetnosti, temveč disjunktivno sintezo umetnosti in filozofije« (42): filozofija ostaja povsem ločena od umetnosti, a vendarle neločljivo prepletena z njo.

Ta sekvenca ni del sodobne filozofije zato, ker bi bila nedavni pojav (njeni začetki segajo globoko v prvo polovico 20. stoletja), temveč preprosto zato, ker še ni zaključena, ker se odgovarjanje na vprašanja, ki jih zastavlja, nadaljuje tudi v današnjem času.

Estetski moment tvorijo naslednje štiri med sabo povezane teze:

1) *Umetnost misli*.

> V umetnosti obstaja (od filozofije neodvisno) mišljenje, ki ga mora filozofija nujno upoštevati, če se želi dokopati do pojma resnice. Klasična oblika postavitve filozofskega vprašanja – *Kaj je umetnost?* – ni več primerna. Namesto tega se filozofija sprašuje *Kaj je umetnost kot resnica?* ali *Kakšnih resnic je zmožna umetnost?* S tem pade tudi klasična filozofska delitev na čutno in inteligibilno, saj umetnost dokazuje obstoj mišljenja, ki je navzoče v čutnem.

2) *Obstaja delitev čutnega*.

> Če v čutnem obstaja mišljenje, potem je v njem navzoča tudi delitev. Mišljenja ni zmožna umetnost nasploh, temveč nekatera umetniška dela, ki jih moramo obravnavati v njihovi materialni singularnosti. Postavi se torej vprašanje, kaj umetnost, ki misli, ločuje od tiste, ki ne misli ali katere misel ni resnična. Prav tako mora filozofija, če želi umetnosti pripisati vsebnost resnice, prekiniti z načelom, ki je bilo njeno tradicionalno vodilo pri dojemanju umetnosti – načelom *reprezentacije*. Filozofija estetskega momenta trdi, da moramo preseči posredno, reprezentacijsko strukturiranje realnosti, pri čemer nam lahko pomaga tista umetnost, ki z reprezentacijo

prekinja, da bi postala neposredni izraz biti, torej realnega, ki se izgubi v konstrukciji realnosti. Z generičnim imenom, s pomočjo katerega bomo začasno združili različna pojmovanja tega realnega, lahko to načelo razumevanja umetnosti, ki se zoperstavlja reprezentacijskemu, označimo za načelo *imanence*. Če je reprezentacija posnemanje realnosti, je imanenca tisti moment realnosti, ki je pri njeni vzpostavitvi konstitutivno izključen – umetnost je tako zmožna resnice, če lahko postane *izraz* te »potlačene« imanence. Umetnost je tako dojeta kot sensorium izjeme, v katerem so suspendirane običajne transcendentalne koordinate čutnega izkustva. V čutnem torej obstaja delitev, saj ga lahko uravnavata dve nasprotujoči si načeli: načelo reprezentacije in načelo imanence.

3) *Komentar umetniškega dela postane integralni del filozofskega diskurza*.

Filozofija več ne govori o umetnosti nasploh, o njenem pomenu glede na resnico ali o njenem položaju znotraj filozofskega sistema. Njen namen ni ne *aplikacija* filozofskih konceptov na umetnost ne *ilustracija* filozofskih konceptov z umetniškimi deli. Ker je v umetniškem delu navzoča neka resnica, mora filozofija premisliti to delo in ob njem šele razviti svoje koncepte. Tako komentar konkretnega dela postane integralni del filozofskega diskurza. S tem filozofija poseže v razprave o umetniških delih, ki so sicer domena samih umetnikov ter strokovnjakov, ki se v okviru posameznih disciplin ukvarjajo z umetnostjo (umetnostna zgodovina, literarna veda …). Filozofski komentarji so pogosto v precejšnji meri odmaknjeni od ustaljenih interpretacij umetniških del, zaradi česar so med strokovnjaki ponavadi tarča očitkov, da izrabljajo dela v svoje namene, torej da v resnici ne počnejo nič drugega kot aplicirajo in ilustrirajo svoje koncepte. Tudi filozofi sami na svoje početje pogosto ne gledajo kot na *interpretiranje* del, torej kopičenje vednosti o delih in iskanje njihovega smisla. Tako kot umetniško delo ni le reprezentacija bivajočega, tudi njegov komentar ne more biti zgolj še ena v vrsti interpretacij. Če je umetniško delo odstrtje imanence, se lahko do njegove resnice prebijemo le s komentarjem kot *intervencijo*, torej s premislekom o delu, ki suspendira nakopičeno

vednost in iskanje njegovega smisla nadomesti z njegovo konceptualno produkcijo.

4) *Koncepti lahko prehajajo med miselnimi disciplinami*.

Če filozofija ob neupoštevanju resnice umetnosti ne more razviti svojega pojma resnice, to pomeni, da ima resnica umetnosti konsekvence, ki presegajo sámo umetnost. Po tem, ko se filozofija odreče svojemu položaju univerzalnega diskurza, ki *aplicira* svoje koncepte na posamična področja, postane prostor, ki omogoča *povezovanje implikacij*, ki jih imajo invencije na posameznih področjij za mišljenje nasploh. Resnica, ki jo prinaša neko umetniško delo, nam na primer lahko nekaj pove o politiki (tudi ločeno od tega, da se ukvarja s politično tematiko). Tudi ko ni več mogoča univerzalnost filozofije v smislu sistema, je filozofija še vedno mogoča zaradi možnosti prehajanja konceptov med miselnimi disciplinami. Filozofija je tega zmožna zato, ker sama ne pozna delitve disciplin oziroma je ta delitev v njej zgolj pomožna (delitev na estetiko, ontologijo, politično filozofijo ipd.). Če filozofija ne bi obdržala določene oblike univerzalnosti, bi se omejila na privesek določenega partikularnega področja vednosti. To pomeni tudi, da estetskega momenta ne bomo obravnavali kot niz odgovorov na splošna estetska vprašanja, temveč kot konstrukcijo estetske problematike kot integralnega momenta singularnih filozofskih zastavitev. Z drugimi besedami, estetski moment prinaša diseminacijo »estetskih« konceptov po vseh področjih filozofskega mišljenja.

Teza

V nadaljevanju bomo poskušali razgrniti zastavke in implikacije estetskega momenta ter ključne transformacije, ki jih je doživljal v estetski sekvenci. Zdi se, da so vse štiri teze v svoji osnovni obliki razvite že pri Martinu Heideggerju, ključne prelome v njihovi izpeljavi pa lahko najdemo predvsem pri Theodorju W. Adornu, Gillesu Deleuzu, Alainu Badiouju in Jacquesu Rancièru. Kljub poudarku na omenjenih avtorjih bomo upoštevali tudi dela Walterja Benjamina, Jacquesa Derridaja, Jean-Françoisa Lyotarda, Giorgia Agambena, Fredrica Jamesona in drugih.

Namen disertacije ni toliko konstruirati historiata oziroma genealogije estetskega momenta (zato problematiko njegovega odnosa do starejše filozofije in vprašanje, v kakšni obliki so se te teze v filozofiji morda že pojavljale, puščamo nekoliko ob strani), temveč prej kritično oceniti njegove teze, razumeti zastavke razlikovanj in sporov med različnimi filozofskimi projekti, ki jih pod ta pojem združujemo, in predlagati izhodišča za nadaljnji konceptualni razvoj njegovih tez.

Estetski moment bomo predstavili kot preplet dveh linij argumentacije. Osnovni značilnosti njegove prve in izhodiščne verzije sta kritika reprezentacije in iz nje izhajajoča konstrukcija določene ideje imanence. Glavna predstavnika te sheme mišljenja, ki jo bomo poimenovali »shema imanence«, sta (seveda ne bomo smeli pozabiti niti na pomembne razlike med obema) Heidegger in Deleuze. Tej shemi se zoperstavlja druga linija – zasledujemo jo lahko pri Adornu, Rancièru in Badiouju –, ki opozarja na nezadostnosti pojma imanence in se zavzema za reafirmacijo reprezentacije, ki pa jo moramo temeljito rekonceptualizirati, ponovno premisliti izhajajoč iz njenih konstitutivnih protislovij. (Opazili bomo, da lahko pri istem avtorju najdemo nastavke za obe shemi – ker gre za konstrukciji, ki ju razvija šele naša disertacija, lahko »predstavnike« obeh shem določimo le pogojno.) Če je resnica, ki jo filozofija najde v umetnosti, za prvo shemo predvsem v razkritju biti, ki se izvije iz primeža reprezentacijsko strukturirane realnosti, druga shema resnico razveže od biti in jo naveže na singularni dogodek, ki uvaja premestitve koordinat reprezentacije in s tem nove možnosti tako mišljenja kot čutnega izkustva. Disertacija se bo ukvarjala z zastavki navzkrižja med obema shemama, čeprav predvsem iz stališča druge. Postavila bo tezo o neukinljivosti reprezentacije, ki je v svoji prenovljeni verziji nujni pogoj tudi za dostop do imanence.

V nadaljevanju se bomo ukvarjali z več tematskimi sklopi: s transformacijami filozofskega pojma resnice, z estetsko teorijo v sodobni filozofiji, z odnosom filozofije do konkretnega umetniškega dela, s povezavami mišljenja umetnosti z mišljenjem politike in nazadnje s filozofsko utemeljitvijo prehajanja konceptov med miselnimi disciplinami. V prvem delu se bomo s to problematiko ukvarjali iz vidika filozofije imanence, v drugem delu bomo skušali konstruirati prenovljeni pojem reprezentacije, v tretjem pa strniti rezultate. V zadnjem, sklepnem delu bomo

rezultate disertacije preverili še ob posebnem primeru, analizi usode pojma metafore v filozofiji estetske sekvence.

I. Imanenca

2. Prikazen metafizike

Filozofijo 20. stoletja, v kateri se pojavi estetski moment, odločilno zaznamuje izkustvo, da filozofija, kot so jo poznali do tedaj in ki je dosegla vrhunec v sistemih nemškega idealizma, ni več mogoča. Filozofsko dvajseto stoletje je tako najprej stoletje samokritike. Obstaja beseda, s katero ta samokritika povzema vse zmote spekulativnega mišljenja od Platona do Hegla: »metafizika«. Če hočemo razumeti pomembnost, ki jo filozofija estetske sekvence pripisuje umetnosti, ter premik od načela reprezentacije k načelu imanence, moramo najprej razumeti pomen kritike filozofije kot metafizike.

Vprašanje mišljenja: pomen kritik metafizike

Prekiniti s starim in izumiti novo – imperativ 20. stoletja, ki ga Badiou povzame z geslom »strast do realnega« (*Dvajseto* 50). V to strast se gotovo vpisuje tudi zahteva po prekinitvi z reprezentacijo, ki zaznamuje estetski moment. Toda najprej lahko zastavimo vprašanje, ali obstaja tudi *filozofija 20. stoletja*. Ali se kaj podobnega skokovitemu razvoju znanosti ter političnim in umetniškim revolucijam zgodi tudi v filozofiji? Zdi se, da zahtevi po prelomu in napredku v filozofiji na nek način umanjkata. To je namreč 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 razložiti dejstvo, da ob vsesplošni radikalizaciji filozofija začuti potrebo po tem, da se odreče svoji radikalnosti? Samokritiko filozofije v 20. stoletju lahko razumemo predvsem kot reakcijo na antifilozofska gibanja druge polovice 19. stoletja: razvoj znanosti je vzpodbudil pozitivistični način mišljenja, ki se je zoperstavil spekulativnemu. Prav tako je materialistični obrat v mišljenju zahteval marksizem, omenimo pa lahko tudi nietzschejansko zavračanje

filozofije v imenu »življenja«. Po vsem tem si je filozofija prisiljena postaviti vprašanje, na kakšen način je sploh še mogoča.

Na empirični ravni je o filozofiji 20. stoletja težko govoriti že zato, ker se na njegovem začetku razdeli na več ločenih tokov, ki se razvijajo v precejšnji meri izolirani eni od drugih. Množijo se razlikovanja v izhodiščnih predpostavkah, ki se zdijo neprehodna. Toda ime »filozofija« vendarle vztraja in vsaka od usmeritev je zmožna izoblikovati kritike drugih usmeritev. Res je, da ne obstaja skupno pravilo za razsojanje med različnimi diskurzi, ki bi ga vsi priznavali, da ni filozofskega »meta-diskurza«, ne predpostavk, ki bi jih priznavali vsi, ne splošne filozofske terminologije, niti skupnih temeljnih vprašanj. Toda obstoj medsebojnih kritik filozofskih usmeritev vendarle nakazuje, da vse govorijo o isti stvari, glede katere pa je nemogoče doseči konsenz. Poleg tega 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 podpišejo najrazličnejši filozofi: metafizika.

Kritika pretirano spekulativnih predhodnikov je sicer že od Aristotela stalna praksa filozofov, toda v 20. stoletju se problem zaostri: obstaja problem, ki zadeva celotno filozofijo – tudi njene najbolj samokritične momente – ter napoveduje njen konec. Ta problem je na najbolj radikalen in tudi najbolj vpliven način zastavil Heidegger: zgodovina filozofije je zgodovina vznika, razvoja, dovršitve in s tem napovedi propada metafizike. Heidegger jo natančneje definira kot onto-teologijo, ki določa vzajemna vidika filozofije kot mišljenja bivajočega kot bivajočega in bivajočega v celoti. Ontološko je mišljenje bivajočega kot celote, »v smislu njegovih najsplošnejših potez«, teološko pa »v smislu najvišjega in zato božanskega bivajočega« (*Izbrane* 110). Preprosto povedano, 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. V 20. stoletju po Heideggerju nastopi vladavina tehnike, v kateri se metafizika dovrši in odpravi.

Vendar se hkrati z dovršitvijo metafizike razkrije tudi možnost njenega premaganja. Na tej točki že lahko razpoznamo prvo načelo antimetafizične filozofije – načelo imanence. V zvezi z mišljenjem to načelo pravi, da ne obstaja način mišljenja, ki bi

bil resnično drugačen. Če bi bila metafizika zgolj ena izmed obstoječih oblik mišljenja, bi ostali na ravni medsebojne kritike različnih filozofskih usmeritev. Kritika metafizike pa zadeva filozofijo v sami njeni možnosti: po Heideggerju je metafizična *vsa* filozofija, torej filozofija od Platona do Nietzscheja, dovrši in ukine pa se v moderni znanosti. 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 torej teži 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« (*Konec* 38). 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.

Kako naj torej Heideggerja umestimo v 20. stoletje, če slednje razumemo skozi »strast do realnega«? Res je, da Heidegger zahteva prelom z 2500-letno tradicijo mišljenja, toda njegova najsrditejša kritika zadeva prav moderne ideje preloma s tradicijo. Kritika metafizike namreč ni izum 20. stoletja, ampak jo v njeni klasični obliki lahko zasledujemo vsaj od razsvetljenske 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 zahteva po »novem« v luči heideggerjanske kritike pravzaprav pomeni vrhunec metafizike in subjektivnosti, zato mora mišljenje biti namesto k napredku pozvati k povratku. Toda Heidegger se 20. stoletju vendarle ni povsem izognil, na kar kaže njegovo prepoznanje udejanjenja svoje filozofije v nacistični stranki in njenemu vodji. Po klavrnem izteku te epizode moramo kritiko subjektivne zahteve po Novem in poziv k povratku k izvoru razumeti tudi iz vidika razočaranja nad dejanskimi političnimi silami. Je torej ključna poteza filozofije 20. stoletja refleksija razočaranja? Tej tezi v prid priča pozornost, ki jo je filozofija po drugi svetovni vojni namenila premisleku udarca, ki ga mišljenju zada odkritje koncentracijskih taborišč.

Za Adorna je Auschwitz zgodovinski znak konca metafizike: »Naša metafizična zmožnost je paralizirana, ker so dejanski dogodki uničili osnovo, na kateri bi spekulativno metafizično mišljenje lahko spravili z izkustvom.« (*Negative* 362) Še več: »Auschwitz je filozofem čiste identitete potrdil kot smrt.« (362) Takšno razmišljanje se je radikaliziralo in hkrati banaliziralo po odkritju sovjetskih gulagov, zaradi katerega so mnogi do tedaj še levičarski intelektualci opustili marksizem in komunizem kot zadnje filozofsko upanje na prelom in Novost. Kot politološka ustreznica »metafiziki« je bil tako skovan termin »totalitarizem«, s katerim je bil komunizem izenačen z nacizmom in obsojen kot zločinska ideologija. Francoski t. i. »novi filozofi« so poskrbeli še za neposredno povezavo med metafiziko in totalitarizmom: slednji naj bi bil končno udejanjenje idealističnih filozofskih sistemov. Filozofija razočaranja torej prinese odločilni obrat v kritiki metafizike: klasične oblike te kritike, ki so si prizadevale za napredek in emancipacijo, so postale del velike metafizične kontinuitete ali celo njen vrhunec.

Toda bilo bi nepravično, če bi filozofijo 20. stoletja izenačili s filozofijo razočaranja. Razumemo jo lahko tudi na mnogo bolj afirmativen način. Videli smo, da Heideggerjeva kritika metafizike zajema tako celotno filozofijo od Platona do Nietzscheja kot antifilozofije iz druge polovice 19. stoletja. Toda mnogi filozofi ne delijo tega mnenja in iz izkustva sesutja filozofije na pragu 20. stoletja izpeljejo drugačne konsekvence. Njihovo vprašanje bi lahko zastavili na sledeči način: kaj ostane od filozofije, če so imeli njeni kritiki prav? Različne filozofske usmeritve 20. stoletja bi tako lahko razumeli kot različne odgovore na to vprašanje, torej kot premisleke o tem, kaj je naloga postmetafizične filozofije. Tako dobimo analitično filozofijo, ki izhaja iz pozitivistične kritike spekulativne filozofije, marksistično filozofijo, ki izhaja iz Marxove kritike nemškega idealizma, filozofije, ki preverjajo konsekvence spoznanj psihoanalize za klasični pojem subjekta ipd. Nenazadnje lahko tudi samega Heideggerja razumemo izhajajoč iz njegove zvestobe Nietzschejevi kritiki filozofije, katere del sta tudi za Heideggerja tako pomemben povratek k predsokratskemu grškemu mišljenju in premislek umetnosti kot mesta resnice.

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 prelomnih dogodkov in upoštevanjem svojih antifilozofskih kritik. 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. Kot smo videli, podobno razmišlja tudi Adorno: filozofija po Auschwitzu ne more razmišljati na enak način kot prej. Različne filozofske usmeritve 20. stoletja bi tako lahko razumeli glede na njihovo izbiro dogodkov, ki zanje predstavljajo odločilen prelom, po katerem mora filozofija opustiti svojo tradicijo in svoje temeljne kategorije konstruirati na radikalno prenovljen način.

S tem smo prišli do dveh različnih pogledov na filozofijo 20. stoletja. Prvi vidik, ki ga lahko poimenujemo vidik *dekonstrukcije*, definira sodobnost filozofije z njeno kritiko metafizike ter odkritjem možnosti mišljenja onkraj metafizike. Drugi vidik, vidik *rekonstrukcije*, definira sodobnost filozofije s prenovo filozofije glede na upoštevanje implikacij, ki jo imajo za njeno mišljenje prelomni zgodovinski dogodki, spoznanja znanosti in nefilozofskih miselnih disciplin (npr. marksizem, psihoanaliza, moderna umetnost) ter eksplicitne kritike filozofije kot načina mišljenja (npr. Nietzsche). 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 rekonstruira 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 izraža 'obstoj' resnic in njihova hkratna možnost« (*Pogoji* 80), 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« (82). Pri Adornu oba momenta tako rekoč sovpadeta: 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.

Oba vidika imata svoj progresivni in svoj regresivni moment. Rekonstrukcije filozofije pogosto zapadejo v anahronistična stališča in zavzamejo defenzivno držo do antifilozofskih prelomov. Označijo jih za preprosto pretiravanje ter obnovijo klasične filozofske koncepte. Dekonstrukcija je torej nujna, saj brez nje filozofija postane arhaizem in ne more misliti sodobnosti. Toda v svoji skrajni obliki lahko dekonstrukcija postane filozofija resentimenta, ki obsoja vsak poskus kritičnega mišljenja, ki se želi povzpeti nad raven sofistike in reprodukcije vladajoče ideologije. Problem dekonstrukcijskega mišljenja je tudi ta, da zapira možnost reinterpretacije in s tem reaktualizacije miselnih inovacij preteklosti, saj zgodovino filozofije dojema izključno kot zgodovino metafizične zmote. Zaradi tega razloga se konceptu metafizike odpove tudi Paul Ricoeur, sicer eden najvidnejših nadaljevalcev Heideggerjeve misli:

> 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, enako kot se upira volji do moči, ki jo ima sicer za neločljiv del tega duhá. 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 sámo besedo – metafizika – zaznamujemo celotno zahodno mišljenje. (478)

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 onstran Enega, 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« (*Kratka* 58). Badiou si v svojih branjih zgodovine filozofije prizadeva »izumiti sodobno zvestobo tistemu, kar se ni nikoli uklonilo zgodovinski prisili onto-teologije ali uokvirjajoči moči enega« (59). Badiou pojem metafizike včasih uporablja kot *hommage* Heideggerju, vendar jo priredi in izenači z mišljenjem v znamenju Enega, ponekod pa jo provokativno razume kot zmožnost filozofije, da ohrani moč spekulativnega mišljenja. Vprašanje

ni, če je konstruirati metafiziko »še mogoče«, temveč »ali smo tega sposobni«. (*Deleuze* 111-112) Pri Badiouju torej naletimo na reafirmacijo metafizike, podobno Adornovi in eksplicitno usmerjeno proti Heideggerju: »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.« (*Kratka* 58-59)

Kritiko kritike metafizike lahko povzamemo v treh točkah. Prvič, prekinitev z metafiziko je v tolikšni meri splošna poteza filozofije 20. stoletja, da ne predstavlja več nobene razmejitvene črte. Ker je stvar občega konsenza, ne pove ničesar o pozitivnem mišljenju tistega, kar naj bi bilo nemetafizično. Sklicevanje nanjo je potemtakem brezpredmetno. Drugič, s svojo posplošitvijo izravna delitve, ki so za mišljenje vendarle bistvene: tako materializem kot idealizem sta npr. lahko odpravljena kot »metafizična«. Kritika metafizike tako služi prikritju globljih razcepov med načini mišljenja. Tretjič, kritika metafizike služi *ad hoc* legitimaciji mišljenja: »metafizika« je slamnati mož, s pomočjo katerega svoj lastni »nemetafizični« diskurz prikažemo kot utemeljen »v stvari sami«. S tem naj bi svoje mišljenje objektivirali in izvzeli ideologiji. Vse tri točke lepo povzema bežna Adornova opazka o sodobnih kritikah Marxa: »Da bi se očistili suma ideologije, je danes varneje Marxa imenovati za metafizika kot pa za razrednega sovražnika.« (*Negative* 16)

Opozoriti moramo še na pomembno vlogo, ki jo pri kritiki metafizike igra umetnost. Prav umetnost lahko pokaže pot mišljenju, ki se odreče metafizični zmoti. Po Heideggerju se je mišljenje biti, ki se mu je filozofija izneverila, ohranjalo le pri nekaterih pesnikih. Po Badiouju je umetnost eden od »resničnostnih postopkov«, ki pogojujejo filozofijo. Tako v dekonstrukcijski kot v rekonstrukcijski obliki je pomembni dosežek preloma z metafiziko v tem, da odpre filozofsko mišljenje za mišljenje, ki nastaja zunaj filozofije, v našem kontekstu v umetnosti. V nadaljevanju pa se moramo od vprašanja mišljenja premakniti k vprašanju biti, torej k »vsebinskim« spremembam filozofskega pojma resnice, ki določa tudi njeno mišljenje umetnosti.

Vprašanje biti: glas imanence

Pojem imanence se kot ključen filozofski koncept pojavlja predvsem pri Deleuzu, medtem ko pri ostalih osrednjih avtorjih estetske sekvence nastopa zgolj v obrobni vlogi. Kaj torej upravičuje izbiro te besede za geslo premika, ki se v filozofiji teh avtorjev zgodi v mišljenju biti?

Pojem imanence najprej razumemo predvsem kot nasprotje pojma transcendence. Resnice naj filozofija ne bi več iskala v presežnem, nadčutnem, absolutnem, idejah, prvih vzrokih itn., ampak v nečem, kar se ponuja kot nasprotje teh zastopnikov transcendence. Kot smo videli, po Heideggerju metafiziko definira njen teološki moment, ki išče »najvišje in zato božansko bivajoče«. Metafizika je torej v temelju transcendentno mišljenje, ki bivajoče misli izhajajoč iz njegovega temelja v nečem, kar bivajoče presega: »Metafizika je vpraševanje čez bivajoče, da bi dobili bivajoče kot táko in v celoti nazaj za pojmovanje.« (*Izbrane* 131)

Toda natančnejši pogled razkrije, da transcendenca v močnem oziroma teološkem pomenu besede nima več dostojanstva, ki bi jo lahko postavilo za upoštevanja vrednega nasprotnika sodobne filozofije. Navsezadnje ima Badiou prav, ko zgodovino filozofije označi za zgodovino »desubstancializacije Resnice«, kar ne pomeni nič drugega kot njeno detranscendentalizacijo. Zdi se, da je filozofija kritiko transcendence dovršila že v preteklih nekaj stoletjih. Transcendenca kot nasprotnik tako večinoma nastopa v šibkejšem pomenu besede, ne več kot nekaj presežnega, temveč nekaj zgolj zunanjega, kar nelegitimno posega v notranjost ali imanenco neke sfere, ki ji sicer legitimno pripada avtonomija. Na ta način npr. Deleuze v knjigi o Kafki pojem transcendence uporablja v zvezi z zakonom, ki omejuje željo. (59)

Pravo nasprotje imanence moramo tako iskati drugje ali vsaj v drugačni obliki transcendence. Badiou denimo o Deleuzu zapiše, da se je posvetil kritiki »zvitih oblik transcendence« (»Predgovor« 11). Kako naj si razlagamo zvitost transcendence, torej načine, na katere transcendenca vztraja tudi po njenem navideznem sesutju? Če bi filozofijo 20. stoletja razumeli preprosto kot obrat od transcendence k imanenci, bi ostali znotraj metafizičnega okvira, ki to dvojico pravzaprav šele vzpostavlja kot alternativo. Metafizike tako ne presežemo s tem, da obrnemo hierarhijo obeh polov, temveč tako, da zastavimo drugačno vprašanje, ki vzpostavi novo alternativo. Deleuze v predgovoru k *Razliki in ponavljanju* svojo

filozofijo umesti v »duh časa«, ki ga karakterizirajo naslednji znaki: Heideggerjeva filozofija, strukturalizem, moderni roman ter spoznanja na področjih nezavednega, govorice in umetnosti. »Vse te znake je mogoče pripisati posplošenemu antiheglovstvu: razlika in ponavljanje sta zavzela mesto identičnega in negativnega, identitete in protislovja.« (*Razlika* 29) Na podlagi nove pojmovne dvojice, dvojice razlike in ponavljanja, je mogoče razložiti tudi kategorialne dvojice stare metafizike, ki jo pri Deleuzu zastopata predvsem Platon in Hegel: »Vse identitete so zgolj simulirane, proizvedene kot optični 'učinek' na podlagi globlje igre, ki je igra razlike in ponavljanja.« (30) Filozofijo imanence moramo tako razumeti kot »globljo igro«, ki preseže metafizične delitve. Zato Deleuze transcendence v smislu »najvišjega bivajočega« niti ne omenja. Kljub temu pa svojo filozofijo razume kot antiheglovstvo in kot sprevrnitev platonizma. Očitno je torej, da heglovstvo in platonizem ne definirajo transcendentne ideje in absolutni duh, temveč način mišljenja, ki se ohranja tudi po njihovemu sesutju. »Definiranje metafizike s platonizmom je točno, ni pa zadostno, če platonizem definiramo z razločevanjem med bistvom in pojavom. Prvo strogo razločevanje je razločevanje med modelom in kopijo[.]« (406) To »zvijačno obliko transcendence« Deleuze imenuje reprezentacija. Imanenca tako ni nasprotje *transcendence*, temveč nasprotje *reprezentacije*. »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.« (29) Na tem mestu je reprezentacija povezana z identiteto, toda kasneje izvemo, da je identiteta zgolj eden od aspektov reprezentacije, ki je tako krovni pojem, ki ima »nujno štiridelen značaj«: identiteta v pojmu, nasprotje predikatov, analogija v sodbi in podobnost v zaznavi. (85, 403, 407).

Reprezentacijo (oziroma predstavo, nemško: *Vorstellung*) za bistvo metafizike v določeni obliki postavi že Heidegger. Poskus misliti tisto, kar v metafiziki ostaja nemišljeno, določi kot »[p]oskus, da bi prišli prek predstavljanja bivajočega kot takega v mišljenje resnice biti« (*Izbrane* 108). Izkaže se, da je »predstavljanje neprimerno tistemu, kar je treba misliti« (108). Po Heideggerju je v osnovi metafizike pojmovanje resnice kot ujemanja, *adaequatio rei et intellectus* – skladnosti reči in mišljenja. Heidegger se v skladu s svojo metodo destrukcije loti

premisleka, kaj sploh omogoča takšno definicijo resnice. V prvem koraku jo omogoča prav reprezentacija: »Predstavljajoča izjava izreče svoje izrečeno o predstavljeni stvari takó, kakor stvar kot tale stvar je. Ta 'tako – kakor' zadeva pred-stavljanje in njegovo pred-stavljeno.« (156) Toda tudi reprezentacija je pogojena. Pogojuje jo izvorna prezentacija bivajočega takšnega, kakršno je – bivajočega kot »Odprtega« in »očitnega«. Prav to pa se v reprezentaciji in pojmovanju resnice kot adekvatnosti izgubi – izgubi se »s*vobodnost* do tega, kar je v Odprtem očitno« (158). Ko znova osvojimo to svobodo, moramo sprejeti tudi drugačno pojmovanje resnice – resnico kot *aletheia* oziroma kot neskritost bivajočega. (161)

Toda v kakšnem smislu lahko resnico kot *aletheia* uvrstimo pod koncept imanence? Resnica kot adekvatnost je bila produkt subjekta: subjekt si pravilno predstavlja objekt. Nov pojem resnice prinese obrat v tem odnosu: središče ni več subjekt, ki postavlja svoj predmet, temveč bit sama. V njej obstaja neke vrste izraz oziroma nagovor, na katerega odgovarja človek: »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.« (99) Naloga človeka je torej pustit biti spregovoriti, ji prisluhniti in odgovoriti na njen nagovor, oziroma »dopuščanje bivajočemu biti« (161). Ne gre torej več za preučevanje bivajočega iz zunanjega gledišča subjekta, temveč za »poslušanje« nagovora, ki prihaja iz imanence biti.

Tudi pri Deleuzu bit »spregovori«: »Enoglasnost biti pomeni, da je bit Glas, ki se izreka, in se izreka v enem samem 'smislu' o vsem, o čemer se izreka.« (*Logika smisla* 172) Kot smo videli, si Deleuze za nalogo zada »odkritje vseh sil, ki delujejo pod reprezentacijo«. Cilj mišljenja – in tudi umetniškega dela, kot bomo videli v nadaljevanju – je poskrbeti za to, da se sile, sicer ujete v četverje reprezentacije, lahko izrazijo. Onstran reprezentacije je potrebno omogočiti, »da spregovorijo predindividualne in neosebne singularnosti« (78).

Tudi naloga Adornove negativne dialektike je dati glas »potlačeni« imanenci bivajočega. Metafizično mišljenje in klasična dialektika, ki temeljita na identiteti, sta identiteto vsiljevala tudi bivajočemu. Obenem pa je po Adornu neresnična tudi Heideggerjeva kritika metafizike, saj v svojem odrekanju dialektičnemu mišljenju

onkraj posredovanja išče nekaj prvotnega in neposrednega. Heidegger tisto, kar se na bivajočem izmika mišljenju in s tem identiteti, spet spremeni v objekt in identiteto. S tem paradoksno pristane pri prenovljeni ideji transcendence kot »absolutizirani imanenci« (Adorno, *Negative* 106). Adorno se temu izogne tako, da ohrani dialektično mišljenje, ki mu omogoča, da ne pristane na preprosto nasprotje tega, kar kritizira. Radikalna kritika filozofije identitete se torej ne izteče v iskanje neposrednega mišljenja neidentičnega: »Ni kukanja ven. Kar naj bi ležalo onstran se pojavlja le v notranji snovi in kategorijah.« (140) Mišljenja kot identificiranja ne moremo preseči, zato pa lahko njegovo pozornost preusmerimo na tisto, kar mišljenje kot takšno izključuje: to pa je naloga *negativne* dialektike. Le prek konceptualnega mišljenja je možno doseči spravo s tistim, kar se mu izmika: »V spremljanju nespravljivih misli leži upanje na spravo, saj odpor mišljenja do golih stvari v njihovi biti, gospodovalna svoboda subjekta, v objektih misli celo tisto, za kar je bil objekt prikrajšan v svoji objektivaciji.« (19) Mišljenje je do bivajočega nasilno, 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 ostaja imanenten kot tisto, kar je bilo iz njega izrinjeno. V tem smislu bi bilo neidentično sama identiteta stvari nasproti njenim identifikacijam.« (161) Neobstoječe v obstoječem, katerega »služabnik« je mišljenje (57), Adorno razume kot trpljenje, navzoče v sami biti. Naloga mišljenja je izraziti to trpljenje: »Potreba po tem, da trpljenju posodimo glas, je pogoj vse resnice.« (17)

Tudi Adorno torej ne kritizira metafizike v smislu odpovedi transcendenci, temveč kritizira identitetno mišljenje, ki – kot očita Heideggerju – lahko prevlada tudi v antimetafizični filozofiji imanence. Še več, da bi lahko izpeljali kritiko identitete, moramo – sicer v negativni obliki – ohraniti določene momente metafizičnega mišljenja. Kritika metafizike kot transcendence lahko namreč okrepi identitarno mišljenje, saj išče entiteto, ki bi ji morali pripisati brezpogojno avtonomijo oziroma imuniteto pred nasiljem konceptualnega mišljenja – torej tudi pred *kritiko*.

Temu se sicer – vsaj na ravni intence – zoperstavlja tudi sam Heidegger. Nenehno namreč poudarja, da bit ni nekaj bivajočega, kar bi lahko imeli »v posesti«. S tem bi namreč ravno ostali znotraj metafizičnih kategorij subjekta volje in njegovega gospostva nad objektom. Kot smo videli, je bit tista, ki nagovori človeka, ki se mora,

če ji želi prisluhniti, »naučiti eksistirati v brezimnem« (*Izbrane* 187). Resnica 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.« (280) Če pa je resnica odvisna od nagovora biti, mora biti od njega odvisna tudi neresnica. Če 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.« (281)

Imanenca je tudi po Deleuzu nasprotje identitete. Če si imanenca zasluži neke vrste avtonomijo, to ni avtonomija identitete, ampak »postajanja«. Postajanje ni proces udejanjenja ali uobličenja, temveč ravno nasprotno: »ni doseganje neke oblike (identifikacija, imitacija, Mimezis), ampak odkrivanje cone sosedstva, nerazločljivosti ali nerazlikovanosti« (*Kritika* 13-14). Imanenca torej ni imanenca neke entitete, katere notranjost bi morali obvarovati ali ohranjati nasproti nasilju zunanjosti. Deleuze tako imanenco raje kot »boj proti Drugemu« oziroma transcendenci opredeli kot »boj med Sabo« (190).

Če imanenco mislimo zgolj negativno, torej kot nasprotje transcendence, bivajoče razdelimo na dve ravni, boj za imanenco pa opredelimo kot boj proti Drugemu transcendence. Nasprotno pa razlikovanje med imanenco in reprezentacijo poteka na eni ravnini. Sama ideja imanence – če jo mislimo pozitivno, torej na sebi – namreč izključuje vsak dualizem. Toda imanenca izključuje tudi idejo totalizacije. Iz tega izhaja paradoksen sklep: ne obstaja nič drugega kot imanenca, toda imanenca ni vse, kar je. Razlika med imanenco in transcendenco je ponotranjena v sami imanenci kot nemožnost njene totalizacije, torej kot njena imanentna razlika do same sebe. Skrajne konsekvence tega je premislil Deleuze: »Bit se izreka v enem in istem smislu za vse, o čemer se izreka, toda tisto, o čemer se izreka, se razlikuje: izreka se o sami razliki.« (*Razlika* 87) Glas imanence, torej tisto, česar izraz iščemo, ni imanenca v njeni razliki *do* transcendence, temveč imanenca *v njeni razliki*. Reprezentacijo lahko potemtakem definiramo kot proces, ki imanenci odreka izraz njene razlike ter jo podvrže identitarnemu mišljenju, značilnemu za mišljenje transcendence.

Nemost biti

Naj povzamemo: imanenca je nasprotje reprezentacije in nekaj, česar izraz moramo poiskati in premisliti. Težko bi spregledali, da sta kategoriji reprezentacije in izraza tudi dve izmed ključnih kategorij estetike. Res je sicer, da ne izhajata nujno neposredno iz estetike in da njun pomen v tem kontekstu zadeva celoto filozofije, toda res je tudi, da so vsi trije zgoraj omenjeni avtorji – Heidegger, Adorno in Deleuze – svoje filozofske teze v veliki meri razvili ravno ob refleksiji moderne umetnosti (kakor koli že kdo od njih razume to »modernost«). Kakšna je torej povezava med sodobno ontologijo in estetiko? Omenjeni filozofi najprej definirajo dominanten način mišljenja, ki poteka po načelu reprezentacije in ki je v precejšnji meri določal tudi mišljenje filozofije. Naloga nove ontologije pa je prelomiti z reprezentacijo in razviti mišljenje imanence. Toda filozofsko postuliranje imanence bi že samo po sebi pomenilo njeno reprezentiranje, zato mora filozofija v *zunaj-filozofski* dejanskosti poiskati *izraz* imanence oziroma *znak*, da že obstaja neko mišljenje imanence. Umetnost tako nastopi kot privilegirano mesto izražanja imanence oziroma znak njenega mišljenja.

Na vprašanje, zakaj je takšen status pripisan ravno umetnosti, je verjetno možno odgovoriti le na način nepreverljivih hipotez. Znanost in politika – drugi dve tradicionalni referenci filozofije – verjetno tvorita manj primerno podlago za filozofske miselne akrobacije. Teorija, ki je kot spremljevalka znanstvenih in političnih prelomov nastajala zunaj filozofije (pozitivizem, sociologija …), je bila v veliki meri kritična do filozofije ter njenih ontoloških vprašanj. Večina tistih usmeritev v filozofiji 20. stoletja, ki so se naslonile na znanost, zato ni razvila specifične ontologije, saj se je ukvarjala predvsem z logiko in epistemologijo, vprašanje biti pa obsodila kot ostanek preživetega spekulativnega mišljenja. Prav tako niso razvile svoje estetike, vsaj takšne ne, ki bi umetnost pojmovala za bistveno pri mišljenju resnice. Na drugi strani pa so politična razočaranja še dodatno okrepila vlogo umetnosti, kar lahko spremljamo pri Adornu: v času neuspeha emancipatoričnih načrtov oziroma spodletelega udejanjenja filozofije je prav umetnost tista, ki lahko ohranja politično obljubo pri življenju.

Tako različne mislece kot so Heidegger, Adorno in Deleuze lahko kot pripadnike iste filozofske sekvence pravzaprav prikažemo le iz stališča neke drugačne ontologije, ki

sicer ostaja notranja tej sekvenci, a vendar ponuja kritični premislek njenih temeljev. Takšno notranjo kritiko je predlagal Badiou. Bližajoč se koncu 20. stoletja je stanje filozofije povzel skozi tri odločilne tendence v mišljenju: postmetafizično ontološko vprašanje, kot ga je zastavil Heidegger; postspekulativna racionalnost, katere model je pozitivna znanost; dve postkartezijanski figuri subjektivnosti – militantna figura, ki izhaja iz Marxa, in klinična figura, ki izhaja iz Freuda. Vse tri tendence pa vsebujejo oznanilo konca filozofije, vsaj v njeni metafizični obliki. (Badiou, *Être* 7) Badioujev projekt je sicer ponavadi prikazan kot širokopotezen poskus renesanse filozofije in ontologije, toda njegova intervencija v splet opisanih tendenc je zapletena mešanice dekonstrukcije in rekonstrukcije. V prvem koraku od Heideggerja sprejme osrednjost ontološkega vprašanja, toda vprašanje biti ne moremo več misliti na njegov način – predvsem ne neodvisno znanosti, temveč moramo nasprotno priznati, da lahko le znanost – natančneje matematika – misli bit. Toda to ne implicira omejitve filozofije na pozitivistično racionalnost, temveč njeno povezavo z matematičnim mišljenjem, natančneje s teorijo množic. Ontologija torej ni filozofska disciplina, ampak je izenačena z matematiko (čeprav lahko ta enačaj postavi šele filozofija, saj matematika »ne ve«, da je tudi ontologija). V tretjem koraku Badiou loči mišljenje biti in mišljenje resnice. Resnice ne povezuje niti z racionalnim mišljenjem v njegovih mejah (analitična filozofija) niti z razkritjem biti (Heidegger), ampak z delovanjem subjekta po vzoru militantne in klinične subjektivnosti. Prvi trije koraki Badioujevega projekta tako pravzaprav pomenijo veliko dekonstrukcijo filozofije 20. stoletja – tako njene fenomenološke kot njene analitične usmeritve. Ne le, da filozofija brez znanosti (matematike) ne more razumeti biti – razumevanje biti nas sploh ne privede do mišljenja resnice. Šele četrti korak prinese rekonstrukcijo filozofije: prelomi v znanosti in subjektivnosti v filozofskem smislu niso le izhodišča za kritiko metafizike, ampak njihova praksa vsebuje mišljenje, ki je lahko vir novega filozofskega pojma resnice.

Iz prikaza izhodišč Badioujeve filozofije smo namenoma izpustili umetnost, ki ima v tej zgodbi sicer pomembno vlogo. Badiou namreč kritiko Heideggerja formulira kot konfrontacijo svoje – matematične – z njegovo – *poetično* – ontologijo. »Heidegger skupaj 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*.« (*Être* 16) 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.« (16) Glas imanence torej pri Badiouju zamenja *nemost* biti. Od Platonove ideje dobrega »onstran substance« do Heideggerjeve ontološke diference naj bi filozofija podlegala »veliki skušnjavi«, po kateri naj bi »nam zgolj neko izkustvo, umeščeno onstran vsake strukture, odprlo dostop v zakritje njene prisotnosti« (34). Bit torej ni odtegnjena le običajnemu reprezentacijskemu izkušanju, temveč je ne moremo najti niti v nekakšnem izjemnem izkustvu. Prezentira jo lahko le matematična dedukcija. Ontološki diskurz filozofije *ne posnema* več poezije – pravzaprav več ničesar ne posnema –, temveč *prenese* matematične operacije teorije množic iz mesta njihovega nastanka v svoje okrilje. (Kot bomo videli pozneje, je operacija filozofije bistveno metaforična – toda takšna metaforičnost od klasične definicije metafore prevzame le moment prenosa pomena, zavrne pa podobnost oziroma posnemanje kot načelo tega prenosa.) Opozoriti moramo, da matematizacije ontologije ne smemo razumeti iz heideggerjanskega stališča kot »redukcije« biti na »pustost« znanosti, temveč prej v spinozističnem smislu intelektualne radosti, ki jo je zmožen priklicati matem. Dedukcija torej ni redukcija, temveč ekspanzija: z matematiko lahko bit mislimo bolj kompleksno kot bi jo lahko prek predstavljanja ali izkušanja (če bi bilo to seveda sploh mogoče).

Badiou zamenja način in sredstvo »dostopa« do biti, ohrani pa osnovno opozicijo imanence in reprezentacije. Oba pola v prvem koraku njegove ontologije nastopita kot nekonsistentno in konsistentno množtvo. K Badioujevi ontologiji se bomo podrobneje vrnili kasneje, zato naj na tem zadostuje približen in površen povzetek njenih začetnih izpeljav (prosto povzeto po prvem in četrtem poglavju oziroma »meditaciji« *Biti in dogodka*). Tradicionalna filozofska ontologija Enega je predpostavljala, da se bit kot Eno prezentira na način množtva. Ontologija, ki izhaja iz množtva, pa predpostavlja, da je režim vsake prezentacije množtven in da je vsaka enost zgolj rezultat nekega procesa poenotenja množtva. Bit se torej prezentira kot

nekaj poenotenega (kot rezultat »štetja-za-eno«), torej kot konsistentno množtvo (ali »situacija«), toda njena enotnost (konsistenca) je sekundarna, konstruirana. Od tod predpostavka, da se biti kot biti približamo prek nekonsistentnega množtva množtev, ki je v prezentaciji odtegnjeno. V strogem smislu se nekonsistenca biti kot biti ne prezentira, saj prezentacija že pomeni konsistenco. V njeni nekonsistenci lahko bit razume le teorija množic – matematika zmore nekonsistentno množtvo prezentirati v konsistentni teoriji. To je mogoče zato, ker njen način prezentacije ni poenotenje (štetje-za-eno), temveč aksiomatski sistem, in ker ne operira z določenimi množicami (torej z že poenotenimi množtvi), temveč potrebuje le prazno množico, ki je glede na situacijo nič (ni zajeta v štetje). Ontologija ima torej podoben učinek kot utelešenje Boga pri Pavlu: modrost in moč sveta spreminja v neumnost in šibkost, ter tisto, kar je v očeh sveta neumnost in šibkost, spreminja v modrost in moč. Zanjo je tisto, kar je glede na situacijo nekonsistetno, konsistentno, in tisto, kar glede na situacijo ne obstaja, edino obstoječe – in obratno: štetje je za ontologijo nekonsistetno, konsistentna množtva pa zvedljiva na prazno množico.

Nekonsistentnost biti kot biti torej tvori imanenco situacij, ki so podvržene zakonu štetja-za-eno, torej principu reprezentacije. Ontološka resnica situacije pa bo izhajala iz tistega, kar se štetju izvzema, torej izjemi (kar je tudi poteza, ki Badiouja združuje tako s Heideggerjem kot tudi z Adornom in Deleuzom). Toda tam, kjer naj bi slišali kričati »potlačeno« bit, lahko slišimo le nemost praznine. Namesto iskanja izraza imanence je naloga filozofije prepisati matematično dedukcijo. Iz tega vidika se estetski aspekt Heideggerjeve (pa tudi Adornove in Deleuzove) ontologije izkaže za odločilen. Toda Badioujev cilj ni le prenova ontologije, temveč prenova statusa ontologije v filozofiji. V strogem smislu se filozofija ontologiji celo odpove, saj mišljenje biti »uvozi« iz matematike. Ključno je, da mišljenje biti ni več vrhunec filozofije, torej tisto področje, na katerem filozofija lahko sreča resnico. Badioujev namen je namreč »raz-vezati heideggerjansko povezavo med bitjo in resnico« (*Être* 22). Filozofski pojem resnice ni več vezan na razkritje biti. Na tem mestu nastopi drugi pol Badioujeve filozofije: dogodek.

Pojem dogodka je pomemben že pri Heideggerju in Deleuzu, toda pri njiju nastopa prav kot način razkritja biti. Bit se ne more razkriti kot stalnost nekega stanja, temveč le kot dogodek, po katerem se znova zakrije. Naloga filozofije je tako iskati sledi

dogodka oziroma izraz biti. Tudi pri Badiouju dogodek ni povsem ločen od biti: zgodi se lahko le znotraj neke situacije. Toda ločeno od dogajanj, ki so del situacije, je dogodek nastop nečesa, kar iz stališča situacije ni mogoče. Situacija mora zanikati obstoj dogodka, iz vidika dogodka pa se situacija izkaže za nekonsistentno. V tem smislu bi dogodek lahko interpretirali kot *izraz* nekonsistence situacije, torej biti kot biti. Vendar dogodek le *pokaže* nekonsistentnost situacije in v strogem smislu ni njen izraz. Prikrita nekonsistentnost situacije, torej njena bit, dogodek omogoča, vendar ga ne sproži. Dogodek pa je sam po sebi povsem brez biti, zgolj svoje izginotje. Na tem mestu nastopi pojem subjekta, na katerega Badiou (namesto na bit) naveže tudi pojem resnice. Subjekt je tisti, ki sprejme nase konsekvence dogodka: v zvestobi dogodku deluje v situaciji 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). To razliko prikazujeta naslednji shemi:

subjekt (postopek resnice) ↑ dogodek ↓ praznina (nekonsistentnost biti)	izraz (resnica) ↑ imanenca (bit)

Subjekt pokaže tisto, kar ve ontologija, tudi znotraj same situacije. Resnica je sicer po Badiouju možna v politiki, znanosti, ljubezni in umetnosti. Postopek resnice je torej lahko revolucija, nova znanstvena paradigma, ljubezensko srečanje in nova konfiguracija v umetnosti. Kaj Badiouju pomeni dogodek morda najenostavneje ponazarja izjava, ki jo anekdota pripisuje Haydnu, ki naj bi po poslušanju Beethovnove tretje simfonije dejal, da odslej ne bo več nič tako, kot je bilo prej. To seveda ne pomeni, da je Beethovnu uspelo uglasbiti bit, temveč da je začel skladati na način, ki je bil prej nezamisljiv.

3. Veronikin prt

V nadaljevanju se lahko vprašamo o upravičenosti Badioujeve sicer obrobne opazke o »poetičnosti« Heideggerjeve ontologije, ki bi jo glede na zgoraj prikazano sorodnost z Adornovimi in Deleuzovimi tezami lahko posplošili tudi na njuni filozofiji. Raziskati moramo, kakšna je pravzaprav estetska teorija »estetizirane« filozofije in kakšna je povezava med njenimi estetskimi in ontološkimi tezami. V zvezi s samim Badioujem pa se poraja vprašanje, kaj nam o estetiki lahko pove filozofija, ki se estetizaciji odreče.

Težnja k delu

Že na samem začetku ugotovimo, da lahko po Heideggerju filozofija umetnost na primeren način obravnava le, če se odreče »estetiki«, torej tradicionalnemu filozofskemu diskurzu o umetnosti. Kritika metafizike namreč zadeva tudi možnost estetske misli. Za Heideggerja in mnoge druge mislece 20. stoletja »estetika« označuje specifičen pojmovni okvir, znotraj katerega umetnost obravnava *metafizična* filozofija. Misliti umetniško delo na postmetafizičen način se tako začne z »nalogo prevladanja estetike«, kar je v skladu »tudi z nekim določenim dojemanjem bivajočega kot predmetno predstavljivega. Do premaganja estetike pa pride po nujnosti, iz zgodovinskega spoprijema z metafiziko kot tako.« (»'Metafizika'« 327) Estetika umetnost razume v skladu z metafizičnim pojmom resnice, torej skozi metafizične kategorije subjekta in objekta, v okviru katerih se sprašuje o subjektovem estetskem doživljaju ter o lepoti kot umetniškem izrazu najvišjega bivajočega. (»O prevladanju« 238-9) Načelo *adaequatio* ali načelo ujemanja v estetiki zastopa načelo *mimesis* ali posnemanja. (*Izbrane* 261) Prav to je srž estetike, ki jo moramo premagati. Toda to premaganje najprej zahteva neko »odločitev: če nam je umetnost bistvena, ali je [umetnost] izvor in s tem ustanavljajoči *pred-skok* v našo zgodovino – [ali je] prednost ali pa zgolj *dopolnilo*, ki ga beležimo zgolj kot 'izraz' navzočega in ga ženemo naprej zaradi okrasa in zabave, oddiha ali vzdraženja?« (»O izvoru« 256-257) Odločiti se moramo, da bomo zapustili metafizična vprašanja o doživljanju, lepoti in posnemanju, ter bistvo

umetniškega dela premislili ob vprašanju resnice. Umetniško delo – kolikor je na ravni svojega pojma – ne posnema bivajočega, ampak ga razkriva v njegovi biti. Od sveta reprezentacije nas pelje v neskritost biti, ki reprezentacijo šele omogoča: »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[.]« (249)

Toda Heideggerju lahko zares sledimo le, če razumemo obrat od subjekta k biti, ki je predpostavljen v pojmu resnice kot *aletheia*. Metafizično pojmovanje 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.« (*Izbrane* 260) 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[?]« (284) 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* [Zug zum Werk] kot posebni možnosti resnice, možnosti, da je sredi bivajočega sama bivajoča.« (289) V bivajočem mora torej biti 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.« (288)

Pojmovanje umetniškega dela kot imanentnega izraza biti bi zato morda lahko opisali kot moderno filozofsko verzijo krščanske legende o Veronikinem prtu. Veronika je Jezusu na njegovem križevem potu ponudila svoj prt, v katerega si je obrisal pot. Legenda pravi, da je s tem na prt odtisnil podobo svojega obraza. Bit sicer nima podobe in ni nekaj bivajočega, a vendar mora na poti svoje pojavitve, ki je hkrati že pot njenega izginotja, pustiti sled na nekem bivajočem, umetniškem delu, ki v svetu

podob služi kot znamenje tistega, kar sicer 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. To tezo najdemo tudi pri Adornu: »Mišljenje se lahko v odnos do umetnosti postavi zgolj na podlagi tega, da 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.« (*Aesthetic* 24) Toda za to, da bi prišli na raven takšnega mišljenja, po Adornu za razliko od Heideggerja ne potrebujemo odprave estetike, temveč kritični premislek njenih tradicionalnih kategorij. Do tistega, kar je estetsko mišljenje v svoji identitarni obliki prikrivalo, se lahko prebijemo le skozi ponoven premislek estetske identitete. Tančica je tisto, kar je skrila, tudi ustvarila, zato bi z odpravo tančice uničili tudi tisto, kar naj bi našli izza nje. »Estetska identiteta naj podpira tisto neidentično, ki ga zatira vsiljevanje identitete v realnosti.« (»Umetnost« 97) Estetska distanca do realnosti se je sicer vzpostavila kot del mehanizma dominacije, ki šele vzpostavlja realnost, toda hkrati je odprla vpogled v neidentičnost realnosti s samo sabo. Poziv k ukinitvi estetske distance je zato del istega mehanizma dominacije, ki trdi, da obstaja le to, kar realnost priznava kot del realnosti, torej kot identično. »Brez sinteze, ki se sooči z realnostjo kot avtonomno umetniško delo, ne bi bilo ničesar, kar bi bilo zunanje uroku realnosti; načelo izolacije duha, ki uroči vse okoli sebe, je tudi načelo, ki lahko prelomi z urokom tako, da ga naredi za določenega.« (*Aesthetic* 306-307)

Adornov projekt bi zato lahko označili za »negativno estetiko«. Mišljenje lahko estetiko preseže le tako, da iz »negativne« strani reafirmira tradicionalne estetske kategorije. V skladu s tem načelom se Adorno vrne celo k vprašanju naravne lepote, ki naj bi bilo v estetiki že dolgo opuščeno. Adorno pravi, da umetnost res ne moremo več razumeti kot posnemanje narave, zato pa umetnost posnema naravno *lepoto*, ki je »sled neidentičnega pod urokom univerzalne identitete« (95). Opozoriti pa moramo, da tisto, kar pušča sled, Adorno ne razume na povsem enak način kot Heidegger. Za razliko od njega namreč ne poziva k povratku k nečemu izvornemu, kar naj bi sicer omogočalo metafizični odnos do narave, a je znotraj njega vendarle ostalo prikrito.

Tisto v naravi, kar naj bi umetnost rešila, ni bilo izgubljeno ali »potlačeno«, temveč dejansko ni nikoli obstajalo. V obstoj ga ne moremo priklicati kot nekaj izvornega, temveč kot nekaj, kar lahko prinese šele emancipacija človeštva v revolucionarni prihodnosti. »Pojavitev neobstoječega, kot da bi to obstajalo, motivira vprašanje po resnici umetnosti. Zgolj v tej obliki umetnost obljubi tisto, česar ni; objektivno, čeprav krhko, zabeleži zahtevo, da mora biti neobstoječe – če se pojavlja – tudi možno.« (109)

Trpljenje kot pogoj resnice je tako trpljenje zaradi nečesa, kar ne obstaja, a bi moralo. Umetnost kot »spomin nakopičenega trpljenja« (338) obljublja možnost tistega, kar bi to trpljenje lahko odpravilo. Vendar moč umetniškega dozdevka sprva zakriva trpljenje, saj prikazuje lažno možnost identitete in sprave. Kot bomo videli kasneje, zaradi tega ideološke funkcije umetnosti ne moremo razločiti od njene subverzivne moči. Umetniški dozdevek je po Adornu hkrati izraz težnje po utopičnem svetu in eden izmed ideoloških aparatov. V to nerazločljivost zareže zgodovinsko izkustvo 20. stoletja. Po katastrofi taborišča ima vsa umetnost – ne glede na njeno vsebino in pomen – »že s svojim golim obstojem ideološki aspekt« (306). Moderna umetnost se mora zato radikalizirati in v imenu možnosti sprave iz sebe izgnati vsako sled sprave: »Nečloveškost umetnosti mora v imenu človeškosti prevladati nad nečloveškostjo sveta.« (*Philosophy* 99) Utopijo lahko obljublja le za ceno, da v nikakršni obliki ne ponuja njenega dozdevka. Umetnost se po Auschwitzu lahko nadaljuje le pod pogojem, da sprejme samokritiko kot svoje vodilno načelo. Tako kot je »dialektika ontologija napačnega stanja stvari« (*Negative* 11), tako se mora tudi moderna umetnost identificirati z napačnim svetom, čeprav to pomeni, da se mora zapirati v hermetične oblike, ki jo izolirajo od ljudstva, s čimer umetnost tvega, da sama sebi postane fetiš. (*Uvod* 240) Ena od posledic takšnega pojmovanja je tudi, da bi udejanjenje njene obljube – obstoj tistega, kar je bilo do sedaj neobstoječe – pomenilo konec umetnosti: »Uresničitev utopije umetnosti bi prinesla časovni konec umetnosti v času. Hegel je bil prvi, ki je ugotovil, da je konec umetnosti impliciran v njenem konceptu.« (*Aesthetic* 41)

Poziva k imanenci tako ne moremo razumeti kot poti, ki nas od popačenj podobe vodi v stabilno in jasno realnost, ali od nasilja reprezentacije do resničnega izraza notranjosti. Zahteva po izrazu, ki smo so jo srečali pri Heideggerju in Adornu, kaže

na necelost, nedovršenost, odsotnost, celo neobstoj tistega, kar naj bi se izrazilo. Ugotovili smo tudi, da se kljub nekaterim strukturnim skupnim potezam med različnimi ontologijami že kažejo tudi nepremostljive razlike med njimi.

Odtis biti

Kot je do sedaj že postalo jasno, problem reprezentacije ni problem ustreznega ali neustreznega posnemanja realnosti, temveč filozofija reprezentacijo kritizira kot transcendentalno strukturo konstitucije realnosti same. Pri Deleuzu so identiteta, nasprotje, podobnost in analogija (četverje reprezentacije) okvir, ki omejuje našo zmožnost občutenja in dojemanja realnosti. Kategorije reprezentacije torej v prvi vrsti določajo pogoje možnega izkustva, obenem pa definirajo tudi kriterije njegove refleksije: »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.« (*Razlika* 131) Možno izkustvo in sodba o lepem (Deleuze govori o Kantu) sta del skupnostnega čuta, podvrženega merilom reprezentacije. Naloga Deleuzove filozofije pa je pokazati, da je reprezentacija le eden od učinkov delovanja množice predreprezentacijskih sil, kar pomeni, da je domnevno »možno izkustvo« lažna omejitev in da ga moramo zavreči, da bi se prebili do dejanskega oziroma *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.« (131) Le v realnem izkustvu »najdemo doživeto realnost pod-reprezentacijskega področja« (132). Realna je torej izjemna oblika izkustva, ki krši pogoje možnega in norme lepega – model takšnega izkustva pa je prav moderna umetnost: ko »moderna umetnina razvije svoje permutacijske serije in krožne strukture, nakaže filozofiji neko pot, ki vodi v opustitev reprezentacije« (131).

Prekinitev z reprezentacijo Deleuze zasleduje v različnih umetnostih. V knjigi o slikarju Francisu Baconu na primer ugotavlja: »Slikarstvo si odkrito zastavlja nalogo razkriti prisotnosti pod reprezentacijo, onkraj reprezentacije.« (*Logika občutja* 49). Reprezentaciji se iztrgajo črte, barve in gibanja. (13) Isti proces najdemo v filmu, ki transformira podobo, ki ni več posnetek materije, temveč njuna identiteta v gibanju:

»To je stanje materije, ki je prevroče, da bi v njem lahko razločili trdna telesa. To je svet univerzalnega spreminjanja, univerzalnega valovanja[.]« (*Podoba* 83) Šele naknadno je to čisto gibanje v filmu ujeto v telesa (percepcije), kvalitete (afekcije) in akcije: »Toda akcije so v tem preciznem pomenu že nadomestile gibanje z idejo provizoričnega kraja, kamor je to gibanje namenjeno, oziroma rezultata, ki ga to gibanje dosega; kvaliteta je nadomestila gibanje z idejo stanja […]; telo pa je gibanje nadomestilo z idejo subjekta, ki ga bo opravljal, oziroma predmeta, ki mu bo podrejen[.]« (85) Film doseže svojo resnico z vnovičnim razpadom percepcij, afekcij in akcij v prvotno gibanje. Tako na primer v velikem planu obraz izgubi svoja individualna, socialna in komunikacijska določila. (134) Tudi literatura mora iztiriti svoj medij: »Jezik povleče iz njegovih običajnih kolesnic, pripravi ga do *delirija*.« (*Kritika* 11) Tako kot druge umetnosti, cilj literature ni vtisnjenje forme materiji, ampak prej razveljavitev forme in dvig brezoblične materije. Namesto izraza notranjosti pisatelja mora doseči brezosebnost postajanja: »Pisanje zagotovo ni vsiljevanje neke (izrazne) oblike doživeti snovi. Literatura je prej na strani brezobličnega ali nedokončanosti […]. Pisanje je stvar postajanja, vedno nedokončano, vedno v nastajanju, presegajoče vsako doživeto ali življenju namenjeno snov.« (13) Literatura je tako zmožna ustvariti »nove, neverjetne figure, ki so razodetje Biti« (37-38).

Če bi reprezentacijsko in podreprezentacijsko realnost razumeli kot dva ločena svetova, bi ostali ujeti v platonizem, katerega jedro je po Deleuzu ravno razlikovanje med resničnim in lažnim svetom, modelom in kopijo. Obstaja le en svet, toda ta je podvržen četverju reprezentacije. Skupna naloga umetnosti in filozofije je ta svet podvreči »raztemeljenju« (*Razlika* 129) oziroma »razudejanjenju« (*Logika smisla* 200), da bi sprostili »mrgolenje singularnosti« (105), torej aktualizirane reči razpustili v njihovi »virtualnosti« (*Razlika* 327). Stvari in bitja postanejo dogodki ali simulakri. Bivajoče je tako razpeto med postajanje in posnemanje, med tok sil in linij ter tistim, kar jih zajema in blokira. Na podlagi tega Badiou definira Deleuzovo pojmovanje resnice biti: »*ko dojamemo dvojno gibanje sestopa in vzpona – od bivajočih k Biti in nato od Biti k bivajočim –, pravzaprav mislimo gibanje same Biti, ki je zgolj med-dvema oziroma razlika med dvema gibanjema*« (*Deleuze* 49).

Toda pozorni moramo biti na način, na katerega lahko umetnost doseže postajanje. Če je postajanje res nasprotje posnemanja, moramo paziti, da umetnost ne bo »posnemala« postajanja. To se lahko zgodi v primeru, ko si podreprezentacijsko predstavljamo iz vidika reprezentacije kot golo odsotnost njenega reda: čutno si po odstranitvi kategorij reprezentacije predstavljamo kot kaos neurejenih zaznav. Zato npr. v svoji knjigi o Baconu Deleuze razpravlja o nasprotujočih si načinih, na katere slikarstvo uide figuralnosti, slikarski obliki reprezentacije. Slikarstvo podreprezentacijsko pravzaprav odkrije že davno pred zatonom figuralnosti: črte, barve in gibanja se osvobodijo že v baročnem slikarstvu, ki ne išče podobe boga, ampak upodablja verska občutja: »Šele z bogom je vse dovoljeno.« (*Logika občutja* 13) Pozneje skuša slikarstvo figurativnemu uiti po dveh poteh: abstraktno slikarstvo sicer naleti na podreprezentacijski kaos, temveč ga tudi že preseže, 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 odkloni obe možnosti, saj se vsaka na svoj način izogneta konsekvencam odkritja kaosa: prva ga prehitro odpravi, druga pa preveč posploši, saj ga razume predvsem kot odsotnost figuralnosti. (94-103) Kaos je zares kaos le glede na figuralnost, glede na »novi red« pa je »klica ritma« ali kar Bacon imenuje »diagram«. (94)

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 presegajo. Bistvo diagrama je, da iz njega nekaj izstopi, in če nič ne izstopi, je spodletel.« (152) Tisto, kar mora iz njega izstopiti, je Figura, ki pri Baconu nastopa kot alternativa 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 Figuro in materialno strukturo« (32). Takšno pojmovanje Figure omogoči Deleuzu, da se izogne dualizmu: podreprezentacijski svet ni drugi svet, ampak svet reprezentacije, v katerem se je sprožilo postajanje. Podobno je v literaturi, ki »pod vidnimi osebami odkrije možnost neosebnega« (*Kritika* 16). Ne gre za to, da bi morale literarne osebe izginiti v čistem asociativnem toku pisave (podobno kot figuralnost v abstraktnem eskpresionizmu): osebe morajo ostati v literaturi, da bi lahko postale neosebne, torej prikazale

postajanje. Zato tudi »ni literature brez fabulacije«, le da mora zgodba govoriti o postajanju.

Zato 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 Gregorju Samsi, ki se čez noč preobrazi v mrčes. Odprava reprezentacije bi tako ostala nepopolna. Zagotovo pa lahko trdimo, da so razpadajoče figure in neosebne osebe nekakšni *zastopniki* ali nosilci sveta postajanja v svetu posnemanja. Tu so zato, da sprožijo proces »raztemeljenja«: »To temeljno stopi na površje skupaj z individuumom, a kljub temu ne privzame forme ali figure. Je tu, strmi v nas, a vendar brez oči. Individuum se od temeljnega loči, a se temeljno ne loči od njega in se še naprej pridružuje tistemu, kar se je ločilo od njega.« (*Razlika* 247-248) Zdi se, da mora Deleuze, ki je skozi vse svoje delo branil neposrednost pred vsemi oblikami posredovanja, vendarle pristati na zgolj posredno navzočnost podreprezentacijskega v svetu reprezentacije, navzočnost prek zastopnikov, prek odtisa mrgolenja singularnosti na Veronikinem prtu posnemanja.

Očitno je torej, da pri Heideggerju, Adornu in Deleuzu – treh velikih ontologih – vprašanje umetnosti odigra pomembno vlogo. V bistvu biti je 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.

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? Kakšne učinke ima torej razveljavitev estetizacije filozofije za samo estetiko in njeno vlogo v filozofiji? Kaj izraža umetnost, če je bit nema? Pri podrobnejšem pregledu se izkaže, da Badioujeva estetika vendarle ostaja v dvoumnem odnosu do Heideggerjeve. Za začetek 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« (*Manifest* 106). Heidegger pa je bil tisti filozof, ki je bil zmožen prepoznati »dobo pesnikov« in premisliti implikacije, ki jih je imela za filozofsko mišljenje. Doba pesnikov je prinesla spoznanje, da »obstaja izkustvo, ki se odteguje tako objektivnosti kot subjektivnosti«; kot svojo nalogo je zato določila iskati »sled ali prag Prezence«, ki jo takšno izkustvo nakazuje. (108) Resnica kot izraz imanence je torej ena od resnic, ki jih je historično proizvedla umetnost.

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 dovršitvijo metafizičnega zakritja biti. Filozofska afirmacija pesmi je tako mogoča le ob hkratni negaciji matematike in režima racionalnosti, ki ga ta implicira. Prav matematika pa je po Badiouju ključni faktor pri vzpostavitvi filozofije, saj poskrbi za desakralizacijo filozofskega diskurza: »Filozofija zahteva, da argumentativna laičnost prekine avtoriteto *globine* izrekanja.« (*Pogoji* 94) Heidegger pa je – nasprotno – »obnovil sveto avtoriteto poetičnega izražanja in idejo, da je avtentičnost v mesu jezika« (89). Če poeziji odrečemo privilegiran položaj in upoštevamo tudi druge resničnostne postopke, posebej moderno 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 metafori. Dezorientacijo je mogoče *konceptualizirati*.« (*Manifest* 109) Nenazadnje 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*« (110).

Po Badiouju resničnostni postopki, kamor spada tudi umetnost, sami proizvajajo in mislijo svoje resnice. Resnice so nujno v množini, saj jih uvajajo singularni dogodki. »Enoto« neke umetniške resnice Badiou imenuje »umetniška konfiguracija« (*Mali* 23). Badiou navede nekaj primerov: grška tragedija od Ajshila do Evripida, klasični slog v glasbi od Haydna do Beethovna, roman v literaturi od Cervantesa do Joycea. Res je, da se Badiou loteva pisanja o mnogih umetnostih – film, slikarstvo, ples,

gledališče, glasba –, toda težko je spregledati, da ima poezija vendarle privilegirano vlogo. Ko »gre zares« Badiou namesto o umetnosti kot pogoju filozofije govori kar o »pesmi«. Ključna referenca je Mallarmé, ki kot pesnik-mislec nastopa v vseh treh Badioujevih *magnum opusih*: *Teoriji subjekta*, *Biti in dogodku* in *Logikah svetov*. Pravzaprav bi težko našli Badioujev tekst, v katerem se ne pojavi vsaj njegovo ime – pa naj gre za tekst o matematiki, politiki ali čem drugem. Poudariti je treba, da Mallarméja Badiou uvršča v dobo pesnikov, torej da tudi pri njemu prevladuje tema Prisotnosti, torej mišljenja biti, »četudi v sprevrnjeni obliki […] kot izolacija ali Odtegnitev« (*Pogoji* 98).

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 ima bit pri Mallarméju drugačen, odtegnjen ali nemi glas. Tako Badiou med mnoštvom resnic umetnosti privilegira neko v osnovi partikularno resnico pesništva kot jo definira filozofija. Mallarméjeva pesem izraža idejo, »ki zajame od biti njeno indiferentnost do vsake relacije, njeno ločeno bleščanje, njeno mnoštvenost, iz katere ne izhaja nobeno Vse« (119). Idejo biti pa lahko poezija izrazi šele, ko se odreče reprezentaciji: »Moderna pesem je nasprotje *mimezis*.« (*Mali* 36) Kaj nam to pove o Badioujevi estetiki – estetiki deestetizirane filozofije? Res je, da po Badiouju biti ničesar ne sili v izražanje, kar pomeni tudi, da ni dostopna izkustvu, niti izjemnemu. Toda bit ni neizrazljiva, le odtegnjena izkustvu – v njenem odtegovanju jo lahko izreče pesniška beseda. Matematika in poezija sta potemtakem dva ločena načina mišljenja biti. Vrhunski dosežek umetnosti – in tisto v njej, kar v največji meri pogojuje filozofijo – je torej tudi po Badiouju predvsem mišljenje biti.

Sensorium izjeme

Videli smo, kako se Badioujeva filozofija umešča v ontologijo 20. stoletja in jo hkrati dekonstruira ter postavi na drugačne temelje, kar spremlja tudi rekonstrukcija nekaterih pojmov (resnica, subjekt), ki so veljali za del presežene metafizike. Kar se tiče same estetike, lahko pri Badiouju opazimo močno težnjo po njeni »desakralizaciji« (bit se ne izraža) glede na njegove predhodnike, vendar osnovna

konceptualna shema ostaja podobna. Prav tako ne moremo govoriti o rekonstrukciji domnevno preseženih estetskih pojmov (tako kot lahko o rekonstrukciji metafizičnih), saj Badiou od Heideggerja prevzame geslo o koncu estetike: Badioujeva »inestetika« je namreč definirana prav v »nasprotju z estetsko spekulacijo« (*Mali* 5).

Da bi podobno gesto, kot jo v ontologiji stori Badiou, našli tudi v estetiki, se lahko obrnemo na delo Jacquesa Rancièra. Rancière se, kot bomo videli, očitno uvršča v estetsko sekvenco, vendar na način njene temeljite dekonstrukcije, ki hkrati prinese rekonstrukcijo nekaterih estetskih tem, ki jih večina drugih avtorjev uvršča v staro metafizično estetiko, za katero naj bi bilo samoumevno, da jo moramo preseči. Rancière govori o »nelagodju v estetiki« oziroma o »antiestetskem konsenzu« 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.« (*Nelagodje* 29) V njegovi »kritiki kritike« estetike lahko sicer deloma prepoznamo Adornovo stališče, toda Rancière si za nalogo zada predvsem redefinicijo samega pomena tega pojma.

Rancière prestavi poudarek že na ravni metode – ne zgleduje se pri filozofskih ontoloških razpravah, temveč pri Foucaultovih zgodovinskih raziskavah. Te razume kot historizacijo kantovskega transcendentalizma: v zgodovini obstajajo različni režimi, ki določajo pogoje možnosti zaznavnosti in misljivosti določenih objektov. (*Politics* 150) Gre za »definiranje pogojev možnosti izkustva, ki bi bile forme artikulacije med besedami in rečmi, med formami izjav in načini čutne prezentacije 'objektov', ki jih te izjave zadevajo« (»Politique« 165). »Estetika« je po Rancièru eden od takšnih režimov, ki določa specifične pogoje možnosti zaznavnosti, inteligibilnosti in razmerij med njima. Estetika tako zanj ni filozofska disciplina, temveč specifičen diskurz, ki so ga skovali predvsem nemški klasični filozofi (Kant, Schiller, Hegel itn.), da bi lahko mislili nove in neobičajne načine zaznavanja, ki jih prinašajo umetniška dela zadnjega stoletja. »Da bi umetnost bila, sta potrebna pogled in misel, ki jo identificirata.« (*Nelagodje* 34)

Rancièrovo delo na področju estetike tako obsega raziskovanje vzpostavljanja estetskega režima ter iz teh raziskav izhajajočo polemiko z avtorji, ki iz našega vidika spadajo v estetsko sekvenco. Sicer tudi po Rancièru estetski režim prelamlja z

reprezentacijo, vendar je tudi »reprezentacija« zgolj ime še enega izmed historičnih režimov zaznavanja in razumevanja 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 aktivno 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 vsebin za posnemanje in njihove delitve na vzvišene in nizkotne. Nadalje določajo kriterije formalne ustreznosti: vsako od vsebin je treba posnemati po določenih žanrskih konvencijah, ki ji ustrezajo. Reprezentacija torej pomeni predvsem regulirano razmerje med nekim načinom izdelovanja – *poiesis* – in nekim načinom biti – *aisthesis*. Nenazadnje pomeni tudi sposobnost občutenja tega razmerja, ki ga posedujejo le izbranci, »možje okusa«, kot se je izrazil Voltaire. (*Nelagodje* 40)

Estetska revolucija prinese »zlom vzorca ustrezanja, ki so ga med poiesis in *aisthesis* zagotavljale norme *mimesis*« (38), torej med načinom izdelovanja in načinom čutne biti. Od Kanta do Adorna je estetika po Rancièru diskurz mišljenja »tega neuglašenega razmerja« (36) oziroma »mišljenje novega nereda« (41), ki prinaša padec reprezentacijskih delitev. Ta nered v prvi vrsti poruši razmejitev in hierarhijo čutnega in inteligibilnega: obstaja *logos*, imanentnen *pathosu* ter *pathos*, imanentnen *logosu*. (*L'inconscient* 31-32) 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 samo materijo, po drugi strani pa filozofije tega časa odkrivajo iracionalni temelj samega uma. Tudi umetnosti zato ne moremo več misliti kot aktivne forme, ki oblikuje pasivno materijo. Umetnost postane kraj »svobodnega videza« (*Nelagodje* 55), kar Rancière povzame po Schillerju. Estetska svoboda, ki je po Schillerju nerazločljivo aktivna in pasivna, suspendira nadvlado forme nad materijo. Ta suspenz v umetnosti omogoča tako golo beleženje čutnih vtisov kot čisto formalizacijo.

S tem umetniški izdelki ne pripadajo več posebnim načinom izdelovanja, temveč posebnemu načinu čutne biti, lastnemu *umetnosti* kot takšni – prav estetski režim

namreč množico veščin posnemanja poenoti pod skupnim pojmom. Toda singularnost umetnosti, pojem njene posebne narave, se vzpostavi prav prek padca kriterijev prepoznavanja in norm presoje, ki so prej tvorile posebnost različnih 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.« (*Nelagodje* 98) Umetnost estetske dobe uspe vzpostaviti svojo popolno avtonomijo, toda za ceno absolutne nedoločenosti svoje prakse, saj avtonomija predpostavlja prekinitev z normami reprezentacije. Tako ni več delitve na primerne in neprimerne ter na vzvišene in nizkotne vsebine. Odslej lahko *karkoli* postane objekt umetnosti, kar povzroči tudi ukinitev žanrskih konvencij posnemanja. Po Rancièru prekinitev z reprezentacijo ne pomeni ukinitve posnemanja, temveč ukinitev norm, ki določajo njegovo formalno ustreznost glede na določene vsebine. Osvoboditev od njih torej prinese neomejenost posnemanja, njegovo popolno prepuščenost singularni invenciji. Istočasno se pojavijo tudi nove oblike množičnega razstavljanja in reproduciranja, kar pomeni, da izbrano publiko mož okusa nadomesti pogled *kogarkoli*. Heterogene oblike čutnega zato prinašajo tudi obljubo možnosti drugačnih načinov ureditve skupnosti. Tako kot vsakdanji objekti stopajo v umetnost, tako tudi umetnost nosi težnjo po vstopu v življenje kot senzibilnost novega človeka. Estetska distanca tako s težnjo po realizaciji svoje obljube teži k 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, pa ti oblikujejo ločene transcendentalne sisteme, ki jih nek nov sistem ne more preprosto izpodriniti. Režimi torej lahko soobstajajo in si »konkurirajo«. To pa ni edini razlog, zaradi katerega si estetskega režima ne moremo predstavljati kot »končne resnice« umetnosti. Kljub določeni kontinuiteti, ki jo ta pojem uvaja v razumevanje umetnosti zadnjih nekaj stoletij, bi bilo absurdno predpostaviti, da estetski režim predstavlja enoten sistem, ki lahko povzame vso raznolikost te umetnosti. Je prej poskus razumevanja temeljnih paradoksov, ki poganjajo njeno raznovrstno produkcijo. »Estetika« je, kot rečeno, ime neke zmešnjave, nekega nerazmerja, ki poraja množico singularnih in delnih

razrešitev. 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 tako 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.

Estetska revolucija ima tako svojo negativno plat – porušenje razmerij ustreznosti, ki obvladujejo reprezentacijski režim, ter svojo pozitivno plat – izum avtonomne sfere heterogene čutnosti ter načinov njene misljivosti. Ta avtonomna sfera pa 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 ni več kot 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[.] (»Politique« 170-171)

Rancière ontološke estetike (piše predvsem o Deleuzu, Badiouju, Lyotardu in Adornu) razume kot del modernistične reakcije proti estetskemu režimu umetnosti. Estetski zmešnjavi skušajo vsiliti ontološko konsistenco s tem, da novo umetnost definirajo kot izraz bodisi resnice čutnega kot takšnega bodisi specifične materialnosti, lastne določeni umetnosti.

> 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 dosego zunanjega cilja. (*Nelagodje* 100)

Po Rancièru torej ne obstaja razodetje biti, zato pa se srečujemo s konflikti med različnimi transcendentalnimi režimi, ki pogojujejo razmerja med čutnim in inteligibilnim, umetnostjo in življenjem, avtorjem in gledalcem, umetnostjo in diskurzom o umetnosti itn. Nekateri v odsotnosti ontologije sicer vidijo slabost Rancièrove teorije: Badiou mu na primer očita, da ne »tvega« ontologije (*Očrt* 287). Na ta očitek bi lahko odgovorili s trditvijo, da Rancière ne rabi ontologije, ker je razvil svojevrstno logiko. Gre za dialektiko protislovja, ki ni ne klasična dialektika, ki napreduje h končni razrešitvi, ne antidialektika, ki se vrti v začaranem krogu nerazrešljive razlike, temveč logika nasprotij, ki opisuje trajno napetost, ki sicer teži k razrešitvi, vendar je ta lahko le delna, saj potlači enega od členov nasprotja, ki se kmalu vrne, da bi zmotil navidezno pomiritev. S tem Rancière ontološko vprašanje – *kaj je tisto realno, ki ga ob pogoju prekinitve z reprezentacijo izraža umetnost?* – nadomesti s transcendentalnim – *na kakšen način lahko umetnost premesti transcendentalne koordinate čutnega izkustva in delitve, ki ga pogojujejo?* To pomeni tudi, da na nek način izpelje konsekvence Badioujevega ontološkega obrata v estetiki: ker se bit ne izraža, iz ontologije neposredno ne sledi nobena estetika. Iz tega sledi tudi dejstvo, da ni bistva umetnosti, ki bi sovpadalo z razkritjem resnice čutnega.

4. Dialektika avtonomije

Filozofsko odkritje resnice v umetniškem delu, ki ni zgolj ustreznost neke reprezentacije, predpostavlja avtonomijo umetnosti. Če se vprašamo, kaj naj bi avtonomija takšnega pojava kot je umetniško delo pravzaprav pomenila, se soočimo s tremi podvprašanji: kako umetniško delo doseže določeno mero neodvisnosti od pogojev njegovega nastanka (zgodovinski trenutek, družba, avtor …), kako razumeti celovitost umetniškega dela kot avtonomne entitete in na kakšen način je njegova resnica neposredno dostopna spoznanju in občutenju (neodvisno od predpostavk interpretacije in pogojev recepcije). Medtem ko se posamezne humanistične in družboslovne vede precej ukvarjajo s temi vprašanji (pri čemer avtonomijo umetnosti bodisi branijo bodisi izpodbijajo), jih filozofija pogosto ignorira. Filozofija estetskega momenta avtonomijo umetnosti preprosto *postulira*, s čimer se podvrže ostrim kritikam posameznih ved, ki navedena vprašanja preučujejo. Toda filozofija si »ignoranco« raznih pogojenosti umetnosti lahko privošči zato, ker njen namen ni preučevati umetniško delo kot objekt. Postulat avtonomije je nujna predpostavka drugačne naloge, ki si jo zada filozofija, to je preveriti konsekvence določenih umetniških del za mišljenje. Tudi iz tega vidika so vprašanja o pogojenosti produkcije in recepcije del lahko pomembna, toda da bi problem sploh lahko zastavili v takšni obliki, je nujno predpostaviti, da izbrana umetnina ni le odraz nečesa drugega (svojih pogojenosti), temveč da proizvede neko mišljenje, ki je dostopno pre-misleku in ima torej lahko širše implikacije. Postulat o avtonomiji torej ne pomeni, da je umetnost čisto nasebje, neodvisno od sveta, temveč da ga je mogoče obravnavati kot neko mišljenje.

Toda znotraj estetskega momenta najdemo tudi pomisleke o tem postulatu. Za Adorna, ki izhaja iz marksizma, je avtonomija nujno problematični pojem, ki ga moramo obravnavati dialektično. Tako pri Adornu kot kasneje pri Rancièru se pojavi teza, da avtonomije umetnosti ne moremo misliti brez momenta heteronomije in celo, da je heteronomija pravzaprav njen pogoj. Pri obeh avtorjih postulat avtonomije zamenja razgrnitev njene dialektike.

Postuliranje avtonomije

Zahtevo po avtonomiji postavi že Heidegger. Skladna je tako z njegovim fenomenološkim izhodiščem, ki poziva filozofsko mišljenje, da se od različnih oblik posredovanja vrne »nazaj k stvarem samim«, kakor tudi z njegovim privilegiranjem umetnosti kot mesta resnice. Da bi lahko premislili pesem in filozofsko misel odprli za njeno sporočilo, moramo misliti umetniško delo na njem samem: »Da bi se to lahko posrečilo, bi bilo treba umakniti delo iz vseh razmerij do takega, kar je drugo kot delo sámo, da bi ga pustili samega na miru v njem samem.« (*Izbrane* 265) To pa ne pomeni, da je delo povsem neodvisno od vsakega sveta. Ključno vprašanje je, v *kakšnem* razmerju do sveta je delo. Kot smo videli v prejšnjem poglavju, umetnina ne posnema sveta, ampak svet šele razpira: »Delo nikoli ne prikazuje, ampak postavlja – svet, postavlja *semkaj* – zemljo […] S to močjo ostaja delo na delu, *je* preprosto ono samo – in nič drugega.« (»O izvoru« 249) Da bi lahko umetnino obravnavali kot mesto resnice, moramo predpostaviti, da nam pesem govori sama. 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.« (*Izbrane* 260) Naloga komentarja umetnine, ki se ga loti filozof, ni v tem, da bi iz zunanjosti umetnine določil, kaj ta je in kaj sporoča, temveč da bi pustil spregovoriti umetnini sami iz njene imanence. Razlaga nam le približa tisto, kar umetnina ali pesem sama je. Mišljenje, ki ji hoče razumeti, se mora »zlomiti« ob njej, doseči neko drugo raven in se naposled ukiniti v njenem nagovoru: »Razjasnjevanje pesmi mora zavoljo upesnjenega stremeti, da postane odveč. Zadnji, vendar tudi najtežji korak vsakega razlaganja je, da z razjasnjenji izgine pred čistim obstajanjem pesmi.« (*Razjasnjenja* 9)

Tudi Badioujeva »inestetika« deluje »ob domnevi, da umetnost sama proizvaja svoje resnice« in preverja konsekvence umetniških del za filozofsko mišljenje ob njihovem sicer »neodvisnem obstoju« (*Mali* 5). Specifičnost tega projekta je, da uspe združiti dve potezi, ki si naj bi v prejšnjih oblikah odnosa filozofije do umetnosti stale nasproti. Ti dve potezi sta pravzaprav značilnosti umetniške resnice. Prvo značilnost Baidou imenuje »imanenca«: ta pomeni, da je »resnica zares notranja umetniškemu učinku« in ne »zgolj instrument neke zunanje resnice«. (18) Ta značilnost je

pravzaprav že del same definicije inestetike. Druga značilnost pa je »singularnost«, kjer gre za to, da je resnica umetnosti »njej popolnoma lastna« in torej ne »kroži tudi v drugih registrih delujočega mišljenja.« (18-19) Oziroma, dodaja Badiou, njene resnice »so nezvedljive na druge resnice«, torej znanstvene, politične in ljubezenske. V istem tekstu najdemo še tretjo, implicitno definicijo »singularnosti«. Romantično razumevanje resnice umetnosti (ki ga po Badiouju brez pomembnih modifikacij prevzame Heidegger) naj bi jo mislilo kot imanentno, a ne tudi kot singularno, saj je ta resnica zanjo tudi edina. (18) To pomeni, da mora biti umetnost nujno le *eno od* področij resnice, in to povsem nezvedljivo na katero od drugih.

Načelo »singularnosti« je nekoliko nenavadno. Ni povsem jasno, zakaj neka resnica (neka umetniška resnica) zahteva soobstoj z drugimi resnicami (npr. neko politično resnico), če pa mora biti od njih povsem ločena. Res je sicer, da je inestetika filozofski projekt in da je soobstoj resnic po Badiouju dejansko viden šele iz stališča filozofije, katere naloga je, da resnice v svojih »pogojih« išče in razglaša. Nastanek nove matematične teorije in nastanek nove paradigme v slikarstvu verjetno res nimata nič skupnega (razen tega, da gre v obeh primerih za resnico, ki pa je filozofski pojem), kar je preveč očitno, da bi to morali poudariti kot prelomno tezo v odnosu filozofije do umetnosti, sploh pa je to jasno že iz kriterija imanence. Notranjost in nezvedljivost resnice sta pravzaprav ena in ista lastnost. Specifičnost kriterija »singularnosti« je torej prej v tem, da resnice ne smejo »krožiti v drugih registrih«. Ta kriterij je nenavaden, saj pravzaprav onemogoča prav takšno filozofijo, za katero se zavzema Badiou. Badioujeva filozofska dela so namreč sestavljena iz opisov prav takšnih križišč: s teorijo množic razlaga politično situacijo, poda matem ljubezni, koncept forme poda kot skupen matematiki in umetnosti ipd. Velik del njegove knjige *Dvajseto stoletje*, ki se v skladu z imanentno metodo sprašuje, »kako je bilo [stoletje] subjektivirano«, sestavljajo prav literarna in druga umetniška dela kot »privilegirani dokumenti […], ki se sklicujejo na smisel tega stoletja za akterje samega stoletja« (16-17). Takšen pristop ne bi bil mogoč, če resnice stoletja ne bi mogle krožiti med politiko, umetnostjo in izumom novih načinov eksistence. Badioujeva lastna praksa torej izpodbija njegovo definicijo. Nenavadno je, da na nekem drugem mestu trdi, da filozofski operaciji z resnicami ustreza prav »metafora prostega kroženja« (*Manifest* 88).

K Badiouju se vrnemo kasneje, na tem mestu pa dodajmo še ugotovitev, da nam njegova pojmovna dvojica »imanence« in »singularnosti« lahko služi kot dobra definicija pojma avtonomije. Da bi bila umetnost povsem avtonomna, dejansko ni dovolj, da ji je neka resnica notranja in lastna prav njej, ampak mora biti omejena tudi možnost kroženja resnic. Problem sicer ni toliko v »izvažanju«, temveč v »uvažanju« drugih resnic: avtonomnost poleg tega, da je njena praksa nezvedljivo specifična, predpostavlja tudi, da te prakse ni mogoče podrediti ali razlagati z neko drugo, na primer znanstveno ali politično resnico. Kritiki takšnega pojma avtonomije, ki jih bomo predstavili v nadaljevanju, sicer priznavajo »imanenco«, izpodbijajo pa »singularnost« resnice, še več, avtonomija umetnosti zanje predpostavlja ravno prosto »kroženje« resnic in jo je zato možno misliti le v dialektičnem odnosu z njeno heteronomijo.

Objekt, ki misli

Po Adornu je avtonomija umetnosti dvojno protisloven pojem. Kot bomo videli v poglavju o politiki estetike, razume emancipacijo umetnosti kot pogojeno z emancipacijo meščanstva. Avtonomija umetnosti od družbe obstaja, toda njen obstoj ima družbeno funkcijo. 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.« (»Umetnost« 98) Drugo notranje protislovje avtonomije je v tem, da njena osvoboditev od neposrednega družbenega življenja in reprezentacije empiričnega sveta sicer sprosti neslutene možnosti umetnosti, toda umetnost obenem sooči z momentom njene nemožnosti: »Ni gotovo, ali je umetnost sploh še možna: ali si ni po svoji popolni emancipaciji spodkopala lastnih predpostavk in jih izgubila.« (94) Popolna svoboda pomeni tudi absolutno negotovost in potrebo po vedno vnovičnem premisleku svojega *raison d'être*.

Imanenco umetnosti po Adornu torej bistveno določa razmerje do drugosti, kar po eni strani pomeni razmerje do družbenih antagonizmov, sredi katerih nastaja, po drugi pa do lastnih pogojev možnosti. »Umetnost je (obstaja) samo v razmerju do svoje drugosti, je proces tega razmerja.« (95) To ni proces, v katerega umetnost vstopa in ki načenja njeno avtonomijo, ampak je konstitutiven za sam obstoj

umetnosti kot avtonomne. Ne gre za zunanjost, ki bi se vsiljevala notranjosti, ampak za to, da je notranjost že sama po sebi tudi zunanjost: »Umetnost je in ni sama zase, svojo avtonomnost zgreši brez tistega, kar ji je heterogeno.« (99)

Takšna je tudi Rancièrova »diagnoza« umetnosti estetskega režima, ki zabriše mejo med umetnostjo in neumetnostjo in v katerem 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, notranjo avtonomiji umetnosti in predhodno posameznim oblikam njenega soočanja z družbeno in življenjsko heterogenostjo v politizaciji in angažmaju. 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.

> 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. (*Nelagodje* 99)

Zasuk v pojmovanju avtonomije umetniškega dela odpira tudi vprašanje njegovega ontološkega statusa. Heideggerjev »čisti obstoj« dela najbrž implicira drugačen modus njegove eksistence kot ga implicira Adornovo pojmovanje, da umetnost bistveno določa njen odnos do drugosti. Po Adornu delo kljub njegovi dokončni izdelanosti ontološko določa njegova nedovršenost: »Strogo imanenco duha umetniških del na drugi strani izpodbija nasprotna težnja, ki ni nič manj imanentna: težnja umetniških del, da se osvobodijo od notranje enotnosti lastne konstrukcije, da vase vnesejo cezure, ki ne dovoljujejo totalnosti pojavnosti.« (*Aesthetic* 116) Estetska identiteta je torej oblika neidentitete, oblika notranje napetosti. To napetost povzroča dejstvo, da umetnost »ni sama neposredno resnica«, temveč »resnico vsebuje« (362). Ne le, da avtor ne more povsem nadzorovati dela kot resnice, delo samo ne more nadzorovati svoje vsebine, torej resnice.

Ali to pomeni, da Adorno umetnost vendarle podredi nečemu, kar ji je zunanje? To vprašanje je nekoliko bolj zapleteno, kot bi utegnili sklepati na podlagi Badioujeve

definicije inestetike. Če je resnica umetnosti imanentna in singularna, potem se mišljenju ponuja kot dovršeni objekt, ki ga je treba dešifrirati in zadržati v njegovih mejah. Če pa umetnost sámo razumemo kot mišljenje, ji vsilimo tudi univerzalnost mišljenja, ki ni nikoli dovršeno in ne dopušča omejitev. Umetnost je tudi po Adornu zmožna resnice, toda resnica nujno »kroži« med umetnostjo, politiko in filozofijo. Poleg tega je resnica proces svojega udejanjenja v svetu, ki pa ostaja le obljubljeno. V zadnji instanci umetnost ne more biti resnica, ker resnica v strogem smislu (še) ne obstaja, saj človeštvo še ni emancipirano. Eksistenca dela (tudi ko gre za klasično umetnino, ki nastopa kot dokončno izoblikovani objekt) je tako kot eksistenca resnice, ki jo vsebuje, procesualnega značaja. Ker nobeno umetniško delo ne more dokončno razrešiti svoje notranje napetosti (ker ni razrešena napetost med resnico in svetom), so dela »izključno to, kar so zmožna postati« (*Aesthetic* 454).

Tudi pri Rancièru srečamo zahtevo po redefiniranju objekta estetike, ki naj ne bi bil več umetnina kot *objekt* mišljenja, ampak umetnina kot objekt, ki *misli*. Delo je ločeno tako od avtorja in njegove ideje kot od gledalca in njegovih potreb in pričakovanj. Je »tista tretja stvar, katere lastnik ni nihče« (*Emancipirani* 14), in ki se »upira misli, misli tistega, ki jo je proizvedel, in tistega, ki se jo trudi prepoznati« (79). Upira se iz dveh razlogov: prvič zato, ker je materialni moment umetniškega procesa in se tako izvzema izmenjavi idej, in drugič zato, ker je – v svoji materialnosti – delo sámo mišljenje. Da bi še natančneje določili objekt umetnosti, si nazadnje lahko sposodimo še skico Gérarda Wajcmana, ki klasični trikotnik umetniške produkcije dopolni s četrtim členom: v središču trikotnika avtor – delo – gledalec Wajcman uvrsti še – objekt. (61-62) Ta pravzaprav ni četrti element, temveč tisto, kar onemogoča enotnost ostalih treh. Objekt dela je moment notranje zunanjosti, ki avtorja in gledalca ločuje od njune empirične eksistence, delo pa od njegove domnevne čiste notranjosti, ki jo je treba opazovati samo zase. Umetniško delo potrjuje kot avtonomno, toda to je avtonomnost mišljenja, ki ga ne moremo razmejiti od tistega, kar mu je drugo.

5. Estetika politike

Vsaj toliko kot premisleki o estetiki, so filozofijo 20. stoletja zaznamovali politični boji. Stoletje umetniške in politične radikalnosti si je pogosto zastavljalo tudi vprašanje o odnosu med obema. Ta odnos na eni strani predpostavlja estetizacijo politike, na drugo pa politizacijo umetnosti. Obe problematiki je povzel Walter Benjamin s slovitim zaključkom enega svojih spisov: »*Tako je z estetizacijo politike, ki jo uganja fašizem. Komunizem mu odgovarja s politizacijo umetnosti*.« (*Izbrani* 176) Tudi sami se bomo te povezave lotili v dveh poglavjih – najprej s prve in nato z druge strani. Proti koncu disertacije pa bomo obravnavali tudi načine, na katere filozofija razume samo sebe kot prostor, v katerem lahko koncepti prehajajo med različnimi problemskimi polji – na primer med politiko in estetiko.

Teorija o estetiki politike kot svoj objekt najpogosteje obravnava prav pojav »estetizacije« politike; preučuje torej načine, na katere oblast deluje skozi estetske dispozitive. Benjamin tako opozarja na estetsko orkestracijo množic pod fašizmom. Guy Debord piše o kapitalistični »družbi spektakla«, v kateri se medčloveški odnosi ravnajo po odnosih med podobami. S tem se uskladijo z blagovno menjavo in postanejo del blagovnega fetišizma, saj podobe tvorijo spektakel estetiziranega blaga. Te procese Fredric Jameson povzame s pojmom »kulturni obrat«:

> Sfera kulture se je razširila in postala sorazsežna s tržno družbo na način, da kultura ni več omejena na svoje zgodnejše, tradicionalne ali eksperimentalne oblike, ampak se jo vseskozi konzumira v vsakodnevnem življenju, pri nakupovanju, poklicnih dejavnostih, v različnih, pogosto televizijskih oblikah počitka, v produkciji za trg in v potrošnji tržnih produktov, torej v vseh, tudi najmanjših porah vsakdana. Družbeni prostor je danes popolnoma prežet s podobo kulture. (*Cultural* 111)

V teh pojavih je estetski učinek obravnavan kot dispozitiv, skozi katerega delujejo mehanizmi izkoriščanja in neenakosti, ki jih porajajo oblast in produkcijski odnosi. Gre za analizo pogojev, vzrokov in učinkov dejanske estetizacije družbenega življenja. Kljub pomembnosti te problematike pa ta ne spada v nabor tem filozofske estetike kot smo jo zamejili v uvodu. Vprašanje o estetiki, vpisani v imanenco politike, je vprašanje o estetiki politike, ki je predhodna njeni estetizaciji. Ni dispozitiv, ki ga politika lahko privzame, temveč razsežnost, navzoča v njenem jedru.

Če je notranja politiki kot takšni, jo lahko analiziramo ne le v zvezi z režimi oblasti, temveč tudi v zvezi s procesi emancipacije.

Prav temu je svoje celotno delo posvetil Jacques Rancière. Presek med estetiko in politiko je konceptualiziral s pojmom »delitve čutnega«, torej 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 je o tem lahko rečemo, okoli zmožnosti videti in sposobnosti govoriti, okoli lastnosti prostora in možnosti časa.« (*Partage* 13–14) 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 torej 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 – nenazadnje mora tudi suženj razumeti ukaz –, toda glasovi, ki prihajajo iz sužnjevih ust niso zaznani kot govorica, temveč kot živalsko oglašanje: »suženj je tisti, ki sodeluje v govorni skupnosti z razumevanjem, ne pa tudi s posedovanjem« (*Nerazumevanje* 32; Rancière povzema Aristotelovo *Politiko*, 1254 b 22). Sužnji so torej v skupnost vključeni na način izključitve. Rancière pokaže, kako Aristotel neenakost pravzaprav utemelji na zmožnosti govorice, ki jo delijo vsa človeška bitja, torej prav na *enakosti*. Toda zaradi delitve čutnega, ki ne dopušča zaznave glasov sužnjev kot govorice, se enakost preobrača v neenakost.

Rancière bo tako politiko v pravem pomeni besede definiral kot »deprivatizacijo univerzalnega« (»Méthode« 513), 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, ki šele določa, kaj skupnost sploh je. Njihov boj je uvedel novo delitev čutnega, premestil razmejitev med govorom in hrupom ter redefiniral zastavke javne razprave.

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 identitet posameznih 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 preoblikovanje izkustvenega polja.« (*Nerazumevanje* 50) 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 množtva prelomov, ki ločujejo telesa delavcev od njihovega *ethosa* in od njihovega glasu, ki naj bi izražal njihovo dušo, množtvo govornih dogodkov, to se pravi vsakokratnih izkustev spora o govoru in glasu, o delitvi čutnega. […] Politična subjektivacija je produkt tega množtva prelomnih črt, prek katerih posamezniki in mreže posameznikov subjektivirajo razdaljo med svojim položajem z glasom obdarjenih živali in nasilnim srečanjem z enakostjo *logosa*. (51-52)

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 o upornih francoskih delavcih 19. stoletja. V *Nočeh proletarcev* predstavlja »kulturno« življenje delavcev, ki so noči namesto za reprodukcijo svoje delovne sile porabili za urejanje in izdajanje glasil, pisanje poezije ali ustvarjanje 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 neškodljiva motnja normalnega poteka stvari, kjer se pripravlja in snuje ter že živi nemogoče: opustitev pradavne hierarhije, ki tiste, ki jim je bilo namenjeno, da delajo z rokami, podreja tistim, ki jim je bil dan privilegij mišljenja.« (*Nuit* 8) 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 v zmožnost 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 meščanstva, temveč preko vdora delavca na *drugo stran* distance, njegove prisvojitve teh 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«. (*Emancipirani* 25)

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 njegovo veljavnost, ali zahteva, ki jo naslavljamo na oblast. Ni niti *cilj* političnega delovanja, ampak *predpostavka*, na podlagi katere potekajo določene prakse, na primer tiste, opisane v *Nočeh proletarcev* ali v pedagoški metodi Josepha 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« (*Nevedni* 77), toda fikcija, ki ima realne učinke. Sedaj lahko razumemo, da delitev čutnega ni dispozitiv, ki ga lahko privzame oblast, ampak so razmejitve, ki jih postavlja, že del same politike. To pomeni tudi, da ima fikcija oziroma videz konstitutivno in materialno vlogo pri emancipatornih praksah.

Videz, strukturiran na ta način, pa je ravno videz, ki ga razvija in tematizira estetski režim umetnosti. Način biti enakosti je tako navsezadnje 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.« (*Nerazumevanje* 75) Ta uvid je Rancièra pripeljal do tega, da je svoje zgodovinske raziskave o delavskem gibanju in politično misel dopolnil še z raziskavami na področju estetike. V jedru njegove politične misli

je bil vseskozi navzoč določen estetski problem, ki se ga je naposled lotil še skozi razmislek o literaturi in umetnosti: »O delavski 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.« (»Politics« 203) Vendar pa ukvarjanje s kanonom literature zahteva težavno premestitev poudarka iz estetike politike – vloge videza pri emancipaciji – na politiko estetike – politične implikacije literarnih del. V skladu s svojo metodo se Rancière odreče demistifikacijskemu posegu, ki bi razkrival, kako literarni kanon temelji na izključevanju deprivilegiranih. Kakor tekste delavcev ni razumel kot izraz njihovega bednega položaja ali sprejetje sovražnikove ideologije, ampak kot korak k razveljavitvi distribucije položajev in zmožnosti, tako tudi t. i. visoko literaturo ne obravnava glede na način, na katerega utrjuje delitve 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.« (204) 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 politično in estetsko enakostjo, saj je jasno, da »se kapitala ne moremo polastiti tako, kot se polastimo pisane besede« (*Politics* 55).

II. Reprezentacija

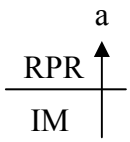
6. Ontologija (re)prezentacije

Presežek imanence nad reprezentacijo

Ugotovili smo, da je ontologija imanence prav toliko podlaga estetiki imanence, kot je mišljenje umetnosti model za mišljenje biti. Prav tako smo ugotovili, da skuša biti ontologija imanence tudi imanentna oziroma monistična ontologija: ne zoperstavlja dveh ravni bivajočega (imanence in transcendence), temveč dva principa ureditve ene (in edine) ravni bivajočega (načelo imanence in načelo reprezentacije). Ontologije imanence onkraj reprezentirane biti iščejo izraz njene imanence oziroma njeno prezenco. Videli smo, da Badiou tovrstno ontologijo označi za poetično ontologijo ter ji zoperstavi svojo matematično ontologijo odtegnitve.

Toda ali je alternativa prezence in odtegovanja res tista, ki lahko razloči med dvema ireduktibilnima tipoma ali možnostma ontologije? Ali ni Heideggerjeva neskritost prav tako figura odtegovanja? Ali ni prav nemožnost njene prezence tisto, kar nagovarja k iskanju izraza biti? V nadaljevanju bomo poskusili dva tipa ontologije shematizirati na drugačen način, kot dve konstrukciji odnosa med imanenco in reprezentacijo. Ti dve shemi se ne ločita glede na prisotnost in odsotnost biti, temveč po tem, kako umestita bit kot presežek glede na reprezentacijo, v kateri naj bi se bit izgubila.

Prva shema povzema t. i. poetično ontologijo oziroma ontologijo izraza imanence. Propozicija te sheme je: imanenca je v neskončnem presežku nad reprezentacijo (IM > RPR). Ker pa je reprezentacija transcendentalna določitev, ki imanenco naredi za nedostopno, je imanenca lahko navzoča le v obliki sledi, zaznamka, presežka (a), ki ga iz polja imanence v polje reprezentacije dviga vektor izraza (↑).



Da bi to shemo pravilno razumeli, moramo poudariti ireverzibilnost vektorja izraza. Ta poteka »iz« imanence »v« reprezentacijo (običajne topološke predstave so sicer neustrezne), ni pa mu mogoče slediti v obratni smeri. To pomeni, da presežka (a) ni mogoče interpretirati in iz njega izpeljevati zakonov imanence. To lahko pojasnimo z Deleuzovim pojmom postajanja, s katerim nasprotuje psihoanalitičnemu pojmu reprezentacije. Kot primer vzemimo njegovo razlago predstave konja pri Freudovem pacientu malem Hansu: »Seznam afektov ali konstelacija, intenzivni zemljevid, je postajanje: mali Hans s konjem ne oblikuje nezavedne predstave očeta, ampak ga to potegne v postajanje-konj, ki mu starši nasprotujejo.« (*Kritika* 100) Konj kot (nezavedna) reprezentacija očeta nas sicer napoti k nezavednemu kot skriti in izključeni realnosti, vendar ne spremeni samega principa, po katerem dojemamo in zaznavamo realnost, torej četverja reprezentacije. Zato Hansovo postajanje-konj tudi ni zgolj spontano »oponašanje« konja – v tem primeru bi šlo spet za reprezentacijo neke druge oblike bivajočega. Postajanje tako ni ne na strani simbolnega (nezavedni pomen predstave) ne na strani imaginarnega (oponašanje konja; konj kot plod Hansove domišljije). Postajanje se po eni strani zoperstavlja pasivnosti in neosebnosti reprezentacije (konj kot podoba očeta), po drugi pa aktivnosti osebnega izraza (izražanje skozi oponašanje). Opredelimo ga lahko kot neosebno obliko izražanja: izražanje, ki ni izražanje neke notranjosti, temveč je kreacija in s tem že realno sámo. Iz tega sledi, da lahko imanenco pravzaprav izenačimo s samim vektorjem izraza (ali postajanja). Tako bi dobili poenostavljeno shemo ontologije izraza imanence:

$$\xrightarrow{\cancel{\text{RPR}}} \quad a$$

Po tej shemi vektor postajanja prečrta, razveljavlja reprezentacijo in oblikuje neki paradoksni objekt (a): čisti afekt konja. Takšni afekti so v osebnih zgodbah (kot na primer pri Hansu) še vedno ujeti v osebno patologijo ali domišljijo, umetnost pa doseže njihovo izolacijo in omogoča občutje, ki »neposredno deluje na živčni sistem« (*Logika občutja* 35). Umetniško delo pri Deleuzu torej dovrši izraz in ukine posredovanje. Tako je nevrotik le udejanjenje svoje zgodbe, romanopisec pa lahko

»iz simptomov [izlušči] delež čistega dogodka, ki ga ni mogoče udejanjiti« (*Logika smisla* 225).

Kljub vsemu pa je upravičenost poenostavitve sheme vprašljiva, saj Deleuze nemalokrat govori – kot smo videli zgoraj – o »odkritju vseh sil, ki delujejo pod reprezentacijo« ali o »odprtju sveta«, v katerem »mrgolijo singularnosti«. Zaradi tega mu Badiou očita povratek k transcendenci, ki pa tokrat ni postavljena »nad«, temveč »pod« bivajoče. (*Deleuze* 54) S tem se znova zastavi vprašanje dualizma. Fantazma »druge ravni« vztraja, čeprav ni več nabor skritih pomenov, temveč kaos ali temelj, ki se »znova dviga« na površje. (Deleuze, *Razlika* 76) Vendar to ni temelj v metafizičnem smislu – obstaja le kot »raztemeljenje« (*effondement*), ki združuje besedi za temelj (*fondement*) in zrušenje, sesutje (*effondrement*). Razumemo ga lahko le s posebnim razumevanjem časa kot večnega vračanja. »Z 'raztemeljenjem' je treba razumeti tisto svobodo neposredovanega temeljnega, tisto odkritje temeljnega zadaj za vsakim drugim temeljnim, tisto razmerje brez-temeljnega [*sans-fond*] z ne-utemeljenim [*non-fondé*], tisto neposredno refleksijo brezformnega in višje forme, ki konstituira večno vračanje.« (129-130) Postajanje torej ničesar ne reprezentira, temveč ustvarja, udejanja neko realno. To realno pa ni neka določena stvar ali oblika, temveč razpustitev stvari in oblik v njihovem temelju. Toda ta temelj ne obstaja »prej«, ampak se udejanja kot vračanje. Ni substanca kot nosilka in jamstvo oblik, temveč breztemeljnost – Razlika. Vendar breztemeljnost ni le kaotično brezno (tako se kaže le z vidika reprezentacije kot njeno nasprotje), temveč tvori »ritem« in »Figure«, ki v svetu reprezentacije reprezentacijo sprevračajo.

Vektor izraza torej ne izraža *nečesa*, temveč je realno *izražanje* sámo. Vendarle pa gre za izražanje, kar implicira, da se *nekaj* izraža. Toda ta nekaj (imanenca) je v časovni zanki *proizveden kot vračajoč se*. Izražanje proizvaja objekte z najvišjim ontološkim statusom, toda glede na svet reprezentacije, ki vendarle vztraja, so ti objekti lahko le zaznamek ali zastopnik »temelja«. To pa ni zaznamek kot označevalec (s tem bi znova pristali pri simbolnem), temveč kot znak, ki ne reprezentira realnega, temveč je heterogeno realno sámo. Imanenca je torej glede na reprezentacijo v neskončnem presežku, ne sicer kot skrita realnost ali substanca, temveč na opisan način kot breztemeljni temelj.

Presežek reprezentacije nad imanenco

Predpostavka presežka imanence nad reprezentacijo ohranja svojevrsten idealizem, saj onkraj sveta reprezentacije predpostavlja sile, ki jo lahko ukinejo. Je možno tej shemi zoperstaviti njeno materialistično različico? To lahko naredimo le tako, da obrnemo relacijo med obema členoma, kar pripelje do trditve, da imamo konec koncev vedno opraviti le z reprezentacijo in da v imanenci ni ničesar, kar bi se lahko izrazilo. Predlog propozicije druge sheme se torej glasi: reprezentacija je v neskončnem presežku nad imanenco (IM < RPR).

Prejšnjo shemo smo preizkusili ob Deleuzovi filozofiji, to shemo pa bomo razvili ob Badiouju. Na ravni osnovne intence se zdi njegova filozofija povsem v skladu z osnovnimi potezami ontologije izraza imanence:

> 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 (del, imanenca brez koncepta), ki v situaciji priča o nekonsistentnosti, ki konstituira njeno bit. (*Manifest* 128-129)

V teh vrsticah lahko prepoznamo vse tri elemente prve sheme. Reprezentacija je poenostavljena v prezentacijo, imanenco pa zastopa pojem inkonsistence. Nekaj (a) znotraj reprezentacije bo pričalo o inkonsistenci, ki ko »prišla na dan«, se izrazila. Čemu torej ves pomp, s katerim Badiou uvede svoje osrednje filozofsko delo, *Bit in dogodek*, ki naj bi prelomilo s prevladujočo »poetično« ontologijo ter ontologijo odslej navezalo na matematiko?

Ključno vprašanje je, na katero točko Badiou umesti ontološko diferenco in na kakšen način konceptualizira vsako od njenih strani. Inavguralna 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 množtveno: »to, kar se *prezentira*, je po svojem bistvu množtvo; *to*, kar se prezentira, je po svojem bistvu eno« (*Être* 31). Vendar pa nas nič ne obvezuje, pravi Badiou, da bi onkraj prezentiranega množtva nujno morali misliti Eno. V izhodišču nekega mišljenja torej nismo postavljeni pred nujnost, temveč pred odločitev. Badioujeva odločitev je: »enega *ni*« (31). Toda tudi prezentirano množtvo predpostavlja enost: množtvo se prezentira kot množtvo enih oziroma enot. Če želimo vztrajati pri začetni

odločitvi, moramo eno pojmovati kot *operacijo*, ki jo Badiou poimenuje »štetje-za-eno«. Prezentirano je torej mnoštvo-enih, ki pa ga razumemo kot *rezultat* omenjene operacije enotenja. Splošno ime za ta rezultat je situacija: »*Situacija* imenujem vsako prezentirano mnoštvenost.« (32) Neko situacijo organizira njena *struktura*, ki je definirana kot režim štetja-za-eno, specifičen za to situacijo. Struktura zagotavlja konsistenco situacije, torej prezentirane mnoštvenosti. Toda kako od te konsistence pridemo do inkonsistence kot resnice situacije?

Badiou prvi korak svoje ontologije povzame takole: »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 mnoštvo (saj je mnoštvo *zgolj* režim prezentacije)« (32). Izjava »bit je mnoštvo« torej ni povsem natančna: mnoštvena je le njena prezentacija. Na tej točki nastopi poteza klasične in poetične ontologije – »Velika Skušnjava«, kot ji pravi Badiou –, po kateri nam neko izjemno izkustvo odpre dostop do zakrite biti. Onstran strukturirane (re)prezentacije biti naj bi izkusili darovanje biti in odprtost bivajočega. Badiou se takšnemu sklepu izogne na dva načina. Najprej se moramo spomniti, da je mnoštvo kot strukturirana situacija rezultat operacije štetja. To nas nujno navaja na misel, da mora »pred« rezultatom obstajati »material«, na katerem ta operacija deluje, torej tisto, kar je šteto oziroma poenoteno. Na tej točki se Badiou izkaže za – pogojno rečeno – materialista: vprašanje biti omeji na vprašanje njene prezentacije. Ontološka diferenca ne poteka med strukturirano (re)prezentacijo ter bitjo, ki je onstran nje, temveč med *prezentacijo* in *prezentiranim*. Konsistentno mnoštvo, torej tisto, kar je prezentirano, je rezultat operacije štetja. »Pred« to operacijo pa moramo misliti nekonsistentno mnoštvo, mnoštvo mnoštev, 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 mnoštvu kot 'več-enih', ki jih šteje delovanje strukture. […] Dogovorimo se, da prvo imenujemo *nekonsistentna mnoštvenost*, drugo pa *konsistentna mnoštvenost*.« (33) Drugi način, na katerega se Badiou izogne omenjeni skušnjavi, je, da tudi ontologijo pojmuje kot situacijo: »Obstajajo zgolj situacije. Ontologija, če obstaja, je *neka* situacija.« (33)

Tudi za ontologijo je torej značilna neke vrste struktura, zato ne more biti izkustvo nečesa, kar bi bilo onstran vsake strukture.

Ontološka diferenca torej poteka med konsistentno in nekonsistentno množtvenostjo: »ontologija je lahko zgolj *teorija nekonsistentnih množtvenosti kot takšnih*« (36). Toda kako naj se torej prebijemo do druge strani ontološke diference, če nam je zaprto tako metafizično mišljenje Enega kot pesniško izkustvo Prisotnosti oziroma darovanja? Dodatno težavo predstavlja dejstvo, da moramo nekonsistentno množtvo misliti znotraj ontologije kot situacije, torej skozi strukturo, ki množtvo po definiciji naredi za konsistentno. Na tej točki nastopi matematika: nekonsistentno množtvo lahko kot nekonsistentno misli teorija množic. Dostop do nekonsistence kot biti situacije nam je omogočen prek matematične formalizacije in dedukcije. Konsistenco teorije omogoča aksiomatski sistem: aksiomi teorije množic so konsistenca, s katero je možno misliti nekonsistentno množtvo, ne da bi ga pri tem zvedli na eno. Za matematiko je pravzaprav nekonsistentno množtvo tisto, ki je dejansko konsistentno.

Če naj matematika množtva ne reducira na eno, njeno izhodišče ne sme biti definicija koncepta množtva. Zermelo-Fraenkelov sistem, ki s teorijo množic utemeljuje matematiko, zato izhaja iz neke *relacije* (in ne osnovne entitete) in sicer relacije pripadnosti (ki jo zapišemo z znakom $\in$), na katero lahko reduciramo celotno leksiko matematike. (55) »Nekaj« je definirano z njegovo pripadnostjo drugemu »nekaj«: $\alpha \in \beta$ ali α *pripada* β ali α *je element* β. Na ta način vsak »nekaj« postane množtvo, vse postane na uniformen način prezentirano prek relacije pripadnosti: »biti 'element' ni status biti, intrinzična kvaliteta, temveč preprosta relacija, biti-element-nečesa, s čimer se neka množtvenost pusti prezentirati neki drugi množtvenosti« (56). Na podlagi tega bi Badiouju lahko predlagali opredelitev množtvenosti s parafrazo Leibniza: namesto monade brez oken imamo *okno brez monade* (relacijo pripadnosti namesto definicije množice). Ne pripada tisto, kar je, ampak *je* le tisto, kar pripada. Vsako množtvo *je* le skozi vpisovanje drugih množtev vase in vpisovanja sebe v druga množtva. Tako od množtva-enih pridemo do čistega množtva množtev. Relacija pripadnosti je torej neko enotenje, ki pa onemogoča vsako 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 množtvo.« (55) To pomeni

(opozarjamo, da smo s tem že na terenu interpretacije Badiouja, s čimer tvegamo, da se od oddaljimo od njegovih eksplicitnih tez), da ne obstaja »imanentno bogastvo« množtva, ki bi ga »nasilno« zajela struktura enosti, s čimer bi množtvo potonilo v pozabo – kakor bi sklepala ontologija izraza imanence. Sama operacija enotenja je tista, ki obenem prinaša »razbitenje vsakega enega«.

Šele glede na sekundarno enotenje (štetje-za-eno), ki vzpostavlja konsistentno množtvo-enih, bomo lahko govorili o »izgubljenem« nekonsistentnem množtvu množtev. Kakšno je pravzaprav razmerje med operacijo pripadnosti in štetjem-za-eno? Teorija množic je v ožjem smislu mišljenje biti kot biti, torej množtva množtev, v širšem smislu pa nudi shemo mišljenja bivajočega kot takega, torej situacij kot množtev-enih. Tudi situacije torej mislimo glede to, katera množtva ali elementi ji pripadajo. Na prvi ravni imamo torej *pripadnost* ($\in$) neke množice (α) neki drugi množici (β), na drugi ravni pa nek člen (α), ki je *prezentiran* ($\in$) v situaciji (β). Prva raven je raven *prezentacije* (biti), druga pa raven *prezentiranega* kot rezultata (bivajočega). To sta dve ravni, ki ju ločuje ontološka diferenca, povezuje pa dejstvo, da na obeh deluje operacija enotenja.

Toda ta operacija se ne zaustavi na ravni prezentacije. Rekli smo, da je prezentirano rezultat, ki pa se prezentira kot tisto, kar je neposredno dano. Z drugimi besedami: štetje ne more všteti samega sebe, zato se mora nujno podvojiti. (109-110) Nujnost mišljenja dvojnega štetja narekuje tudi aksiomatika teorije množic, ki postulira obstoj množice p(α), ki ji pripadajo podmnožice množice α. Ta relacija, ki je sicer izvedena iz relacije pripadnosti oziroma vključitve ($\subset$). Tako končno pridemo do pomena, ki ga znotraj Badioujeve filozofije nosi pojem *reprezentacije*. Rezultat reprezentacije situacije se imenuje *stanje* situacije. Če množici α pripadajo trije elementi – A, B in C –, je na primer podmnožica β, ki vsebuje elementa B in C, vključena v množico α. Hitro ugotovimo, da je podmnožic nujno »več« kot elementov, ali natančneje, da je moč množice p(α) večja od moči množice α. 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 množtvo neskončnosti glede na njihovo kvantiteto in kako je mogoče določiti prav tisto (neskočno) kvantiteto, ki ustreza takšni p(α). 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: v neko množico so vključene množice, ki ji ne pripadajo. (98-100)

Obstaja torej operativni 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 imanenca, ki jo reprezentacija izključuje, le za eno stopnjo nižja stopnja operacije enotenja. Tako pridemo do formule absolutnega presežka reprezentacije nad imanenco. Reprezentacija v ožjem pomenu, torej tretja stopnja enotenja, dovrši proces enotenja, saj šteje tudi samo štetje in s tem izključi možnost, da bi se eno lahko prikazalo zgolj kot rezultat enotenja.

> Celotna operacija štetja-za-eno (členov) je na nek način podvojena 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 ničen in da potemtakem ni nobene možnosti, da bi prišlo do katastrofe prezentacije, ki bi bila v prezentativnem prihodu – v obratu – njene lastne praznine. (110)

Kot smo videli, obstajajo le situacije. Torej tisto, kar smo poimenovali z generičnim imenom »imanenca«, v strogem smislu ne obstaja. Ne le, da ne obstaja na nivoju reprezentacije, temveč se niti ne prezentira.

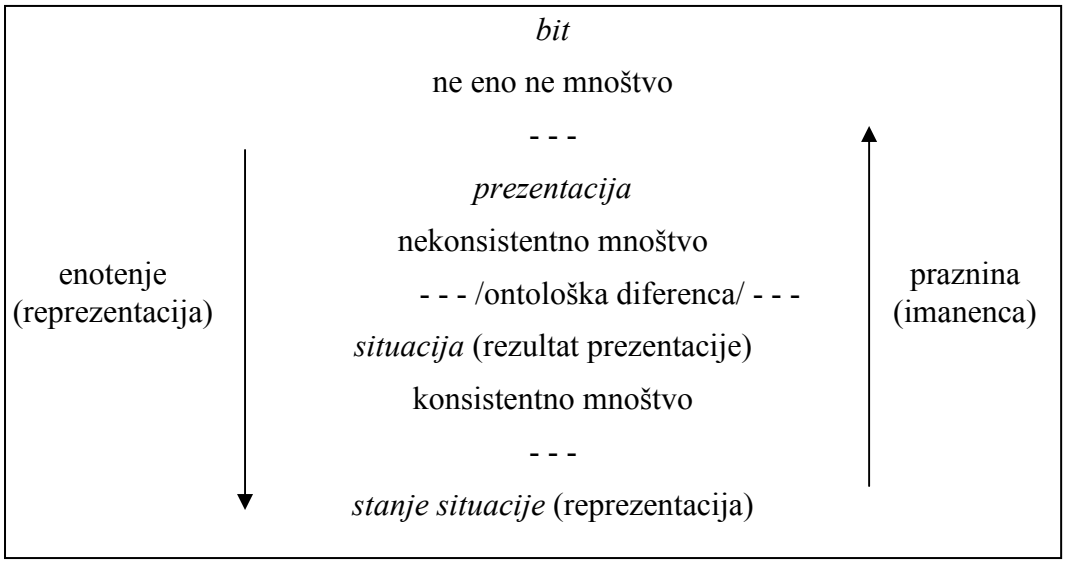
> Gotovo moramo domnevati, da je učinek strukture popoln, da je tisto, kar se ji odteguje, nič, in da zakon [štetje-za-eno] ne trči na singularne otoke v prezentaciji, ki bi zanj predstavljali ovire. V nedoločeni situaciji ni nobene uporniške ali odtegovalne prezentacije čistega množtva, nad katerim 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 množtvenosti, je slepa ulica – iluzija – tako misli kot prakse. Situacija nikoli ne ponuja ničesar drugega kot množtva, stkana iz enih, in zakon zakonov je, da nič ne omejuje učinka štetja. (67)

Toda obstaja tudi ontološka situacija, na podlagi katere vemo, da je eno zgolj rezultat.

> In vendar se vsiljuje tudi korelativna teza, da je [*il y a*] tudi bit niča 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. (67)

Kaj se torej zgodi s to »nezaznavno vrzeljo« na vsaki od treh ravni enotenja? Situaciji se nič ne odteguje, toda ta nič ima neke vrste pozitivni značaj. Badiou ga imenuje praznina: »Praznina je ime biti – nekonsistence – glede na situacijo[.]« (69) Videli smo, da iz stališča teorije množic ta nekonsistenca postane konsistentna – torej se moramo, če želimo kaj izvedeti o tej praznini, znova vrniti k matematiki. Rekli smo, da je aksiomatika teorije množic zgolj prezentacija prezentacije, da je množtvo le režim prezentacije in ne bit sama – ki ni ne eno ne množtvo. Prezentacija je zvedljiva na neko relacijo, kar pomeni, da ne implicira nobene eksistence, nobenega nekaj. V tem je, kot pravi Badiou, njen materializem: iz (matematičnega) jezika ne sklepa na obstoj v jeziku imenovanega objekta. Kako se torej ta teorija lahko »prešije-na-bit« (80)? To je mogoče z aksiomatskim postuliranjem prazne množice, ki torej v strogem smislu ni ne eno ne množtvo. (71) Je množica, vendar izvzeta iz relacije pripadnosti. Prazni množici (zapišemo jo kot $\emptyset$) ne pripada nobena druga množica niti sama ne pripada nobeni drugi množici. Na ta način »se v ontološki situaciji bit pusti poimenovati kot tisto, česar eksistenca ne eksistira« (81). Prezentacijo torej v biti utemeljuje neprezentabilno. S tem je neskončna regresija pripadnosti ustavljena, kar v teoriji množic (po Zermelo-Fraenkelovem sistemu, ki ga upošteva Badiou) postulira aksiom fundacije, ki pravi, da poljubni množici pripada neka druga množica ($\alpha \in \beta$), ki s prvo množica nima nobenega skupnega elementa: njun presek je torej prazen oziroma prazna množica ($\alpha \cap \beta = \emptyset$). (207-208) Vsaka množtvenost je torej utemeljena na praznini, ki jo utemeljuje v biti. To pomeni tudi, da je prazna množica vključena v vsako množico (čeprav nobeni ne pripada), oziroma, da je podmnožica vsake množice. Stanje situacije torej vključuje tudi praznino. V ontološki situaciji praznina ni izključena, nasprotno, ontologija je »*zgolj* teorija praznine« (70). Vse druge situacije, torej situacije *tostran* ontološke diference, temeljijo na izključitvi praznine – praznina je vključena na način izključitve. Na eni strani imamo torej praznino, ki ni prezentirana, na drugi strani pa neskončni presežek reprezentacije nad prezentacijo, torej presežek enotenja nad samim sabo.

Na spodnji shemi so orisane Badioujeve »ontološke ravni«. Opazimo kontinuum enotenja, ki pa prejšnjo raven enotenja reducira na nekaj neobstoječega oziroma na praznino.



Toda vrzel med prezentacijo in reprezentacijo – na kateri temelji, kot pravi Badiou, celoten projekt *Biti in dogodka* (113) – je specifična. Razložimo jo lahko s tistim, kar Badiou imenuje »tipologija danosti biti« (115). Tako imamo v poljubni situaciji tri tipe členov: *normalni* člen, ki je tako prezentiran kot reprezentiran; *izrastek*, ki je reprezentiran, ne pa tudi prezentiran; *singularni* člen, ki je prezentiran, a ni reprezentiran. (115) Iz nujnosti podvojitve štetja je jasno, da je vse, kar je prezentirano, šteto znova – to pojasni normalne člene. Obstoj izrastkov sledi iz nujnega presežka reprezentacije nad prezentacijo, torej podmnožic nad elementi. Singularnost pa sledi iz aksioma fundacije: ker pripadnost situaciji ne regresira v neskončnost, mora v situaciji obstajati člen, ki je sicer prezentiran, a vsebuje elemente, ki v situaciji niso prezentirani – ta člen je »na robu praznine«, na kateri temelji situacija. (116, 195) Neko množtvo je singularno zgolj relativno, glede na specifično situacijo. Singularnost torej ni intrinzična lastnost, temveč relativna strukturna lastnost. Glede na neko drugo situacijo so sestavni deli tega množtva lahko prezentirani.

Podajmo primer (opozarjamo, da primer ni Badioujev). Konservativni umetnostni kritik ob pogledu na sodobno umetniško instalacijo vzklikne: *to ni umetnost!* Instalacija je prezentirana znotraj situacije »umetnost«, saj jo je kot umetniško delo naredil umetnik in jo razstavil v galeriji. Hkrati pa to delo ni *reprezentirano* glede na *stanje* te situacije, torej glede na kritiško vednost o umetnosti, zato kritik o njem

nima ničesar za povedati – delo lahko le izključi iz polja umetnosti. Vednost o umetnosti je torej v presežku glede na umetnost, saj ima moč določati, kaj lahko in kaj ne more šteti kot umetnost. To umetniško delo je glede na kritikovo vednost o umetnosti singularni člen situacije »umetnost«, saj se prezentira kot umetnost, ni pa ga kot umetnost mogoče reprezentirati v skladu z vednostjo o umetnosti. Zato pa lahko neki »napredni« umetnostni kritik, ki sprejema drugačno vednost o situaciji »umetnost« (in ki se bori proti konservativnemu kritiku, da bi spremenil stanje te situacije), o isti instalaciji napiše celo knjigo. Glede na spremenjeno situacijo »umetnost« to umetniško delo ni več singularni, temveč normalni člen.

Poglejmo si še primer iz *Biti in dogodka*. Badiou svojo tipologijo biti preizkusi ob primeru marksistične razlage politične situacije kapitalizma. (121-128) Marksizem *normalni* člen izenači z buržoazijo, katere prezentacija (njeni ekonomski interesi) je tudi reprezentirana (v državi). Od tod Engelsova teza: »Država je država vladajočega razreda.« Omeniti moramo večpomenskost francoske besede »*état*«, s katero se poigrava Badiou: pomeni namreč lahko tako »stanje« kot »državo«. *Izrastek* imenuje sámo državo v njeni ločitvi od prezentacije ljudi v njihovi množtvenosti in njeno podreditev upravljanju partikularnih interesov v skladu z razredno delitvijo. *Singularni* člen je seveda proletariat, ki je prezentiran v situaciji, a ga stanje/država ne reprezentira. Toda interes proletariata ni eden od partikularnih interesov, temveč zastopnik čiste prezentacije. Tega interesa ni mogoče všteti v stanje/državo, ne da bi se ta sesula. Interes proletariata je tako univerzalni interes, ki ukinja delitev na partikularne interese. Njegova afirmacija pomeni ukinitev reprezentacije – odmiranje države in zrušitev konsistence delitve družbe na razrede. V tej shemi afirmacije čiste prezentacije, ki se bori proti »normalnim« delitvam in za ukinitev reprezentacije, lahko prepoznamo našo prvo ontološko shemo: shemo presežka imanence (singularnosti) nad reprezentacijo. Badiou ji zoperstavi dva pomisleka. Prvič, neprezentabilno ni zvedljivo na ne*re*prezentabilno, saj praznina uhaja že prezentaciji, ne šele reprezentaciji. Zato z odstranitvijo reprezentacije ne razkrijemo polnosti prezentacije, temveč praznino biti. Drugič, blodeči presežek reprezentacije ni zvedljiv na izrastek, temveč je neukinljiva ontološka danost (teorem presežka).

Za zgodovinsko-družbene situacije, kot jim pravi Badiou, je značilna nujna prisotnost singularnih členov, kar jih razlikuje od naravnih situacij, ki so sestavljene

iz normalnih členov. Toda če bi za spremembo ali ukinitev stanja situacij zadostovala že afirmacija te singularnosti, potem bi znotraj situacije vendarle obstajal člen, ki bi se izmikal štetju in znotraj situacije zastopal nekonsistenco biti. Toda videli smo, da je učinek strukture popoln in da se ji izmika zgolj – nič. Praznina se ne prezentira, misli jo lahko le ontološka situacija. Zato potrebujemo dogodek: »da bi se dogodilo odkritje praznine in s tem neke vrste znotrajsituacijska domneva o biti-kot-biti, potrebujemo disfunkcijo štetja, ki sledi iz ekscesa-enega. Dogodek bo ta ultra-eden nekega naključja, od koder je praznina situacije retroaktivno odločljiva.« (69) Rekli smo, da singularni člen utemeljuje situacijo, ker je »na robu praznine«: vsebuje elemente, ki v situaciji niso prezentirani. Zato je singularni člen »dogodkovni položaj«: »*Dogodkovni položaj* imenujem povsem a-normalno množtvo, torej takšno, da nobeden od njegovih elementov ni prezentiran v situaciji.« (195) Toda takšen singularni člen še ne pripelje do disfunkcije štetja: določa le kraj oziroma položaj, na katerem si štetje *prikriva* svoj neuspeh.

Šele z vidika dogodka lahko ta člen zastopa praznino: »Zgolj *za dogodek*, torej za imenovanje nekega paradoksnega množtva, člen, ki ga izbere tisti, ki intervenira, reprezentira praznino.« (228) Dogodek imenuje hkratno pojavitev in izginotje nekega paradoksnega množtva, nečesa, kar-ni-bit-kot-bit, kar ni del teorije množic (čeprav ga lahko zapišemo z izumljenim matemom). Ker ni prezentiran v situaciji, njegove dogoditve z vidika situacije ni mogoče potrditi. Na tej točki vstopi subjekt: le subjekt se lahko odloči, da se je dogodek zgodil in deluje v skladu z zvestobo temu dogodku. Subjekt najprej imenuje dogodek – ime bo množtvo, prezentirano v situaciji, ki bo zastopalo odsotni dogodek. To ime bo »reprezentant brez reprezentacije« (228): reprezentiralo bo nekaj, kar režim reprezentacije situacije ne šteje za obstoječe. Izhajajoč iz tega prvotnega zaznamka bo delovanje subjekta usmerjeno v vpis konsekvenc dogodka v situaciji. S to intervencijo bo dogodek »pripoznan v situaciji zgolj prek svojih konsekvenc« (229). Resničnostni postopek bo tako boj za drugačen režim štetja, izhajajoč iz imena, ki je za situacijo brez pomena, za subjekt pa ime izginulega dogodka in s tem zaznamek razkritja praznine, torej disfunkcije štetja.

Vrnimo se k marksističnemu primeru (ki ga bomo tokrat predelali po svoje). Obstaja množtvo posameznikov, ki so znotraj situacije reprezentirani kot »delavci«, »delojemalci«, »revni«, »stavkajoči«, »imigranti« ipd. Po marksistični logiki, ki smo

jo predstavili zgoraj, so prav oni tisti, ki utemeljujejo zgodovinsko-družbeno situacijo kapitalizma. So torej dogodkovni položaj. Toda na pragu revolucije se zanje pojavi ime, ki za situacijo nima pomena: »proletariat«. Za subjekt revolucije to ime zastopa resnico situacije, razkritje njene praznine, torej njenega temelja, ki pokaže neuspeh državne reprezentacije. Badiou rad citira slavni stavek iz Internacionale: »*Bili smo nič, bodimo vse!*« »Proletariat« v situaciji v strogem smislu ni obstajal – obstajali so le reveži, delavci itd. Šele, ko se *nekaj zgodi*, se lahko vsa ta množtva združijo pod neko novo ime in revolucionirajo režim reprezentacije. Nič postane vse: interes proletariata je univerzalni interes. Opazimo, da pri tem ne gre za razkritje nekega zatiranega množtva, ampak za pojavitev dopolnilnega imena, ki omogoča dodatno poenotenje, ki sprevrne državni režim enotenja oziroma stanje situacije. Državni reprezentaciji se ne zoperstavi čista prezenca singularnosti, osvobojena od repretenacije, temveč neka odvečna reprezentacija oziroma »reprezentant brez reprezentacije«. Resnica tako po Badiouju ni razkritje biti, temveč »neskončen rezultat naključnega dopolnjevanja« (*Manifest* 129). Iz vidika tega dopolnila je *singularnost lahko le retroaktivna predpostavka procesa resnice*. Subjektova odločitev o tem, da se je dogodek zgodil, omogoči, da se z vidika procesa resnice – ki v situacijo vnaša neko novo štetje, nov režim konsistence – nek člen situacije prezentira kot singularen, torej kot zaznamek nekonsistentnosti situacije, njene utemeljenosti v biti.

subjekt: postopek resnice
↑
dogodek
↓
praznina (nekonsistentnost biti)

Povzemimo rezultate in razlike Badioujeve ontološke sheme (IM < RPR) glede na shemo ontologije izraza imanence (IM > RPR):

1) Imanenca ni povsem drugo od reprezentacije (čista Prezenca) temveč njena osnovna oblika: prezentacija. Zato je »prezenca natančno nasprotje prezentacije« (*Être* 35). Imanenca se ne izraža niti ni dostopna izkustvu, temveč je dostopna matematični »deduktivni konsistenci brez avre« (16).

2) Reprezentacija je neukinljiva ontološka danost in v neskončnem presežku nad tistim, kar reprezentira.

3) Učinek reprezentacije je popoln. V iskanju tistega, kar se ji izmika, lahko upamo le na razkritje praznine oziroma disfunkcije reprezentacije.

4) To pa se lahko zgodi le iz vidika alternativne oblike reprezentacije, ki jo na podlagi zvestobe dogodku v situacijo vpelje subjekt.

5) Resnica ni razkritje biti ali vektor izražanja (postajanje), ampak resničnostni postopek, torej neka nova konsistenca v situaciji – nekonsistentnost kot bit situacije, ki s tem »pride na dan«, ni cilj, temveč *ostaja retroaktivna predpostavka* resničnostnega postopka.

7. Parazijev zastor

Če res obstajata dve shemi odnosa med imanenco in reprezentacijo, potem ne implicirata le dveh možnih ontologij, temveč tudi dve možni estetiki. Estetiko presežka imanence nad reprezentacijo smo spoznali že v prejšnjih poglavjih. Videli smo, da je ključna za nastop tistega, kar smo imenovali estetski moment sodobne filozofije. Sedaj moramo preveriti, ali se lahko v estetski sekvenci pojavi tudi konceptualizacija druge sheme, sheme presežka reprezentacije nad imanenco, torej ali lahko izpeljemo štiri teze estetskega momenta, ne da bi se pri tem sklicevali na prelom z reprezentacijo kot pogoj umetniške resnice, oziroma, ali lahko v teh estetikah najdemo ustreznice petim teoremom, s katerimi smo povzeli Badioujevo ontologijo in njegovo pojmovanje resnice.

Še prej pa se bomo posvetili posebni različici sheme presežka imanence, ki na specifičen način radikalizira njene teze. Če je denimo Deleuze ukinitev reprezentacije razumel kot sprostitev silnic postajanja, torej kot možnost skrajne afirmacije, druga različica imanenco razume kot negacijo. Ne gre za negacijo v dialektičnem smislu, temveč za manko, ki ukinja vsako možnost dialektike. Resnica umetnosti tako ni v vektorju izraza, temveč v prikazu nečesa, kar samo po sebi ne more biti prikazano: naloga in dolžnost umetnosti je, da »prikaže« *nereprezentabilno*.

Nereprezentabilno

Nasprotje med dvema temeljnima shemama pa vendarle ni tako enostavno in enoznačno. Zaplete se že pri Heideggerju kot začetniku estetske sekvence. V zvezi s tem so posebej zanimiva Heideggerjeva premišljevanja o govorici, ki jih lahko obravnavamo ob njegovih komentarjih pesmi Stefana Georgeja »Beseda«. V tej pesmi lirski subjekt mitološkemu bitju Norni prinaša čudežne reči, za katere ta v svojem vodnjaku išče besede. Šele ko reč dobi besedo, jo lahko pesnik odnese v svojo deželo. Nekoč pa prinese »krhko dragotino«, za katero Norna ne more najti imena, kar pomeni tudi, da subjekt z njo ne more osrečiti svoje dežele. Subjektu pesmi ne preostane drugega, kot da se sprijazni z odpovedjo in vzklikne: »Naj ne bo

reči kjer zlomi se beseda.« V skladu s terminologijo, ki jo razvijamo, bi ta verz lahko prevedli takole: kjer ni reprezentacije, ne more biti niti imanence.

Presežek reprezentacije Heidegger imenuje »vladanje besede«, ki »šele podeli prisostvovanje, tj. bit, v kateri se nekaj prikazuje kot bivajoče« (*Na poti* 240). Vendar lahko do spoznanja, da govorica podarja bit, pesnik pride šele takrat, ko beseda umanjka in mu s tem prepreči posedovanje neimenovane reči. To izkustvo nalaga konsekvence, ki jih mora pesnik vzeti nase: »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.« (240) Toda če ni imanence, kako naj razumemo »krhko dragotino«, za katero ni mogoče najti imena? Ko bi jo že lahko razumeli kot imanenco biti, ki se izmika reprezentaciji, sledi ključni obrat – tisto, kar se izmika govorici je spodvito v samo govorico: »Zaklad, ki ga pesnikova dežela nikdar ni dobila,« pravi Heidegger, »je beseda za bistvo govorice.« (251) Te besede ni mogoče izreči, saj govorice ne definira njena zunanja meja, temveč njena notranja limita. Izostanek te poslednje besede detotalizira govorico, jo naredi za necelo, a hkrati afirmira njeno neomejeno moč podeljevanja biti – njeno bistvo ni nič drugega kot darovanje reči. »Dragotina« zaznamuje skrivnostno točko, ki poveže reč in besedo: »Vsako bistveno upovedovanje sliši nazaj v to zastrto soslišje povedi in biti, besede in reči.« (254) S tem se tudi pesnikova odpoved preobrne v afirmacijo: pesnik dejstvo, da ni reči, kjer ni besede, podvoji tako rekoč z zapovedjo: »Kein ding *sei* wo das wort gebricht,« ali »*Naj* ne bo reči, kjer zlomi se beseda.« »Krhka dragotina« je reč, za katero ni besede, toda ta »reč« ni nič drugega kot nemogoča beseda, ki omogoča vse druge besede, ki podarjajo reči. Pesništvo in mišljenje kot dve izjemni obliki govorice po Heideggerju omogočata uvid v skupni izvor biti in govorice.

Na ta način Heidegger razreši protislovje sheme izraza imanence, ki združuje nujnost in nemožnost izraza: nekaj v biti, kar je bilo za hip prisotno, a česar pojavitev je sovpadla z izginotjem, je potrebno prikazati, reprezentirati izgubljeno prezentacijo, toda ta *re*prezentacija je hkrati *anti*reprezentacija, saj zahteva opustitev načela *mimesis*. To shemo radikalizirajo nekatere sodobne teorije, ki povezavi med ontološko in estetsko tezo dodajo tretji člen: zgodovinski znak. Prelomni zgodovinski dogodek naj bi s sabo prinesel mejno človekovo izkustvo, ki naj bi povezalo razkritje biti in moderno umetnost, to povezavo pa zapečatilo še z etičnim imperativom. Ta

dogodek, ki prav s svojo skrajnostjo razkriva splošni *conditio humana*, je koncentracijsko taborišče. Taborišče je tudi znamenje tega, da Georgejeva »krhka dragotina«, kakor jo razume Heidegger, ne more obstajati. Tako kot »dragotina«, taborišče zaznamuje neko bistveno izginotje, toda to izginotje razkrije radikalno separacijo reči in besede, ki je ne povezuje več noben skupni izvor. 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 govorice. Shema imanence v svoji etični različici tako hkrati *zahteva* in *prepoveduje* izraz. Na mesto nemožne reprezentacije stopi nujnost iznajdbe načina, na katerega bo o tem izkustvu mogoče pričati. Toda to pričanje ima univerzalne konsekvence: na celotni svet reprezentacije, svet izražanja, podob in predstav, meče senco lažnosti.

Po Heideggerju je skritost biti dvojna: po eni strani izhaja iz *naše* pozabe biti, po drugi pa je skritost vpisana že *v* samo bit. Dvojna skritost se ujemata z dvema nemožnostma, ki zadevata pričanje o taboriščih: prvič, po načrtu nacistov naj ne bi preživel nihče izmed jetnikov, če bi že kdo preživel, mu ne bi nihče verjel, saj bodo uničili tudi vse dokaze, sploh pa nihče ne bi bil pripravljeni prisluhniti nečemu tako grozljivemu; drugič, kot pravi Primo Levi, se »prave priče«, tiste, ki so se »dotaknile dna«, niso vrnile, ali pa so se vrnile neme: sámo izkustvo, če mu sploh še lahko tako rečemo, torej onemogoča pričanje. (66) Nikakor ni presenetljivo, da je izkustvo taborišča postalo ena od pomembnih tem filozofije druge polovice 20. st. Ker pa dolžnost pričanja, ki ga to izkustvo narekuje, zastavlja tudi vprašanja o primernosti načinov izražanja in predstavljanja takšnega izkustva, je taborišče postalo tudi tema estetike. Vendar na tem področju tovrstne razprave naletijo na že pripravljen teren. Prepoved »estetizacije« tega izkustva in zlom reprezentacije, ki naj bi ga to izkustvo prineslo, sta del geste, ki jo je že izvršila moderna umetnost. Umetnosti pripada poseben status, saj je edina že vnaprej vzela nase konsekvence katastrofe, v kateri sta svoj polom doživela politika in mišljenje nasploh. Politika in mišljenje »po Auschwitzu«, torej na ravni zahteve, ki jo postavlja ta dogodek, morata šele priti, umetnost »po Auschwitzu« pa je bila tu že pred njim.

Filozof, ki morda na najprepričljivejši način poveže ontologijo in estetiko s taboriščem kot zgodovinskim znakom, je Jean-François Lyotard. Njegovo filozofijo, kot jo razvije v *Navzkrižju*, uvaja prav dolžnost pričanja o krivici, ki jo definira nemožnost njenega prikaza ali prezentacije. Primere, ko spora med dvema argumentacijama ni mogoče razrešiti s pravilom, ki bi ga priznavali obe stranki, Lyotard imenuje »navzkrižja«. Naloga mišljenja je, da izumlja manjkajoče idiome, v katerih bi bilo krivico sploh mogoče prikazati kot krivico. Ontološka predpostavka, ki jo na podlagi tega lahko izpelje filozof, je obstoj ireduktibilno heterogenega množtva stavkov, ki ga ni mogoče totalizirati v enotno Govorico. Navzkrižje je torej vpisano v samo bit in leži v temelju oblikovanja realnosti: »Realnost vsebuje navzkrižje.« (89) Ontološko dejstvo je dogajanje stavkov, ki ga moramo misliti neodvisno od njihovega »dajanja« in »prisotnosti« glede na človeka (torej drugače kot Heidegger): »*Obstaja* se zgodi [*Le* Il y a *a lieu*], je pripetljaj (*Ereignis*), vendar ne prikazuje ničesar nikomur, ne prikazuje se in ravno tako ni pričujoče ne pričujočnost.« (113)

Heterogenost pripelje do neizogibnih konfliktov, tako rekoč do ontološke »politike« na ravni govorice: »Politika je, če že hočete, stanje govorice, toda ne obstaja *ena* govorica. Politika je v tem, da govorica ni ena govorica, marveč stavki oziroma bit ni bit, marveč sami *Obstaja* [*des* Il y a]. Politika je gola bit, ki ne obstaja, je eno njenih imen.« (196) 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 množtvena heterogenost je neodpravljiva, kar nujno pripelje do krivic, ki jih stavki povzročajo drugim stavkom. Filozofovo vprašanje, ki vsebuje edini možni imperativ, ki izhaja iz stavčne ontologije, je: »*Ali se dogaja?*« (17) Krivica je, če se heterogeno množtvo stavkov ne more dogajati. Onemogočeni stavek svojo sled vendarle pusti v znakih in občutkih, na primer v molku, ki obkroža dogodek Auschwitz: »Znaki […] nakazujejo, da nekaj, kar bi moralo biti ubesedeno, ne more biti artikulirano v veljavnih idiomih.« (90) 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 [*en souffrance de leur événement*], in da je občutek to trpljenje [*souffrance*]. […] Vsaka realnost vsebuje to zahtevo, kolikor vsebuje

možne, še neznane pomene. Auschwitz je v tem oziru najbolj realna izmed vseh realnosti (91).

Lyotardovi stavki so tako po eni strani imanenca, ki je v presežku nad reprezentacijo (povezovanje stavkom prizadeva krivico). Vendar odprava reprezentacije ni možna, ker je povezovanje stavkov nujno in ker ni prvotne prisotnosti množtva stavkov, h kateri bi se lahko zatekli. Krivica, ki onemogoča prosto heterogenost dogajanja stavkov, je že vpisana v samo imanenco, torej v način dogajanja stavkov. Zato je dolžnost, ki jo ta krivica nalaga, dolžnost izumljati nove idiome, torej nove načine povezovanja stavkov, da bo krivica lahko izražena in da se bo znova sprostilo zadržano dogajanje stavkov. Reprezentacija (enotenje) je tako po drugi strani v presežku nad imanenco (množtvom), saj odgovarja na imanenci inherentno nemožnost. Reprezentacija imanenco hkrati onemogoča in omogoča.

V letih po *Navzkrižju* je Lyotard razvijal estetiko sublimnega, v kateri pojem, ki ga sicer poznamo po Burkovi in Kantovi konceptualizaciji, predela v heideggerjanskem slogu. Lyotard sicer ohrani »Ali se dogaja?« kot osnovno vprašanje mišljenja, toda dogodka ne povezuje več z indiferentno heterogenostjo stavkov (s čimer je svojo ontologijo želel ločiti od Heideggerjeve), ampak s trenutkom razkritja Prisotnosti (s čimer se znova približa Heideggerju). Sporočilo slikarstva Barnetta Newmana, ki mu služi kot ključni primer, povzame takole: »Sporočilo je prezentacija, toda prezentacija ničesar, torej prezence. Ta 'pragmatična' organizacija je veliko bližje etiki kot kakšni estetiki ali poetiki.« (*L'inhumain* 92) Ob tem sporočilu se zastavljata dve vprašanji: najprej, kakšna je narava Lyotardovega pojmovanja prezence, in kako to, da jo v svoji estetiki spet sprejme, ko pa jo je v svoji ontologiji zavrnil; drugo vprašanje je, na kakšen način Lyotard estetiko utemelji kot most, ki nas od ontologije pripelje do etičnega predpisa.

Po Lyotardovi razlagi Kantovo sublimno »izkoristi« naravo, ob kateri odpove naša upodobitvena moč, da bi se v naslednjem koraku razkrila premoč naše višje zmožnosti, uma, nad naravo. Na drugi strani sama umetnost pri Kantu ostaja mišljena po načelu lepega in ne sublimnega. Tudi Kant je ujetnik dvatisočletnega »predsodka«, ki umetnost misli v skladu s kalupom pojmovne dvojice forme in materije. Toda mislec našega časa, pravi Lyotard, ima pred Kantom to prednost, da pozna umetnost zadnjih dveh stoletij, ki je postopoma prešla na stran sublimnega.

Vendar je to sublimno obrnjeno na glavo: umetnost zabeleži hipni blisk materije, ki uniči vsako formo in *razveljavi* moč uma. Lyotard pravi, da je »zastavek umetnosti, sploh slikarstva in glasbe, lahko le v približevanju materiji. To pomeni v približevanju prezenci brez zatekanja k sredstvom prezentacije.« (151) Ne gre le za privilegiranje drugega pola dvojice materija/forma, ampak za ukinitev te dvojice, ki prinese tudi drugačno mišljenje materije: »Materija, o kateri govorim, je 'nematerialna', ni je moč objektivirati, saj se lahko le 'zgodi' oziroma se pripeti za ceno razveljavitve aktivnih moči uma. […] Pravim 'materija', da bi označil ta 'da je'.« (152-153) Materija torej označuje prvotno Prezenco.

»Je«, prvotna prezentacija brez prezentacije, ki je v reprezentaciji »nujno implicirana in pozabljena« (122), se kot hipni dogodek razkriva na ozadju grožnje kaosa in niča, katastrofe odtegnitve biti ali prvotne nedoločenosti. Prezentacija tega »je«, ki jo je zmožna umetnost, »označuje dogodek strasti, trpnosti, na katero um ne bo pripravljen, ki ga bo vznemirila in od katere bo zadržal le občutek – tesnobo in radost – temačnega dolga« (153). Od tod izhaja protislovnost etične zapovedi, ki se po Lyotardu glasi takole: »Bit se naznanja v imperativu. […] Umetnina se vzpne v trenutku, toda blisk trenutka jo zadane kot minimalen ukaz: *Bodi*.« (99) Dogodek prezence se iztrga grožnji nebiti, njeni popolni odtegnitvi, vendar se ji iztrga le za ceno, da bo njegov *raison d'être* pričati o dolgu do nebiti, o prvotni nedoločenosti, iz katere je izšel: »kaj drugega nam torej preostane kot sredstvo upora kot ta dolg, ki ga ima vsaka duša do uboge in čudovite nedoločenosti, iz katere je bila rojena in iz katere se vedno znova porojeva?« (15) Prav pozaba te prvotne nečloveškosti, navzoče v vsakem človeku, po Lyotardu pripelje do tiste drugotne nečloveškosti, ki označuje katastrofalno stanje, v katerem se je človeštvo znašlo. Naloga umetnosti je tako boj proti katastrofam, do katerih pripelje pozaba prvotne katastrofe, našega dolga do nebiti.

Sklepamo lahko, da je taborišče po Lyotardu privilegirani dogodek zato, ker v njem sovpadeta ena in druga nečloveškost, ena in druga katastrofa. Lyotard se dotakne tudi vprašanja reprezentacije taborišča: »Predstaviti 'Auschwitz' s podobami in z besedami je način, kako vse to pozabiti.« (»'Židje'« 78) Film Clauda Lanzmanna *Shoah*, ki prinaša deset ur posnetkov pričevanj bivših taboriščnikov, nemških oficirjev in prebivalcev iz okolice taborišč, Lyotard navede kot »morda edino

izjemo«, ker se »odpoveduje predstavi podob in glasbe« in ker v vsakem pričanju odzvanja »nepredstavljivost iztrebljenja«, ki se ohranja v nezapisanem, »'zgolj' kot afekcija« (78). Lyotard sicer priznava, da je predstavljanje transcendentalno, torej nujno in neizbežno, vendar moramo kljub temu »poskušati ohraniti preostanek, nepozabno pozabljeno« (78). Pravi problem pravzaprav ni toliko v pozabi tega dogodka, temveč v pozabi pozabe, pozabi, da je nekaj vedno in za vedno pozabljeno, torej iluzija spomina. Pozaba je vpisana v samo bit, ki se dogaja kot svoja odtegnitev in izguba pomena. Najhujša katastrofa je v prikrivanju resnične, prvotne katastrofe, naloga umetnosti pa, da priča o njej. Katastrofa in resnica torej sovpadeta. Dogodek-taborišče po Lyotardu omogoči postavitev obče ontološke teze, njegova singularna negativna nečloveškost pa razkrije občo pozitivno nečloveškost, ki jo vsaka »duša« prejme že s svojim rojstvom. Težnja po resničnem izrazu onstran reprezentacije se izteče v nemo občutenje splošne katastrofe.

Taborišče kot središčni dogodek ali objekt 20. stoletja, ki omogoča povezano vzpostavitev ontološke in estetske teze, nastopa tudi pri Gérardu Wajcmanu v njegovem 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 objekt. Ker se poslej objekt, sicer proizveden, ne more več misliti brez svojega izginotja. Objekt in odsotnost objekta skupaj, istočasno.« (211) 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 prezence in s tem izgubil njeno bistveno značilnost – odsotnost.

To težavno nalogo zmore le moderna umetnost, ki se je že z Duchampom in Malevičem naučila proizvajati objekte, ki dajejo »nič-za-videti« (85). Objekt stoletja ni šoah, ampak umetniško delo o njej – Lanzmanonnov film *Shoah*: »reči, da *Shoah* ustvari delo o šoahu, o odsotnosti kot taki, hkrati pomeni, da se téma filma in moderni umetnostni objekt tu natanko pokrivata, da sta strogo homogena« (200).

Umetnost »po Auschwitzu« je torej obstajala že pred njim. Nereprezentabilno s tem dogodkom postane ključ, s katerim lahko to umetnost razumemo za nazaj:

> 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 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. (217)

Dogodek-taborišče torej vzpostavi verigo konsistence, v kateri nek zgodovinski dogodek avtorizira postavitev nove ontološke teze, ki pa je bila že implicirana v estetiki moderne umetnosti. Dogodek omogoči afirmacijo ontološko-estetske teze, ki 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.

Negativna dialektika videza

Morda smo naredili napako, ko na začetek komentarja estetike nereprezentabilnega nismo postavili Adorna, ki je ob Heideggerju glavna Lyotardova referenca. Tudi Adorno je apologet skrajnega modernizma in oster kritik umetnosti, ki se ne zmore obdržati na ravni, ki so ji jo postavili njeni vodilni predstavniki v 20. stoletju (spomnimo se le na njegovo soočenje Schönberga in Stravinskega v *Filozofiji nove glasbe*). Poleg tega je Adorno morda najbolj znan ravno po osrednji vlogi, ki jih v njegovi misli zavzema refleksija konsekvenc dogodka-Auschwitz. Ni študenta literature, ki ne bi že kdaj slišal, da »poezija po Auschwitzu ni več mogoča«. Toda vprašati se moramo, kako to, da v vsem obsegu *Estetske teorije*, Adornovega nedokončanega *magnum opusa*, za to izjavo ni prostora.

Že v prejšnjih poglavjih smo pokazali, kako Adornova negativna dialektika temelji na kritiki kritike metafizike oziroma na kritični reafirmaciji njenih ključnih pojmov. Na ta način Adorno problematizira tudi tisto, kar prepozna kot ključno tendenco moderne umetnosti, ki je tudi sama del metafizike: njen »sram pred *videzom*« (*Aesthetic* 108) ali »upor proti dozdevku« (133). Modernizem se je sicer upravičeno uprl absolutizaciji iluzoričnosti umetnosti 19. stoletja, toda pri tem naletel na dve zagati. Prvič, z »z regresijo umetniških del na barbarsko dobesednost« (136) postane umetnost del splošne družbene nečloveškosti in utilitaristične racionalnosti – torej

del procesa, proti kateremu naj bi se borila. Poleg tega s poskusom ukinitve svoje fetišistične narave in prikazom lastne nemožnosti, umetnost cilja na neposredni izraz imanence in s tem ustvari nov fetiš: »Čista neposrednost in fetišizem sta enako neresnična.« (*Negative* 374) Drugič, tudi najbolj abstraktna in radikalna dela se ne morejo povsem otresti reprezentacijskih prvin in iluzoričnosti ter so v zadnji instanci reducirane na isti status golih objektov kot klasična umetniška dela, kar jih doleti »kot kazen za *hybris*, da so hotele biti več kot umetnost« (*Aesthetic* 136).

Ukinitev reprezentacije ne razkrije Prisotnosti biti kot biti, ampak en fetiš zgolj nadomesti z drugim. Če alternativa ne obstaja, reprezentacija ostaja neukinljiva danost, naloga estetike pa je, da razvije njeno (negativno) dialektiko. V prvem koraku te dialektike Adorno pokaže, kako posnemanje realnosti postane negacija realnosti:

> Posnemanja kot estetske kategorije ne moremo ne preprosto sprejeti ne preprosto zavreči. Umetnost objektivira mimetični impulz, se ga trdno oprime, in hkrati opusti njegovo neposrednost ter ga negira. […] S tem, ko želi biti podobno objektiviranemu drugemu, umetniško delo postane drugačno od drugega. Toda le prek samo-odtujitve skozi posnemanje subjekt pridobi moč, s katero se lahko otrese uroka posnemanja. […] Le skozi posnemanje in ne skozi izogibanje le-temu, umetnost doseže svojo avtonomijo: skozi posnemanje umetnost pridobi sredstva za svojo svobodo. (366)

Posnemanja tako ne smemo dojemati skozi pojmovno dvojico model-kopija, temveč kot videz, ki izhaja iz realnosti, a se od nje nepovratno loči. *Mimesis* se dovrši in ukine v videzu, ki postane samostojen: »Umetniška dela so podobe kot *pojavitev*, kot videz, in ne kot kopija.« (110) Z ločitvijo od realnosti umetniška dela dosežejo videz svoje nasebnosti in odslej iščejo podobnost le s samimi sabo: »Mimesis umetniških del je njihova podobnost samim sebi.« (137) S tem se odrečejo svoji komunikacijski funkciji in dosežejo svojo avtonomijo. Prav njena nasebnost pa je tista, ki umetnosti omogoča »negacijo vse lažne nasebnosti« (143). »Slonokoščeni stolp« tako postane kraj možne kritike realnosti in identitarnega načela mišljenja. Umetnost postane zmožna prezentirati neidentično, kar je Adornova definicija resnice. »Umetnost se z zasledovanjem svoje identitete s samo sabo spoji z neidentičnim.« (177)

Neidentično pa po Adornu ni ime za pozabljeno bit ali zatrto sfero realnega, temveč ime nečesa, kar kratko malo ne obstaja. »Neobstoječe« je zaznamek obljube spravljenega sveta, utopične prihodnosti, ki jo evocira umetnost – ne s svojo vsebino,

ampak s svojo golo formo. »V vsakem pristnem umetniškem delu se pojavlja nekaj, kar ne obstaja. […] Videz neobstoječega, kot da bi to obstajalo, motivira vprašanje umetnosti po resnici. Umetnost zgolj s svojo formo obljublja nekaj, česar ni; objektivno, čeprav razlomljeno, zabeleži zahtevo, da če se neobstoječe pojavlja, mora biti tudi možno.« (109) Reprezentacija tako ničesar ne zastira, niti ni nezadostna za prikaz presežka imanence. Neobstoječe prav tako ni nereprezentabilno, nasprotno, prav dialektika reprezentacije pripelje do zmožnosti umetnosti, da zanj izoblikuje način biti.

V Adornovi dialektiki videza tako lahko prepoznamo temeljne obrise sheme, ki smo jo našli v Badioujevi filozofiji:

1) kritika Prezence oziroma nemožnost alternative reprezentaciji;

2) neukinljivost reprezentacije;

3) reprezentaciji se nič ne izmika oziroma se ji izmika sam nič kot »neobstoječe«;

4) tisto, kar se reprezentaciji »izmika«, je hkrati dosegljivo le skozi reprezentcijo – šele estetski videz omogoči neobstoječemu določen način biti;

5) resnica torej ni v razkritju sfere imanence, temveč v razvitju skrajnih možnosti reprezentacije, česar so zmožna (nekatera) umetniška dela.

Modernistično kritiko dozdevka moramo po Adornu razumeti kantovsko: dozdevek po tem, ko se ga ozavemo, ni več isti, prav tako pa spoznamo njegovo nujnost in neodpravljivost. Dozdevek je tisti, ki realnost ločuje od nje same in s tem ohranja možnost možnega, obljubo drugačne realnosti: »Od tod neprimerljiva metafizična pomembnost rešitve dozdevka, objekta estetike.« (*Negative* 393) *Negativna dialektika* se tako ne zaključi z ugotovitvijo, da metafizika po Auschwitzu ni več mogoča ali da prav ona nosi krivdo zanj, temveč z vprašanjem po »možnosti metafizičnega izkustva« po Auschwitzu, ki je tudi »možnost svobode« (396). Dozdevek tako ni sled neidentičnega kot priča neke ireduktibilne razlike, ki naj bi nas pozivala k ponižnosti niču zadolžene duše. Na razliko med Adornom in Lyotardom nas opozarja tudi Rancière, ko piše o »etičnem obratu« (sem umešča tudi Wajcmana), ki se je v zadnjih desetletjih zgodil tako v politiki kot v estetiki:

> Prav o tem priča spremljajoči diskurz, ki umetnost zaveže nereprezentabilnemu in pričevanju o preteklem genocidu, brezkončni katastrofi sedanjosti ali pradavni 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 pradavno odtujitev, ki iz obljube emancipacije naredi laž, ki jo je možno uresničiti le v obliki neskončnega zločina, na katerega se umetnost odzove z 'odporom', ki ni nič drugega kot neskončno delo žalovanja. (*Nelagodje* 160)

Neidentično je pri Adornu zgodovinsko pogojeno z »napačnim stanjem stvari« in ne ontološka usoda človeštva. Je znak in predpostavka spremenljivosti tega stanja, torej možnosti emancipacije: »Dozdevek je obljuba nedozdevka.« (*Negative* 405)

Necela reprezentacija

Tudi Rancière estetski prelom razume kot prekinitev z reprezentacijskim režimom identifikacije umetnosti, toda ta prelom razume precej drugače kot apologeti estetike nereprezentabilnega. Nereprezentabilno je bilo po Rancièru prav značilnost reprezentacijskega režima, saj je ta uvajal celo vrsto pravil in konvencij, kaj je in česa ni mogoče reprezentirati. V tem smislu Rancière analizira težave klasicističnega gledališča pri uprizoritvi Sofoklejevega *Ojdipa*. Corneille je moral napisati svojo verzijo drame, v kateri je izpustil Ojdipovo iztaknjenje lastnih oči ter preroške napovedi nadaljnjega poteka dogajanja. Za klasicistične norme reprezentacije Sofoklejevo delo po eni strani preveč pokaže – vidno bi namreč moralo biti podrejeno besedam, po drugi strani pa preveč pove – prezgodaj razkriva vednost, do katere bi morala pripeljati šele posamezna dogajanja na odru. Estetski režim umetnosti ukine tovrstna vnaprej odločena razmerja med čutnim in inteligibilnim, med vednostjo in nevednostjo ipd. Z umikom teh razmerij se umaknejo tudi norme 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.« (*Destin* 153)

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. Rancière svojo tezo preveri prav v zvezi z vprašanjem izraza izkustva taborišča v eksplicitni konfrontaciji s tezami Lyotarda in Wajcmana. 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« (124), ki pa je tudi stil, ki ga v *Gospe Bovary* uporabi Flaubert. Na podoben način Rancière Lanzmannov *Shoah* primerja z Wellesovim filmom *Državljan Kane*: v obeh je na delu »fikcija-preiskava […], oblika pripovedi, ki se vrti okoli nepojmljivega dogodka ali osebnosti, in ki se trudi dojeti njegovo skrivnost, četudi za ceno soočenja z ničnostjo vzroka ali odsotnostjo smisla skrivnosti« (*Nelagodje* 156). Rancière tudi nasploh ugovarja tezi o formalni izjemnosti filma:

> 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 začenja v našem času na bregovih reke Ner na Poljskem.' (155)

Fikcijskega značaja ne poudarja le časovni zamik, temveč tudi manipulacije s kamero, ki bivšega jetnika prikaže kot neznatno figuro sredi artificielno povečane jase, na kateri je pred desetletji stalo taborišče Chelmno. »Domnevno nereprezentabilno torej ne more pomeniti nemožnosti uporabe fikcije za prikaz te strahotne realnosti« (155), še pravi Rancière. Natančneje povedano, njegov namen ni zanikati ne izjemnosti izkustva, ne izjemnosti filma o njem, temveč estetsko idejo o *ustreznosti* med njima, njuni notranji povezavi, korespondenci. Nasprotno, »dogodek nima nobene lastnosti, ki bi predpisala njegovo reprezentacijo,« ni pravil, »so preprosto izbire« (*Destin*, 128). 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 ontološka konsistenca, ki jo zahteva estetika nereprezentabilnega, ontološka 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. Status dogodka je tako – četudi gre za edinstven dogodek, dogodek-taborišče – reduciran na status primera razkritja biti. S tem je njegov izraz povzdignjen v resnični izraz, ki je splošno obvezujoč in ga lahko le ponavljamo. Ta postopek bomo poimenovali *ontologizacija* umetnosti. Vendar

ontološka konsistenca ne obstaja, torej tudi med nujnostjo in nemožnostjo ni vnaprej določenega prehoda, zato dogodek obdrži svojo singularnost ter svojo specifično in kontingentno povezavo z določenim izrazom. Dogodek je tako lahko le primer samega sebe.

Ena od burnih polemik, povezanih s tematiko nereprezentabilnega, se je vnela ob razstavi *Mémoire des camps* (2001, Pariz), na kateri so bili razstavljeni arhivski posnetki taborišč, med njimi štiri fotografije, ki so jih leta 1944 uspeli posneti člani Sonderkommanda pri svojem delu, torej tisti taboriščniki, ki so bili zadolženi za upepeljevanje trupel. Posnetki so bili narejeni s pretihotapljeno kamero kot uporniški poskus narediti nekaj dokumentov o strahotnem dogajanju v taboriščih in jih spraviti na varno pred nacističnim uničenjem. Umetnostni zgodovinar in filozof Georges Didi-Huberman je za katalog te razstave prispeval tekst, v katerem tezam o nepredstavljivem zoperstavlja podvig anonimnega fotografa, ki mu je uspelo skorajda nemogoče – iztrgati nekaj podob nacistični grožnji izbrisa vseh prič in dokazov o svojem zločinu. Na njegov tekst je burno reagiral Wajcman, ki je v njem videl »poziv k haluciniranju«, v obravnavi teh fotografij pa »fetišistično utajitev« (Wajcman v: Didi-Huberman 70).

Didi-Huberman se v svoj zagovor sklicuje kar na Wajcmanovo referenco, Lacana. Wajcmanovi »psevdoradikalnosti vsega ali niča« (82) – »vsega«, ki naj bi ga želela pokazati podoba, in »niča«, objekta odsotnosti, ki ga daje v videnje moderno umetniško delo – zoperstavlja podobo kot »ne-vso« ali kot »pol-rekanje« (Lacanovi koncepti), ki jih po njegovem lahko iz govorice prenesemo tudi na podobo. (39) Slednjo namreč obvladuje dialektika zastiranja in odstiranja, zaradi česar je ne moremo, kot to stori Wajcman, *a priori* pripisati sodobni težnji po absolutnem pogledu in razkazovanju. (103) »Vsako dejanje podobe se iztrga nemogočemu opisu nekega realnega.« (156) Didi-Huberman nima namena zanikati »*nepredstavljivega kot izkustva*« (82), toda ta nemožnost poraja ravno zahtevo po podobi, še posebej v situaciji, kjer je bil namen zločincev prav izbris vsakršne podobe, priče ali dokaza.

Didi-Huberman se dotakne še enega monumentalnega filmskega projekta, Godardovih *Zgodovin filma*. Tudi Godard postavi trditev, ki sodi v okrilje tistega, kar smo poimenovali »estetski moment«, ko pravi, da je »film narejen za mišljenje nemisljivega«. Toda iz te predpostavke izpelje nepričakovan sklep, ki bi ga morda

lahko razumeli v skladu z analizo sramu, ki jo poda Primo Levi. Gre za sram, ki ga je Levi opazil pri ruskih vojakih, ki so osvobodili njegovo taborišče, paradoksni »sram, ki ga pravičnik občuti pred krivico, ki jo zagreši kdo drug« (Levi 57), in ki je tudi sram taboriščnikov, da se niso uprli ali se do sojetnikov vedli bolje, čeprav imajo več kot dovolj pojasnil, zakaj to ni bilo mogoče. Nekaj podobnega takšnemu sramu čuti Godard ob filmski umetnosti, ko ji naprti odgovornost za neuspeh pri izpolnitvi svoje dolžnosti, saj ni bila »zraven«, da bi posnela taborišče: »Naivno smo verjeli, da bo Novi val začetek, revolucija. A bilo je že prepozno. Vsega je bilo konec. Dovršilo se je v trenutku, ko nismo posneli koncentracijskih taborišč. V tem trenutku je filmu povsem spodletelo izpolniti svojo dolžnost.« (Godard v Didi-Huberman 175) *Zgodovine filma* so Godardov poskus preizprašati film glede na ta neuspeh. Didi-Huberman njegov projekt razume v kontrastu (čeprav ne nujno v nasprotju) z Lanzmannovim: »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 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.« (157)[1]

V tematizaciji reprezentacije in estetskega videza nasploh, kot smo ju spoznali pri Adornu, Rancièru in Didi-Hubermanu, lahko prepoznamo estetsko različico sheme presežka reprezentacije nad imanenco. Prav to pa je tisto, kar nekateri kritiki estetike razumejo kot njen ultimativni greh. Tipični primer takšne kritike najdemo v knjigi *Človek brez vsebine* Giorgia Agambena. Opazimo lahko, da Agamben estetski prelom opiše skorajda povsem enako kot Rancière – estetiko razume kot specifičen

---

[1] V zvezi s to tematiko lahko besedo prepustimo tudi samemu Primu Leviju. V poglavju iz *Potopljenih in rešenih*, ki nosi pomenljiv naslov »Komuniciranje«, Levi najprej izrazi svoj gnev do teorij o nezmožnosti komunikacije, ki so bile popularne v sedemdesetih letih: »Zdi se mi, da to tarnanje izvira iz duševne lenobe in kaže nanjo, vsekakor pa jo spodbuja v nevarnem začaranem krogu.« (72) Nato Levi opisuje izkušnjo novinca v taborišču, ki je bil prejemnik sporočil zgolj v jeziku, ki ga ni mogoče ne razumeti, v jeziku batin. Levi za opis izkušnje te komunikacijske praznine uporabi *estetsko metaforo*, metaforo filma. Ta opis bi, če bi ga iztrgali iz konteksta, prav lahko brali kot afirmativni opis vrhunskega umetniškega dela izpod peresa kakšnega od predstavnikov antireprezentacijske estetike, ki se onstran posnemanja in pomena želi prebiti do čistega, brezobličnega in predpomenskega izraza slike in zvoka: »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.« (75)

diskurz, ki se je pojavil pri nemških mislecih konec 18. stoletja in prinesel nov način razumevanja umetnosti –, vendar ponudi njegovo diametralno nasprotno valorizacijo.

Izvorna, pred-estetska umetnost ima po Agambenu svoj izvor (kje drugje kot) v Grčiji in odzvanja še v umetnosti srednjega veka. Njeno bistvo je (heideggerjansko razumljena) *poiesis*, ki zmore spraviti v pojavnost razkritje biti in sveta. Pri razgrnitvi te izvorne enotnosti, v katero poseže estetski razcep, se Agamben nasloni na Hegla, po katerem naj bi bila umetnost v svojih začetkih najprej neposredna enotnost umetnikove subjektivnosti in njegovega materiala. Umetnik je bil eno s svojim svetovnim nazorom ali svojo religijo, ki tako ne postane snov umetnosti po prosti izbiri umetnika, temveč kot resnica njegove zavesti. Svoje udejanjenje in formo prav tako narekuje ta resnica sama. Pojavitev »estetike« pa v to enotnost vnese serijo 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 prikliče ali zavrne po volji. Umetnost sedaj postane absolutna svoboda, ki svoj cilj in svojo utemeljitev išče v sebi, in substancialno ne rabi nobene vsebine, saj se lahko meri le ob vrtincu, ki ga povzroči njeno lastno brezno. (35)

Snov postane arbitrarna in brez lastne vrednosti nasproti svobodni absolutizirani formi. Temu razcepu se pridružuje še razcep med genialnim umetnikom in brezinteresnim gledalcem. Objekt umetnosti, ki je zdaj reduciran iz splošnega izraza človekovega prebivanja v svetu na umetniško delo, postane obema neprezenten in izmikajoč: umetniku kot skrivnost njegove stvaritve, gledalcu pa je delo dostopno le skozi posredovanje načela njegove sodbe okusa. Tako eden kot drugi zaman iščeta utemeljitev načela, po katerem delujeta. Človek okusa zaman zasleduje »tisto nekaj«, kar umetniško delo loči od njegovega posnemovalca, kiča – približuje se mu lahko le z vedno vnovičnim razmejevanjem od svojega drugega, kar slab okus naredi za edino vsebino dobrega okusa. Tudi sama umetnost lastno negacijo vse bolj jemlje za svojo temo in princip, poleg tega pa čedalje bolj sovpada z diskurzom o sami sebi. Umetnost po tem, ko izgubi zvezo z resničnim svetom, zaključi Agamben, želi svoje realno prav kot nič; njeno načelo je načelo niča, ki niči samega sebe. Posledice so hude: »Bistvo nihilizma sovpade 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.« (58)

Rancièrov pristop je precej manj dramatičen in usodnosten; estetiko razume kot pojavitev nove delitve čutnega, ki odpira nove načine čutnega izkustva, znotraj katerega je moč določiti specifični način biti umetniških produktov, kar prinaša nov način vidnosti umetnosti, nov režim njene produkcije in identifikacije. Estetska revolucija, kot ji tudi pravi, ne prekine z nekakšno izvorno enotnostjo umetnosti, temveč s prejšnjim režimom čutnega, reprezentacijskim režimom umetnosti. Prav ta je bil tisti, ki je dejansko temeljil na nizu delitev: delitev na reprezentabilno in nereprezentabilno, razdelitev reprezentabilnih vsebin v vrednostno hierarhijo, ki jim pritičejo specifične 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 nek način svoj lastni gledalec, tako kot je gledalec s svojo mislijo o umetnosti udeležen v njej. Umetnost estetske dobe tako definira ravno prekoračitev klasifikatornih delitev v identiteti nasprotij.

Izmed mnogih Rancièrovih ilustracij izberimo citat iz Flaubertovega pisma Luise Colet iz leta 1852:

> To, kar se mi zdi lepo in kar bi si želel narediti, je knjiga o ničemer [*sur rien*], 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 [*sujet*], ali bi bila ta vsaj nevidna, če je to možno. Najlepša dela so tista, v katerih je najmanj snovnosti [*matière*]; bolj ko se izraz približa 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 nobenih [snovi], in da je njen stil absolutni način videnja reči. (31)

Po Rancièru Flaubert doseže pravo »metafiziko antireprezentacije« (*Parole* 112), s tem ko realnost raztopi v »plesu atomov, ki jih obrača veliki tok neskončnega« (109). Zanimivo je, da Rancière prelom z reprezentacijo umesti prav v romaneskni realizem, ki ga običajno razumemo kot vrhunec literature reprezentacije. Poetika antireprezentacije ne pomeni nefigurativnosti, antinarativnosti itn., temveč pomeni

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, zato ker temelji na »ničemer«, torej na praznini v imanenci.

Ne gre za arbitrarno izbiro snovi iz množtva predmetov, kot pravi Agamben, temveč za prikaz kateregakoli objekta ne kot dejstva, identičnega s sabo, ampak v množtvenosti njegove prezentacije. Stil ni izraz nihilizma umetnikove subjektivnosti, temveč desubjektivacija v absolutnosti pogleda, zavezanega indiferentnemu prikazu gole prezentacije, ki je posledica praznine imanence. »Knjiga o ničemer« ali o niču, knjiga »brez opore«, prezentirano materialnost osvobodi vezi in jo nagne v njeno lastno množtveno nekonsistenco, ki pa jo pokriva in šele tvori s stilom kot »absolutnim videnjem reči«, torej s čistim presežkom reprezentacije. Na ta način smo izpeljali znotraj-estetski izhod iz reprezentacijskega režima umetnosti, skladen tudi z ontološko shemo presežka reprezentacije nad imanenco.

Od Veronikinega prta do Parazijevega zastora

Ali lahko na podlagi teh ugotovitev vendarle potrdimo hipotezo o obstoju drugačne sheme razmerja med imanenco in reprezentacijo? Če smo prvo shemo povzeli z logiko Veronikinega prta, zaznamka imanence na reprezentativni površini, lahko model druge logike najdemo v Parazijevem zastoru. Ko je Parazijev slikarski tekmec Zevksis skušal odgrniti zastor, da bi videl Parazijevo sliko, je ugotovil, da je bil prevaran in s tem premagan: naslikan je bil sam zastor in to tako prepričljivo, da ga je Zevskis imel za resničnega. Obe podobi ukinjata reprezentacijo. Veronikin prt ne posnema Jezusovega obraza, kakor to počne religiozno slikarstvo, temveč *je* njegov obraz – je znak (in ne označevalec) Resnice, ki je to postala šele s svojim izginotjem in ohranitvijo svojega izginotja v znaku. Paradoks sheme presežka in izraza imanence je v tem, da imanenca ne more biti zares prisotna, ohrani se lahko le na reprezentativni površini, ki naj bi jo zanikala. Parazijev zastor prav tako izniči vertikalno strukturo vidnega in skritega, resničnega in videza. Izniči nasprotja, vendar ne razpusti napetosti med njimi. Tudi pri Parazijevem zastoru ne moremo več govoriti o modelu in kopiji, o realnosti in njenem posnetku. Ostane le ena sama

ravnina. Toda za razliko od Veronikinega prta, ki želi prekiniti z reprezentacijo, da bi omogočil neposredni izraz imanence, je Parazijev zastor reprezentacija, ki prevzame mesto imanence. Namesto podobe, ki naj bi ukinila podobnost in bila resnica sama, imamo podobo, ki podobnost razkrije kot edino realnost. Veronikin prt zanika razliko med realnostjo in posnetkom, toda to zanikanje je Freudovsko zanikanje, ki zanikano le dodatno potrdi: prt ostaja zgolj objekt, zgolj podoba. Parazijev zastor to protislovje vzame nase: ko posnetek učinkuje kot realnost, realnost sámo prikaže kot posnetek – razkrije torej razliko realnosti od same sebe.

Poziv k ukinitvi reprezentacije in vprašanje o njenih omejitvah sta tako nadomeščena s pojmom necele reprezentacije, za katero ne veljajo več tiste značilnosti, ki ji jih očitajo njeni nasprotniki. Ta pojem namreč ponuja alternativno možnost subvertiranja matrice model/kopija, ki naj bi bila bistvo klasične reprezentacije. Reprezentacija je neomejena ravno zato, ker reprezentant ni več nujno povezan z reprezentiranim po vnaprejšnjih pravilih ustreznosti, analogije, podobnosti ipd. Nemožnost reprezentacije se s tem izkaže za njeno neomejeno moč. S to separacijo reprezentacija postane stvar sama, s čimer je odpravljen dualizem dveh ravni biti. To pomeni, da reprezentant ničesar ne nadomešča, zastopa ali prikriva, ampak nastopi kot samostojna singularnost. Ta singularnost sicer ostaja dozdevek, toda dodatni, odvečni dozdevek, ki lahko verificira svoje učinkovanje v realnosti. To hkrati pomeni, da namesto k ukinitvi estetske distance stremimo k razvitju njenih kreativnih možnosti. S tem, ko dozdevek 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 ravno njegova umeščenost na kraj »nemosti biti«, praznine v imanenci.

Na ta način lahko razumemo dozdevek pri Adornu, ki nastopa kot »videz neobstoječega«, ki ohranja obljubo drugačnega sveta. Res pa je, da Adornovo filozofijo zaznamuje pesimizem nad možnostjo udejanjenja te obljube, zaradi česar »neidentično« mestoma ne nastopa več kot pogoj spremenljivosti sveta, ampak že kot njegova dokončna resnica. Umetnost tako ne nosi več obljube, temveč priča o njeni neizpolnljivosti, s čimer Adorno že napoveduje Lyotarda. Nasprotno pa Rancière dozdevek ne obravnava glede na obljubo, ampak glede na to, kar

udejanjenja, torej glede na nove zmožnosti zaznavanja in premikov v transcendentalnih koordinatah čutnosti in inteligibilnosti. Te premestitve določajo emancipatorno politiko umetnosti, ki jo omogoča estetska distanca – vendar ta distanca obenem preprečuje, da bi bila politika estetike neposredno prevedljiva v politično emancipacijo. Moč dozdevka ostaja moč zastora, ki ga ne moremo odgrniti.

Model mišljenja takšnega dozdevka lahko prej kot pri Heideggerju najdemo pri Badiouju. Heidegger sicer ponuja razlago necelosti govorice, ki je hkrati njena neomejena moč, toda to spoznanje nas obvezuje k motrenju izvora govorice in afirmaciji skrivnostne usode govorečega bitja. Če »naj ne bo reči, kjer zlomi se beseda«, potem ne sme biti niti odvečnih reprezentacij, neutemeljenih v biti, ki napovedujejo ali udejanjajo spremembe v redu reči. Nasprotno pa Badiou necelost govorice razume kot pripadnost govorice različnih situacijam, ki jih ne moremo totalizirati niti okoli njihovega skrivnostnega skupnega izvora. Res je, da le reprezentacija v situaciji podeljuje obstoj, toda tega zakona pri Badiouju ne pospremi nobeno najstvo. »Reč« moramo, nasprotno, iskati ravno 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. Resnica tako ni mišljenje izvora, pričanje o izvorni zadolženosti ali sprostitev sil postajanja, temveč »neskončen rezultat naključnega dopolnjevanja« (*Manifest* 129). Situacijo dopolnijo reči, za katere ni besed, in besede, ki (še) ne označujejo nobene reči. Postopek resnice se začne z »reprezentantom brez reprezentacije«, imenovanjem dogodka, ki prelamlja z zakoni govorice (»enciklopedije«, kot ji pravi Badiou), ki v neki situaciji podeljuje bit. Imenovanje dogodka »metaforizira ineksistenco« (*Être* 214): omogoči metaforični 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.

8. Od interpretacije do intervencije

Če smo si sedaj na jasnem glede estetske teorije (ali estetskih teorij) filozofije estetskega momenta, preostane še vprašanje, na kakšen način se ta filozofija srečuje s singularnim umetniškim delom oziroma na kakšen način ga interpretira. Toda tako kot je estetika estetskega momenta pravzaprav antiestetika, tako tudi njen način interpretacije pravzaprav zavrača interpretacijo. Filozofija mora prispevati, če si izposodimo Wajcmanov izraz, »eno interpretacijo manj« (27).

Zdravila za interpretozo

Interpretacijo v filozofiji estetskega momenta doleti platonistična prepoved. Če je reprezentacijsko pojmovanje umetnosti neresnično, je interpretacija dvojno neresnična, saj ni nič drugega kot reprezentacija reprezentacije. Interpretacijo je treba izgnati iz istega razloga, zaradi katerega Platon izžene umetnost. 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 Fredric Jameson, ki pravi, da je niz poststrukturalističnih zavrnitev interpretacije (Deleuze/Guattari, Foucault, Derrida, Baudrillard …) 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. (*Political* 5–7) Jameson tako že v izhodišču prizna, da je njegov namen razviti marksistični hermenevtični model interpretacije, toda obenem obdrži zahtevo po edinstvenosti: ta model ni zgolj metoda med metodami, temveč je »nujni predpogoj za ustrezno literarno razumevanje« (60). Naš namen ni opozarjati na Jamesonovo nedoslednost, temveč to »nedoslednost« razumeti kot konstitutivno in s tem kot nujni predpogoj za razumevanje hermenevtike estetskega momenta.

Najbolj angažirano izganjanje interpretacije najdemo pri Deleuzu, pri katerem je uvrščena na »črni seznam« pojmov, ki zahtevajo ostro kritiko in ki jih je treba nadomestiti z alternativnimi koncepti. Drugo, bolj sofisticirano filozofsko taktiko, najdemo pri Heideggerju in Badiouju, ki vprašanje interpretacije večinoma preprosto

ignorirata. Po Heideggerju zadostuje, da se postavimo pred umetniško delo in se prepustimo njegovemu nagovoru. S tem presežemo odnos spoznavajoči subjekt – spoznani objekt, na katerem temelji tudi interpretacija. Mislec 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 njegovo 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« (*Théorie* 92). Naloga filozofa je, da preprosto eksplicira resnico, navzočo v umetniškem delu, da bi dojel konsekvence, ki jih mišljenje pesmi nalaga mišljenju nasploh.

Pri Deleuzu in Guattariju najdemo dvojni odmik od takšne sheme. Nujnost eksplicitne kritike interpretacije namesto njene preproste opustitve sovpade z uvidom, da umetniško delo ni zgolj nahajališče resnice, ampak je njegova resnica povezana z določenim procesom in produkcijo. V prvem poglavju njune knjige o Kafki je večkrat poudarjeno, da njegovih del nikakor ne nameravata interpretirati. (8, 12). Pravo vprašanje o literaturi je, »*kako deluje* (ne pa, kaj 'pomeni')« (62). Premik od pomena k delovanju sta sicer najprej formulirala v zvezi z njuno kritiko psihoanalize. Ta naj bi interpretirala nezavedno, namesto da bi vzpodbujala njegovo delovanje in množila načine njegove uporabe. Toda problem je širši, 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« (*L'anti-Œdipe* 130). 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 »*imanentne kriterije*, ki lahko določijo legitimne uporabe, v nasprotju z nelegitimnimi, ki uporabo raje povežejo s predpostavljenim smislom in ponovno vzpostavijo neko vrsto

transcendence« (130). Deleuze je sicer že pred sodelovanjem z Guattarijem in njuno kritiko psihoanalize izrazil svoj odpor do »iskanja smisla«. Po Deleuzu smisla ni treba iskati v višavah ali globinah, kot to počnejo »teologi meglenega neba« in »jamski humanisti«. Smisel ni nekaj izgubljenega ali najdenega, temveč produkt: »Ni ga treba odkrivati, obnavljati ali ponovno uporabiti, treba ga je le proizvesti z novimi stroji.« (*Logika smisla* 77)

V *Mille plateaux* Deleuze in Guattari »interpretozo« uvrstita med temeljne bolezni človeštva. Glede na Deleuzovo zahtevo po enoglasnosti biti bi utegnili sklepati, da zato, ker temelji na dualizmu označevalca in označenca. Interpretacija literarno delo obravnava kot posnetek in pojasnjuje povezave dela s tistim, kar posnema. Toda s tem bi podcenili zvijačnost oziroma »goljufivost« interpretacije, kot ji pravita Deleuze in Guattari. Moč interpretacije sloni na temu, da se nanaša na druge interpretacije: »interpretacija gre v neskončnost in nikoli ne sreča ničesar, kar ne bi bilo že sámo interpretacija« (*Mille* 144), oziroma tisto, kar naj bi srečala, v neskončnost odlaša, ker je del »tragičnega režima neskončnega dolga« (142). S tem stabilizira in hierarhizira znake in preprečuje njihovo postajanje. Da bi se ozdravili te bolezni, moramo nadomestiti »interpretacijo z eksperimentom« (187). 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« (177). Sedaj lahko razumemo, zakaj Deleuze svojo lastno prakso branja klasikov filozofije opiše kot neke vrste posilstvo: »avtorja sem se lotil od zadaj, da bi mu spočel otroka, ki bi bil njihov potomec, a hkrati pošasten« (*Pourparlers* 15). Imanenca dela ni njegov notranji pomen, ki ga mora zvesto povzeti interpretacija, temveč njegova zmožnost 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. Že v prejšnjih poglavjih smo namreč videli, da je tudi po Adornu pomen umetniškega dela »proces postajanja« (*Aesthetic* 433). Iz 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 njegova razlaga. Po Adornu pa imajo umetniška dela »potrebo po interpretaciji«, ki je »stigma njihove konstitutivne nezadostnosti« (169). Še več, postajajočo resnico, ki jo vsebujejo dela, »lahko doseže zgolj filozofija« (169). 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 strani in na drugi fenomenološki imanentistični »žargon«, ki je svoj filozofski vrhunec dosegel pri Heideggerju, 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 estetike.

Estetiko omogoča dejstvo, da filozofija in umetnost »konvergirata v resnici, ki jo vsebujeta« (172). 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«. (172) Umetnost in filozofija lahko ohranjata tisto resnico, katere postajanje implicira tudi neko novo politično realnost. Čeprav Deleuze ne uporablja pojma »resnica«, se njegovo stališče na tej točki ujema z Adornovim. Tudi pri Deleuzu sta umetnost in filozofija dve privilegirani 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.« (*Logika smisla* 67)

Adorno sicer trdi, da pot do konvergence med filozofijo in umetnostjo »določa reflektirana imanenca del, ne zunanja aplikacija filozofemov« (*Aesthetic* 433). Toda 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 svojega drugega« (425). Adornova *Estetska teorija* nam onkraj preprostega nasprotja notranjost/zunanjost zapusti 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 zunanjostjo 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 zunanjosti partikularnemu objektu« (238). 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. Tudi delo se torej dotakne koncepta. 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.

O možnih pomenih

Takšna hermenevtična teorija se pravzaprav ujema s prakso branja, ki jo udejanja filozofija estetskega momenta 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. Njihova ideja imanence očitno nima nič skupnega s strokovno zahtevo po filološki natančnosti, ampak prej, z Jamesonovimi besedami, s »provokativnim slavljenjem močnih napačnih branj [*misreadings*] na račun šibkih«, ki vstopajo na »homersko bojno polje« konflikta interpretacij. (*Political* xiii) To ne pomeni, da *misreading* odpravi nujnost *textual evidence*, torej utemeljenosti branja z materialnostjo samega dela. Nasprotno, filozof komentar umetniškega dela v svoj diskurz uvrsti zaradi provokacije, 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. (Glej Benčin, *Filozofija*)

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 dela presežemo z zavestjo, da je imanentna večpomenskost ključni moment bistva umetniških del. Pluralnost interpretacij je torej posledica polisemije, vpisane v sama dela. Ta premik lepo opiše Jameson: »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.« (*Political* 16) 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.« (*L'œuvre* 9) V svoji študiji *Odprto delo* 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 množtvu interpretacij, zavest, da je umetniško delo »odprto virtualno neskončnemu razponu možnih branj« (*Open* 21). 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 interpretativnih rezultatov« (*Political* 16). 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 nenazadnje filozofske interpretacije umetniških del so pogosto tarča očitkov, da »zapirajo« delo, reducirajo njegovo

polisemijo na en sam pomen. Torej si moramo prizadevati za odprtost, a nekatere teorije so bolj »odprte« kot druge, ki jih je zato treba izključiti. Predvsem marksizem in psihoanaliza sta pogosto izenačena z njuno »vulgarno« verzijo, v vsakem primeru pa dojeti kot »predrazsvetljenski« metodi, ki še nista prišli do zavesti o odprtosti. Takšni očitki povsem ignorirajo hermenevtiko, ki sta jo razvili obe tradiciji, in ki pravzaprav temeljita na drugačnem pojmovanju odprtosti in konstitutivne necelosti dela (npr. pri Pierru Machereyu in Jamesonu v marksistični literarni teoriji).

V tem oziru je simptomatična Ecova obravnava Mallarméjeve *Knjige*, ki jo zaradi njene nedokončljivostjo 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[.]« (12-13) Glede na to, da je *Knjiga* bolj projekt kot objekt in to bolj metafizičen kot literaren, je iz interpretacijskega vidika tak korak zelo vprašljiv. Poleg tega je naloga, ki si jo Eco zastavi v svojem tekstu – odpiranje umetniških del povezati z odpiranjem znanstvenega in filozofskega pogleda na svet –, še en razlog več, da Mallarméjeve metafizike ne bi smel odmisliti. Toda mora jo odmisliti, 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. (Glej Benčin, »Mallarmé«) Prav to pa je metafizika, ki anticipira ontologijo, ki smo jo zasledovali v prejšnjih poglavjih.

Ne gre za to, da bi želeli zanikati spoznanje, da logika smisla, notranja estetskemu učinku umetniških del, temelji na momentu ambivalence, ki povzroča tudi možnost različnih interpretacij. Ne problematiziramo 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 ki deluje tudi kot kriterij selekcije med dobrimi, odprtimi, in slabimi, zaprtimi interpretacijami. Ni meta-pomena, zato tudi ni možnosti sprave med interpretacijami: bojno polje ostaja ireduktibilno.

Teorija odprtosti ne pojasni, kakšen je pravzaprav odnos med virtualnim poljem neskončnih možnosti in neko dejansko, aktualno interpretacijo. Pogosta praksa intepretov je, da ponudijo določeno interpetacijo (ki je praviloma filozofsko oziroma ideološko skladna s preferiranjem odprtosti, mnogoterosti ipd.), 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 preprosta retorična figura? 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 nek 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 raznolikosti obravnavanih primerov umetniških del (in filozofskih tekstov) njegove analize zmeraj pripeljejo do istih razultatov:

> 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. (*Deleuze* 23-24)

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. Vendar je ta očitek mogoče vrniti naslovniku, kar rade volje stori Rancière v svojem komentarju Badioujih tez o Mallarméju: »Pesem izreče le tisto, kar od nje potrebuje filozofija, ki pa se pretvarja, da to odkrije v presenečenju pesmi.« (*Nelagodje* 112) Če Deleuze vedno pristane pri izrazu biti, pa Badiouju vedno pristane pri opisu logike dogodka. K vprašanju, ali lahko navezava resnice na dogodek namesto na izraz biti dejansko proizvede neko drugačno estetiko, se bomo še enkrat vrnili v enem od naslednjih poglavij, sedaj pa se omejimo na vprašanje interpretacije. Rancièrov očitek je nenavaden, če upoštevamo, da prav on kot del »estetskega režima« poudarja padec ločnice med umetniškim delom in diskurzom *o* delu. Rancièrova reafirmacija estetike je bila

uperjena ravno *proti* imanentističnemu moralizmu – zavračanju estetike kot diskurza, »s katerim filozofija […] smisel umetniških del in sodb o okusu obrača sebi v prid« (*Nelagodje* 29) –, ki pa si ga na račun Badiouja privošči tudi sam.

Kar počneta Badiou, Deleuze pa tudi drugi predstavniki estetske sekvence, je Jean-Jacques Lecercle (podobno kot Jameson) označil za prakso »močnega branja«. Lecercle poziva, da onstran moralističnih obtožb filozofskega »izkoriščanja« umetnosti preučimo delovanje in konsekvence takšnega branja. »*Filozofski* koncept močnega branja«, kot ga natančneje imenuje Lecercle, tvorijo naslednje štiri glavne značilnosti (v strnjenem in nekoliko svobodnem povzetku):

> (1) *nasprotovanje doxi*, prevladujočemu mnenju o umetniškem delu (tako Badiou kot Deleuze npr. zavračata pojmovanje Becketta kot avtorja absurdih in pesimističnih podob sveta); filozofsko branje želi bralca soočiti s tistim v delu, kar onstran mnenja *sili k mišljenju*, zato filozofsko branje ni več običajna interpetacija, temveč že kar *intervencija* v tekst in ustaljene načine branja, saj predpostavlja (in to predpostavko rade volje vzema nase) določeno mero nasilja, tako nad tekstom kot nad bralci;
>
> (2) *ekstrakcija problema*, ki v delu ni ekspliciran, čeprav ga prežema (Deleuze v Proustovem *Iskanju izgubljenega časa* najde problem učenja; Badiou v Mallarméjevi poeziji odkrije problem izginulega dogodka);
>
> (3) *konstrukcija koncepta*, ki omogoči dojem tega problema (Deleuze Proustov problem zgrabi s konceptom znaka, ki pa si ga ne izposodi iz kakšne prej obstoječe teorije znakov, npr. Saussurjeve, ampak ga ob branju Prousta šele razvije; pri Mallarméju Badiou razgrne tri »odtegnitvene operacije«);
>
> (4) *vztrajnost* tega koncepta v določeni filozofiji (Deleuze se tudi po tem, ko spremeni svoja filozofska izhodišča, vrača k Proustu in dodaja poglavja za nove izdaje svoje knjige o njem, prav tako pa se vrača k samemu konceptu znaka, ki ga obravnava tudi v drugih kontekstih; tudi pri Badiouju najdemo komentarje istega Mallarméjevega soneta, ki ju loči nekaj desetletij, prav tako pa Badiou citate iz Mallarméja uvrsti skorajda v vse svoje knjige – Lecercle še ni mogel vedeti, da ga bo omenjal celo v svojem *prevodu* (!) Platonove *Države*). (68-70, 115-116)

Lecercle torej zagovarja filozofsko branje umetnosti, ki z določeno mero nasilja (sicer pa smo videli, da je nasilna – če ne celo bolezenska – vsaka interpretacija, tudi »šibka«) omogoči nov pogled na delo, njegovo revitalizacijo. Čeprav je Badiouju in Deleuzu mogoče očitati določeno redukcijo, se vsak na svoj način (Lecercle podrobneje preučuje prav njune tekste o literarnih delih) 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 novih 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 (202).

Bralna praksa estetskega momenta 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 odvzemamo, neposredno ponavzočen. (475)

Neskončnost dela ne leži v obskurni potencialnosti možnih interpretacij, temveč je aktualizirana le, 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 vzbudi neka dodatna reprezentacija. Kar smo prej poimenovali

»revitalizacija«, lahko sedaj označimo s konceptom: močno branje je dejansko filozofska *subjektivacija* umetniškega dela, ki aktualizira njegovo dejansko neskončnost.

9. Politika estetike

O političnosti umetnosti še vedno spontano razmišljamo v nasprotju z njeno avtonomnostjo. Avtonomijo umetnosti, »umetnost zaradi umetnosti same«, lahko po eni strani prikažemo kot goli videz, ki prikriva materialne pogoje njene produkcije in ideološke interese, ki so v njej navzoči. Po drugi strani lahko umetnost sama zapusti svoj slonokoščeni stolp in privzame politični angažma, stopi v službo revolucionarnih idej. Toda v prejšnjih poglavjih smo pokazali, da avtonomija umetnosti sovpada z njeno radikalno heteronomijo. Preostane nam torej premislek o tem, na kakšen način moramo to heteronomnost razumeti (tudi ali predvsem) kot politično.

Med mehaničnim in dialektičnim odnosom

Razprava o politiki estetike je pogosto – in to ne po naključju – tesno povezana z marksistično teorijo in komunistično politiko. Marksizem namreč družbeno-ekonomskih pogojev produkcije umetnosti ne preučuje zgolj s sociološkim interesom pridobiti znanstveno vednost o posameznem družbeno pogojenem objektu, temveč je njegov namen demistificirati avtonomijo umetnosti in razredni interes, ki mu služi, s čimer prispeva k spremembi te družbe. Marksistična sociologija umetnosti je torej sama po sebi politična. Tudi angažirana umetnost seveda ni nujno povezana s socialističnimi idejami. Toda nesocialistična družbenokritična umetnost se običajno sklicuje ravno na svojo avtonomijo: le avtonomna umetnost, neodvisna od pokvarjenosti družbe in njenih lažnih vrednot, lahko družbi kaže njeno resnico in s svojim prevrednotenjem vrednot v njej povzroča škandale. Tudi disidentska umetnost, ki je sodelovala pri rušenju komunističnih režimov v vzhodni Evropi, si je večinoma prizadevala za rehabilitacijo svojega avtonomnega statusa po prisilni politizaciji, ki so jo narekovali ti režimi. V nasprotju s tem pa se je umetnost, ki si je želela priključiti komunistični stvari, denimo Brechtovo gledališče ali ruska avantgarda, sama odrekla svoji (lažni) avtonomiji, bodisi da bi prispevala k marksističnemu razumevanju sveta in politično aktivirala gledalce, bodisi da bi vzpostavila nove oblike senzibilnosti, primerne porevolucionarnemu človeku in

družbi. S tem je ta umetnost postala tudi model mnogih praks sodobne umetnosti (ki seveda še zdaleč ne izhajajo nujno iz istih političnih načel), ki svojo avtonomijo presegajo s političnimi intervencijami.

Seveda marksizem in razpravo o politiki estetike povezuje tudi »vulgarna« kritika marksizma, ki avtonomijo umetnosti nedialektično postavlja kot samoumevno vrednoto in v ostrem nasprotju z njeno heteronomijo. Ta pogled marksizem izenači z »redukcijo« razumevanja literature na »ekonomsko bazo« in »totalitarne« državne predpise o obvezni angažiranosti in formalnih smernicah umetnosti, znane pod oznako »socialističnega realizma«. Toda zadeva je precej bolj zapletena. Pri Rancièru denimo najdemo opazko, da so bili »najbolj goreči zagovorniki avtonomije umetnosti pogosto marksisti« (*Nelagodje* 133). Preden se lotimo vloge razprave o politiki estetike znotraj estetskega momenta sodobne filozofije, bomo tako na kratko povzeli nekaj ključnih tem burnih estetskih debat znotraj marksizma, v katerem je bilo vprašanje odnosa med avtonomijo in politično heteronomijo umetnosti najstrožje zastavljeno.

Če družbena bit določa zavest ljudi, kot trdita Marx in Engels, in ne obratno, je prva naloga marksista preučiti produkcijo umetnosti z vidika produkcijskih odnosov določene družbe. S tem je vprašanje umetnosti umeščeno kot poseben primer splošnega problema odnosa baze in nadstavbe oziroma ideologije. Marksistična *estetika* pa se prične z vprašanjem, *na kakšen način* so družbeni antagonizmi navzoči v umetniškem delu in kakšen je razredni položaj dela ali njegova vloga v razrednem boju. Različne poglede na to vprašanje lahko razumemo tudi glede na dve sedaj že znani kategoriji, reprezentacijo in imanenco. Oblikovali sta se dve struji: prva je trdila, da umetnost kot oblika ideologije *reprezentira* objektivno realnost, druga pa, da je *izraz* njene imanence. To razlikovanje se je najprej artikuliralo kot razlikovanje med mehaničnim in dialektičnim odnosom med umetnostjo in realnostjo. Tako je že v tridesetih letih Ernst Bloch očital Györgyju Lukácsu, da je njegovo razumevanje tega odnosa »mehanično, ne dialektično« (21). Ta formulacija je imela velik uspeh in jo najdemo tudi pri francoskih avtorjih, ki so izhajali iz strukturalističnega marksizma Louisa Althusserja v sedemdesetih letih. Étienne Balibar in Pierre Macherey zapišeta, da razmerje literature do objektivne realnosti »*ni razmerje*

predstavljanja [représentation]« (249). Smernice za marksistično preučevanje literature pa definirata takole:

> Produkcijo literarnih učinkov moramo 'lokalizirati' v zgodovinski celoti družbenih praks. Da bi lahko to objektivno določenost 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*. Ne smemo misliti, da se literatura in zgodovina vzpostavljata v *zunanjem* odnosu (niti ne tako, da bi na eno stran postavili zgodovino literature, na drugo stran pa družbeno in politično zgodovino), pač pa moramo njun odnos koncipirati tako, da sta že vnaprej v notranjem razmerju, v katerem se prepletata in povezujeta, in prav to razmerje je pogoj za zgodovinsko eksistenco nečesa, čemur pravimo literatura. (245-246)

(Zopet torej najdemo kritiko reprezentacije in pojmovanja resnice kot ustrezanja, ki jo zasledujemo že od Heideggerja naprej – le da skrito/neskrito bit zamenja družbeno protislovje.) Tudi Jameson se sklicuje na Althusserja in sicer na njegov pojem strukturalne kavzalnosti, ki se razlikuje od teoretsko inferiornih mehanične in ekspresivne kavzalnosti. Po Althusserju je »struktura imanentna svojim učinkom« oziroma »ni nič izven svojih učinkov« (Althusser v: Jameson, *Political* 9). Realnost, ki pogojuje umetnost, t. i. »način produkcije«, tako Jameson razume kot strukturo, ki je »odsotni vzrok, saj ni nikjer empirično prisotna kot element, ni del celote ali ena od ravni, ampak je prej celoten sistem *odnosov* med temi ravnmi« (*Political* 21). Od umetnosti kot reprezentacije realnosti torej preidemo k nekemu realnemu, imanenci realnosti, ki pogojuje tako realnost kot umetnost, ki sta odslej postavljeni na isto raven. Jameson sicer opozarja, da ostalih oblik vzročnosti ne moremo preprosto zavreči, ker dejansko pojasnjujejo mnoge vidike objekta, ki ga preučujemo. (10)

Vzporedno s premikom v razumevanju odnosa umetnosti do baze se spremeni tudi razumevanje njenega odnosa do ideologije: umetniško delo ni le »del« ideologije, temveč je v *razmerju* do nje. Ideologija je material, ki ga umetnost predela in omogoča njeno zaznavanje. 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*.« (»O razmerju« 323) 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« (»Nekaj« 191). Te rešitve odgovarjajo na problem, s katerim se je soočila marksistična estetika: če je umetnost »zgolj« ideologija, ali to pomeni, da moramo vso umetnost, ki nastaja v kapitalističnih družbah, preprosto zavreči kot obliko »lažne zavesti«?

Eden od načinov razrešitve tega problema je izolirati »resnično« umetnost: po Lukácsu buržoazna literatura svoj vrhunec dosega v delih vélikih realističnih pisateljev, ki uspejo prikazati družbo svojega časa v njeni kompleksni totalnosti. (36) Tudi če sami pisatelji nekritično sprejemajo ideologijo svojega časa, njihova dela družbo prikažejo tako natančno, da ta prikaz preseže ideološke omejitve njihovih avtorjev. Zato pa naturalizem, avantgarde in modernizem podležejo uničujočim učinkom kapitalizma na zavest in zato zgolj odsevajo njegovo bedno realnost. Že Bloch je Lukácsu očital, da spregleda, da je realnost sama »diskontinuirana« in zato ne more tvoriti totalitete, kar pomeni tudi, da jo bolje izražajo postrealistične umetniške oblike, npr. ekspresionizem, ki je bil tarča ostrih Lukácsevih napadov. (22)

S tem je nakazan tudi drugi način reševanja tega problema, in sicer s kompleksnejšim pojmom ideologije. 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 smisle. To pa 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« (»Nekaj« 215). Torej ne realnosti ne ideologije ne umetniškega dela ne moremo razumeti izhajajoč iz njihove zaokrožene totalnosti, temveč iz njihove konstitutivne necelosti.

S tem pa se še nismo zares dotaknili izhodiščnega estetskega vprašanja, torej na kakšen način so produkcijski odnosi in ideologija vpisani v umetniško delo in kako razumeti razredni položaj posamezne estetske tvorbe. Problem se sprva zastavlja skozi tradicionalno pojmovno dvojico oblike in vsebine. Medtem ko so se mnogi teoretiki zadovoljili z reprezentacijsko analizo vsebine umetniškega dela, torej z izpostavitvijo eksplicitnih ideoloških izjav, ideološke tendence avtorja ali načina, na katerega je v umetnini prikazan delavski razred, so drugi pozivali k analizi oblik: na

primer, kako je vzpostavitev romana – ne glede na vsebine posameznih primerkov – kot prevladujoče literarne oblike povezana z zmagoslavjem meščanstva nad aristokracijo. Kot poudari Jameson, moramo estetske oblike obravnavati kot vsebine: »formalne procese je postalo mogoče same po sebi dojeti kot sedimentirano vsebino, saj nosijo lastna ideološka sporočila, ločena od navidezne ali manifestne vsebine del« (*Political* 84).

Ta problem je ključen tudi pri vprašanju možnosti angažirane umetnosti. Medtem ko je Lukács vztrajal pri realizmu kot dovršeni formi, ki jo morajo komunistični umetniki napolniti z novo vsebino, in zavračal avantgardne in modernistične estetske inovacije, so denimo Bloch, Brecht in Benjamin trdili, da mora politično progresivna umetnost izumiti nove forme, s katerimi bo lahko bolje prikazala realnost in jo pomagala spremeniti. Tako Benjamin političnost Brechtovega epskega gledališča ne umešča v nove vsebine, ki jih je pripeljal na oder, temveč zaradi njegovih formalnih inovacij, ki korenito spreminjajo funkcionalne odnose »med odrom in občinstvom, besedilom in uprizoritvijo, režiserjem in igralcem« (»Poskusi« 218). Šele ko problem zastavimo na ta način, lahko po Benjaminu presežemo tradicionalna nasprotja med politično tendenco in umetniško kakovostjo ter problem odnosa med vsebino in obliko. Zares prelomna vsebina terja tudi formalno invencijo, s tem pa tudi tendenca ni več zgolj vključena v umetniško delo od zunaj, temveč postane notranji moment posamezne estetske forme in s tem tudi kakovosti dela. Zaradi tega sta literarna vrednost Brechtovih del in njihov angažma tudi estetsko neločljiva. Tako moramo po Benjaminu vprašanje »kakšen je odnos določenega dela do proizvodnih odnosov določene dobe« zamenjati z vprašanjem »kakšen je položaj pesništva *znotraj* teh proizvodnih odnosov« (»Poskusi« 319-320). Umetnost torej postane politična šele s spreminjanjem načina svoje produkcije in odnosov med subjekti, ki v tej produkciji sodelujejo. Če smo prej poudarili, da imajo lahko tudi ideološko »napačna« dela politično progresivne učinke, lahko sedaj dodamo ugotovitev, da so dela s »pravilno« tendenco lahko politično nazadnjaška. Kajti, »če proizvodnemu aparatu dobavljamo material, ne da bi [ta aparat] spreminjali« (327), naša »politična tendenca, pa naj bo na videz še tako revolucionarna, deluje protirevolucionarno, dokler je pisatelj s proletariatom solidaren le v svojem prepričanju, ne pa tudi kot proizvajalec« (323).

Med politično obljubo in ontološko potrebo

Če želimo preveriti, na kakšen način se ta problematika vpisuje v estetski moment sodobne filozofije, se moramo obrniti na Adornovo estetiko, ki jo lahko obenem razumemo kot sklepno besedo klasičnih marksističnih estetskih razprav in kot pomemben mejnik v filozofiji 20. stoletja. Pri Adornu zlahka prepoznamo vse štiri teze estetskega momenta: da je umetnost zmožna resnice; da je resnice zmožna le tista umetnost, ki prelamlja z ustaljenimi oblikami čutnega izkustva; da komentar posameznih umetniških del (npr. Schönbergovih glasbenih in Beckettovih literarnih) postane integralni del filozofskega diskurza; da lahko filozofija povezuje spoznanja iz različnih domen vednosti in delovanja (npr. umetnosti in politike). Obenem pa ugotovimo, da so te štiri teze pri Adornu zgodovinsko in politično naddoločene. Čeprav je nalogo umetnosti definiral tudi ontološko kot ohranjanje neidentičnega, se je vendarle želel izogniti napaki, ki jo je očital Heideggerju: da je politično določeno bedo človeka povzdignil v eksistencialno vrednoto z ontološko digniteto. (*Žargon* 128) Po Adornu sta družbeno določeni tako umetnost nasploh kot ontološko-zgodovinska naloga »resnične« umetnosti. Toda tisto, kar Adornovo estetiko ločuje od klasičnih marksističnih debat – iz katerih sicer izhaja in nikoli ne zapusti problematike, ki so jih odprle –, je nova zgodovinska izkušnja, ki jo pripozna kot svojo osnovo. Ta izkušnja je dvojna: po eni strani fašizma in nacizma, ki sta kulminirala v grozi koncentracijskega taborišča, po drugi strani pa zamujene priložnosti komunistične spremembe (ki tudi v »realno obstoječih« tovrstnih režimih še zdaleč ni uresničena). Zgodovinska izkušnja, ki pogojuje Adornovo estetiko, je torej izkušnja katastrofe in razočaranja.

Adorno kot marksistični dialektik ne more sprejeti »meščanskega« pojma avtonomije umetnosti kot nasprotja njene heteronomije, po drugi strani pa je zaradi svoje zgodovinske izkušnje skeptičen do umetniških odpovedi avtonomiji v korist političnega angažmaja. Avtonomijo umetnosti, kot smo videli zgoraj, Adorno razume kot posredovano z njeno heteronomijo (kar pomeni predvsem z njeno družbeno pogojenostjo). Toda po drugi strani je ravno njena avtonomija pogoj možnosti politično subverzivnega učinka umetnosti. Z njeno premestitvijo iz heteronomnega v avtonomni moment umetnosti se spremeni tudi značaj politične naloge umetnosti. Ta je po eni strani navezana na katastrofo z imenom Auschwitz po drugi pa na

neuresničeno obljubo spremembe sveta. Za razliko od Lyotarda (ki se sicer sklicuje na Adorna), po katerem se mora umetnost po katastrofalnem dogodku odreči obljubi in se zadovoljiti s pričanjem o nečloveškem kot ireduktibilni dimenziji človeškosti, je Adornovo razmišljanje vseskozi usmerjeno k vprašanju, kako lahko obljuba drugačnega sveta preživi tudi po Auschwitzu. Res je, da je zmožnost umetnosti za resnico po Adornu odvisna od zmožnosti, da ta vzame nase konsekvence katastrofe, toda te ji narekujejo le, čemu vse se mora odreči, da bo lahko ohranila obljubo. Pomembnost te ohranitve je potencirana, ker se ji je politika, ki naj bi bila kraj njene izpolnitve, izneverila.

Adornova reafirmacija avtonomije umetnosti torej ne izhaja iz omiljenja marksističnega stališča o njeni razredni pogojenosti. Adorno se osredotoči prav na družbeno pogojenost vzpostavitve same avtonomije umetnosti: »Njena avtonomija, rastoča neodvisnost od družbe, je bila funkcija buržoazne zavesti svobode, ki je bila sama povezana z družbeno strukturo.« (*Aesthetic* 295) Avtonomija torej »nikakor ni *a priori*, temveč sedimentacija zgodovinskega procesa« (23). Še več, ni le funkcija partikularnega razrednega interesa v nekem trenutku zgodovine, temveč sedimentacija celotne zgodovine dominacije, ki v avtonomnem delu postane ponotranjena: »avtoriteta, ki so jo kultni predmeti včasih izvrševali nad *gentes*, je postala imanentni zakon oblike« (23). Umetnost moramo torej razumeti kot družbeno pogojeno predvsem v formalnem smislu, medtem ko moramo družbo sámo razumeti skozi njene konstitutivne antagonizme. Adorno tako poskrbi za eno najbolj dovršenih formulacij marksističnega razumevanja odnosa družbe in umetnosti: »Nerešeni antagonizmi realnosti se vračajo v umetninah kot imanentni problemi njihove oblike.« (»Umetnost« 99)

Adorno razlikovanje med avtonomijo in heteronomijo umetnosti predstavi kot notranje sami avtonomiji. Ideološka določenost ne kali avtonomije, ampak je avtonomija sama ideološka in služi razrednemu interesu. In vendar *je* avtonomija, kar pomeni, da lahko prevzame funkcije, nasprotne tistim, zaradi katerih je nastala. Zato je umetnost »družbena antiteza družbe« (»Umetnost« 101) in kot takšna vseskozi »oscilira« med ideologijo in utopijo (*Aesthetic* 148). Tisti, ki njeno utopično razsežnost razumejo zgolj kot ideologijo, spregledajo, da se »v dozdevku drugega odpira tudi njegova možnost« (*Aesthetic* 23). Zato vsa avtonomna umetnost, četudi

zlahka pokažemo njene ideološke tendence, vsebuje resnico. »Vsa umetniška dela, tudi afirmativna, so *a priori* polemična. Ideja konservativnega umetniškega dela je inherentno absurdna.« (233) Splošni predstavi o Adornu, ki izhaja predvsem iz njegovih analiz sodobne glasbe, v katerih ostro ločuje ideološko in družbeno reakcionarno glasbo od peščice naprednih del, se torej zoperstavlja teoretski Adorno, ki se posveča prav dialektičnemu pregibu, v katerem ideološka umetnost odpira možnost ohranitve politične obljube.

Ta dvojnost je, če smo natančni, navzoča že v sami teoriji. Po eni strani avtonomna umetnost »kritizira družbo z golim obstojem«, ne glede na njene vsebine in oblike, saj s svojo samozadostnostjo, obstojem »v-sebi«, neodvisnostjo od družbenih norm in funkcij, v družbi nastopa kot moteči element. (296) Po drugi pa Adorno zelo jasno definira kriterij »resnične« umetnosti. Napredna umetnost je tista, ki v svoji obliki (in ne nujno z angažirano vsebino) na pravilen način izraža nerešene družbene antagonizme. Ker »antagonizmi, ki so nerešeni v realnosti, ne morejo biti rešeni niti imaginarno« (222), je napačna umetnost tista, ki prikazuje lažni dozdevek sprave antagonizmov. Naloga umetnosti je tako določena: »Skozi nespravljivo zavrnitev dozdevka sprave se umetnost oklene obljube sprave sredi nespravljenega.« (41) Svoji utopistični nalogi torej zadosti negativno, s tem da v svoji formi upošteva konsekvence dejanske in možnih katastrof. 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« (171). Modus resnice umetnosti je tako modus obljube. Odtujenost sveta v umetniški formi postane »pooblaščenec neodtujenega« (149).

Toda kako razumeti dvojno tendenco Adornove estetike? Po eni strani političnost umetnosti razlaga s prefinjeno dialektiko, ki zabriše razmejitvene črte med pojmovnimi nasprotji, po drugi pa zahteva absolutno separacijo vélikih del od ideološke navlake kulturne produkcije. Je Adorno preveč popustljiv v svoji teoriji in je njegova vera v apriorno subverzivnost umetnosti preveč idealistična ali pa je morda prestrog v svojih sodbah in zato ne zmore ceniti raznovrstnosti umetniške ustvarjalnosti? Vztrajali bomo, da sta oba pomisleka napačna in da moramo Adorna razumeti prav na podlagi te dvojnosti, ki dejansko ne tvori nasprotja, ampak je vzajemno pogojena. *Estetska teorija* se začne z ugotovitvijo, da nič, kar zadeva

umetnost, ni več samoumevno. Toda nadaljnja razmišljanja to zmedo prikažejo kot pozitivno izhodišče moderne umetnosti, pogoj njene emancipacije od neposrednega družbenega življenja in s tem apriorno polemičnost. Gre torej za separacijo, ki šele omogoči avtonomijo in raznovrstnost umetniških oblik. Po drugi strani pa je umetnost ravno kot avtonomna zastavek znotraj družbenih antagonizmov, kar od materialistične estetike terja sodbo o poziciji posameznih del znotraj njih. Zato moramo med množico del najti tista, ki se glede na antagonizme umeščajo na način, ki se odreka njihovi imaginarni razrešitvi, da bi ohranila obljubo o njihovi realni razrešitvi. Toda takšna umetniška dela ne bi bila mogoča brez obče emancipacije umetnosti, torej njene avtonomije in raznovrstnosti: le če je *vsa* umetnost polemična, so *nekatera* dela lahko resnična. Nerazločljivost ideologije in resnice je nujni pogoj za zmožnost nekaterih del, da izražajo resnico, ki presega ideologijo.

Politična »pravilnost« umetniškega dela pa po Adornu ni neposredno prevedljiva v njen družbeni učinek. Tako kot je umetnost v posrednem odnosu do družbenih antagonizmov, ki so vpisani v njeno strukturo, tako so posredna tudi njena politična sporočila, tudi v eksplicitno angažirani umetnosti. Tako je politična vsebina Brechtovega gledališča tudi po Adornu nerazločljiva od njegovih formalnoestetskih inovacij. Njegova naloga ni bila sporočati maksim, temveč spraviti misel v gibanje. (304, 40) Umetnost, ki zgolj razglaša politične parole, je dvojno neresnična: iz slonokoščenega stolpa, ki dejansko omogoča kritičnost umetnosti, izstopi le zato, da bi razglašala trivialne modrosti, s tem pa dejansko pristane na pravila igre, proti katerim naj bi se borila – kapitalistično zahtevo po uporabnosti in sporočljivosti vsega. (138, 316) Klasični očitek takšnemu načinu razmišljanja in Adornovi preferenci hermetičnih umetnin ponavlja Lukácsev očitek Blochu, da revolucionarne ljudske množice od takšnih del nimajo ničesar. Lukácsu je ugovarjal že Brecht, ki je trdil, da je po njegovih izkušnjah proletariat povsem dojemljiv za nove estetske forme. Umetnost mora po Brechtu *postati*, ne *biti* ljudska. (85) Adorno postavi podobno tezo: »Umetnost spoštuje množice s tem, da jim predstavlja to, kar bi lahko bile, namesto da bi se jim prilagajala v njihovem ponižujočem položaju. Družbeno gledano je vulgarna umetnost subjektivna identifikacija z objektivno reproduciranim ponižanjem.« (*Aesthetic* 313) Nasploh pa je po Adornu naivno pričakovati, da lahko umetnost sama določa svoj družbeni učinek. Ta je vedno negotov in veliko bolj kot

od same umetnost odvisen od stanja družbe v celoti, ki je tudi glavni krivec za elitistično izolacijo napredne umetnosti. (304, 316, 330)

Močni skepsi glede ujemanja politične resničnosti in političnega učinka umetnosti pa se pri Adornu pridružuje vsaj toliko močno prepričanje v ujemanje politične in estetske resničnosti. Resnica umetnosti je »enoglasna«, če si izposodimo Deleuzov koncept. »V vsebovanosti resnice ali v njeni odsotnosti se ujameta estetska in socialna kritika.« (Adorno, *Uvod* 272) 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.« (274) Da je Adornova estetika politično naddoločena, je jasno. Resnica, ki jo vsebuje umetnost in jo zasleduje estetika, je izenačena s politično obljubo. Toda ta »enoglasnost«, absolutno ujemanje estetske in politične naprednosti, kaže še na neko drugo naddoločenost: kaže na ontološko konsistenco, ki jamči za enotnost resnice. Spomnimo se, da po Adornu nekaj v biti, nekaj kar se skriva za tančico realnosti, »objektivno zahteva umetnost«. Ta zahteva je tudi zahteva žrtev Auschwitza in zahteva, ki se ji nenehno izneverja politika. Njena izpolnitev je navzoča le kot obljuba, ki jo zmore dati umetnost. Ravno tej verigi konsistence, pripeti na ontološko tezo, ki povezuje zgodovinski dogodek, politično obljubo in estetsko inovacijo, pa se odreče Rancière.

Politična in estetska enakost

Lahko bi vztrajali pri ugovoru, da Rancière pravzaprav ne sodi v zgodbo, predstavljeno v tem poglavju. Potem ko je v študentskih letih deloval v Althusserjevem krogu, je svoje prvo samostojno knjižno delo posvetil prav kritiki svojega učitelja, obenem pa je opustil tudi marksistični besednjak. Toda to ne pomeni, da je zapustil tudi problematiko, ki jo je ta načel. Ko se je posvetil raziskovanju zgodovine delavskega gibanja, je opustil pojem ideologije, saj se je raje kot mehanizmom ukleščenosti v popačeno podobo njihovih razmer, posvetil samoemancipatornim praksam delavcev, s čimer se je odrekel tudi refleksiji razočaranja nad poskusom spreminjanja sveta ali transformaciji tega spreminjanja v utopično obljubo, ki sta bili značilni za njegove sodobnike.

To najprej pomeni, da se je Rancière raje kot političnim obljubam umetnosti posvečal njihovim praksam, v katerih se emancipacija že dogaja in v katerih je torej moč prepoznati verifikacijo enakosti. Pomeni pa tudi, da je moral marksistično dialektiko ideologije in utopije, ki jo je dovršil Adorno, nadomestiti z drugačno konceptualizacijo prepleta politike in estetike. To je dosegel s pojmom delitve čutnega, ki imenuje primarno estetiko, ki se nahaja v jedru tako političnih kot umetniških praks, estetiko, ki pa je že sama na sebi politična. Če je v jedru Adornove teorije vprašanje, kako dialektično povezati dva koncepta navidez nasprotnih momentov estetike, Rancière poda nov koncept, ki je že sam po sebi dialektičen. Politika in umetnost tako nista dve ločeni realnosti, ki ju lahko ali pač ne postavimo v razmerje, temveč »dve obliki delitve čutnega« (*Nelagodje* 54). To pomeni tudi, 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« (51), torej zaradi načinov, na katere »prakse in oblike vidnosti umetnosti same posegajo v delitev čutnega, v njegovo rekonfiguracijo« (53). Umetniška dela so tako s svojimi formami kot z načini lastne vidljivosti udeležena na delitvi čutnega, torej na nekem sistemu pogojev možnosti zaznavnosti in porazdelitvi zmožnosti zaznave. Zato lahko nek režim identifikacije umetnosti temelji na logiki reprezentacije, ki je tudi logika ureditve družbe: »Vsi ti elementi, reprezentacijska prednost delovanja nad značaji ali naracije nad opisom, hierarhija žanrov glede na digniteto njihove vsebine in sama primarnost umetnosti govorjenja oziroma aktualne govorice, oblikujejo analogijo s povsem hierarhično vizijo skupnosti.« (*Partage* 30-31) Z estetsko revolucijo, torej z vzpostavitvijo avtonomije umetnosti, pa se vzpostavi »sensorium izjeme«, ki omogoča premeščanje delitev v čutnem, torej med tem, kar je vidno, in tem, kar ni, kar prinese pretres razmerij med dejstvi in fikcijo, med žanri in vsebinami itn. »Umetnost se dotakne politične delitve čutnega prav kot avtonomna forma izkustva.« (*Nelagodje* 61)

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 starih

kategorijah posnemanja realnosti ali vsiljenja forme pasivni materiji. Razumemo ga lahko le kot izjemno čutno izkustvo, ki se izmika njegovim običajnim oblikam. 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 nujno dopolniti revolucija senzibilnosti, ki bo pripeljala do nove oblike skupnosti, ki jo 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.« (61) Rancière navaja tudi Flaubertov slog pisanja, ki so mu njegovi sodobniki očitali nevarno »demokratičnost«, 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 indiference je posledica poetične pristranskosti: enakost vseh vsebin je negacija vsakega 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? 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. (*Partage* 17)

Opazimo lahko, da med Schillerjevo in Flaubertovo »politiko« obstajajo pomembne razlike, kar pomeni, da o politiki estetike pravzaprav ne moremo govoriti v ednini. Za razliko od Adorna se namreč Rancière ne trudi filozofsko izpeljati to politiko, ampak sprva historično 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 ravno avtonomni »svobodni videz« umetnosti implicira senzibilnost nove oblike skupnosti in s tem ukinitev svoje avtonomije, medtem ko Flaubertov absolutni slog vztraja pri svoji distanci od sveta. »Schillerjevsko« politiko umetnosti so prevzeli tudi sovjetski avantgardisti, ki so od nefigurativnega slikarstva prešli k dizajniranju 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 nasprotnemu: materialnost umetnosti se je lahko prav v funkciji svoje čistosti ponudila kot anticipirana materialnost neke druge konfiguracije skupnosti. Če so 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. Nefigurativna čistost slike [je lahko postala] sredstvo za vzpostavitev nekega novega okrasja življenja, dovzetnega za lastno preobrazbo v okrasje novega življenja. (*Nelagodje* 61-62)

Na drugi strani Flaubertovo absolutizacijo forme prevzame Adorno. Ta estetski avtonomiji zaupa nalogo rešiti izjemno čutno izkustvo, ki je v politiki 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« (69). 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 ravno z ohranitvijo te distance.

Delitev čutnega, ki je tako del politike kot estetike, sicer omogoča vzpostavitev prej omenjenih »analogij« med obema poljema, ne omogoča pa adornovske enoglasnosti politične in estetske resnice. To je najprej posledica tega, da ni enoznačne politike umetnosti, temveč obstajajo različne in celo nasprotne politike. Enoznačna pa ni niti enakost. Glede tega je Rancière zelo jasen: »med oblikami enakosti ni analogije, temveč konflikt« (*Politics* 55). To je očitno že pri samem Flaubertu, pri katerem se enakost vsebin v absolutizaciji sloga zoperstavlja polemika proti Emmi Bovary, ki je poskušala umetnost preslikati v obliko življenja. Enakost literarnih vsebin ni enaka enakosti politične subjektivacije ali enakosti ekvivalenta, ki ga zahteva trgovanje.

Rancièrova poglavitna poanta je v odsotnosti garanta vezi med politiko estetike in estetiko politike. Razmerje med njima je dejansko nerazmerje. Zato tudi ni mogoče določiti primerne formalne izrazne oblike za določeno politično usmeritev umetnosti. To bi namreč pomenilo restavracijo reprezentacijskih norm (četudi bi kot primerno formo razglasili antireprezentacijsko 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.« (61) Tako so, kot pravi Rancière, kaotične umetniške forme iz prve polovice 20. stoletja prav tako dobro služile

prikazu kapitalističnega nereda iz stališča razrednega boja kot prikazu dionizične vrtoglavice življenja iz »reakcionarne« nihilistične perspektive.

Zato politični učinki umetnosti niso predvidljivi. Tudi angažirana umetnost ne more zagotoviti kavzalne verige med videnim in spoznanjem in 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.« (*Emancipirani* 42) Na tej točki je Rancièrovo stališče enako Adornovemu: politizirana umetnost *lahko* sovpade s pravo politično subjektivacijo, toda tega sovpada umetnost ne more izsiliti zgolj s svojo tendenco. Tudi Brechtovo gledališče ni nikoli doseglo srečanja s tistim občinstvom, ki ga je predpostavljalo. (*Politics* 62-63)

Rancière torej teoretsko obnovi in rekonceptualizira politizacijo estetike, toda to stori na kritičen način, tako da pokaže tudi na nemožnost te politizacije. V svojih analizah sodobne angažirane umetnosti pa prepozna obrat od politizacije k etizaciji. Če je avantgardna umetnost iz manka družbene vezi sklepala na nujnost transformacije družbene ureditve ter zoperstavila dve nezdružljivi realnosti, želijo nove estetike zapolniti vrzeli v družbeni vezi, ustvariti situacije, v katerih bi se ob pomoči umetnikovih posegov v realni prostor in življenja ljudi afirmirala (predpolitična) skupnost vseh človeških bitij. S tem ustvarjeni prostor za osebne zgodbe, dialog med kulturami in interesnimi skupinami ali ozaveščanje o skupnih socialnih in ekoloških problemih onkraj »ideoloških« delitev in popačenj izključuje za Rancièrovo pojmovanje demokracije ključno vzpostavitev *nesoglasja* – pravice, morale ali nasilja tistih, ki ne štejejo kot kultura ali skupina in ki zastavljajo probleme na način, ki ne šteje kot »skupen«. To izključitev možnosti spora o tem, kaj je sploh dojeto kot »realnost«, kompenzira radikalna delitev na realnost in brezno, ki jo obdaja – radikalno Drugost, ki uokvirja *conditio humana*. Iskanje neposrednega izraza, ki ga ne izkrivlja reprezentacija, se tako izteče v spoznanje o nereprezentabilnosti trpljenja in nemo strmenje v katastrofo (kot smo videli pri Rancièrovi analizi Lyotardove estetike sublimnega).

Rancièrovo rekonceptualizacijo političnosti umetnosti torej kljub njenemu nasprotovanju ideji o s politiko neokrnjeni avtonomiji umetnosti ne smemo razumeti kot preprost poziv k angažmaju. Vse prej Rancière ponuja uvide v političnost umetnosti, ki jo imamo za nepolitično, in apolitičnost umetnosti, ki se predstavlja kot neposredna politična intervencija. Kakor lahko politizirana umetnost zgreši jedro problemov, tako lahko tudi umetnost brez političnih pretenzij uvaja premestitve v delitvi čutnega in distribuciji zmožnosti zaznave. Uspele povezave med njima ostajajo singularne in v določeni meri kontingentne, plod lokalnih odločitev in krhkih spojev. Političnega učinka umetniških del ni mogoče preračunati, ker deluje prek neukinljive estetske distance, ki ga hkrati omogoča in onemogoča. Zgodovina dokazuje, da estetski modeli *lahko* preidejo v modele politične subjektivacije:

> A noben od njih 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. (*Emancipirani* 51)

Prav afirmacija te nedoločenosti je v osrčju estetskega režima umetnosti, kot ga razume Rancière. Pojmovna nasprotja (snov/forma, aktivnost/pasivnost …) na različne načine stopijo v nerazločljivost. V ospredje namesto velikih prelomov stopijo mikrotransformacije transcendentalnih koordinat čutnosti. Na teoretski ravni to pomeni opustitev ontološke konsistence.

III. Resnica

10. Bit in pojav

Osnovna teza estetske sekvence je, da umetnost misli, torej da je zmožna resnice. S tem se zoperstavlja vsaj platonističnemu delu zahodne filozofske tradicije, ki videz in pojav – material umetnosti – razume v nasprotju do resnice. Dve shemi odnosa med imanenco in reprezentacijo, ki smo ju obravnavali, sta dva poskusa drugačnega načina prepleta med čutnim in inteligibilnim, resnico in videzom. Relacijo med imanenco in reprezentacijo lahko torej obravnavamo tudi kot relacijo med bitjo in pojavom. Dve shemi pa implicirata tudi dve različni pojmovanji resnice. Po prvi shemi je resnica izenačena z razkritjem oziroma izrazom imanence biti – umetnost naj bi bila torej zmožna proizvesti izjemni pojav, v katerem onkraj realnosti (ki je sama urejena po zakonih reprezentacije) in njenih posnetkov bit prispe do svoje pojavitve. Inovacija druge sheme naj bi bila v tem, da bit pojmuje kot indiferentno glede na resnico, ki naj bi bila odslej povezana s prelomom v redu biti (dogodkom), bodisi kot razvijanje njegovih konsekvenc (»zvestoba« pri Badiouju) bodisi kot ohranjanje njegove anticipacije (»obljuba« pri Adornu). Toda kako lahko znotraj druge sheme razložimo povezavo med pojavom – torej izjemnim pojavom umetnosti – in resnico?

V iskanju dovršene ontologije druge sheme smo se obrnili na Badioujevo filozofijo. Kot smo že opazili, je zanjo značilna dvoumnost glede povezave biti in resnice. Po eni strani naj bi bila bit gola danost, resnica pa zvestoba prelomu v biti, po drugi strani pa Badiou, posebej v svoji estetiki, resnico enači z razkritjem biti kot čistega množtva.

Pojavljanje biti

V *Logikah svetov*, drugem delu *Biti in dogodka*, se Badiou loti vprašanja pojavnosti oziroma načina, na katerega se bit kot čisto množtvo pojavlja in oblikuje »svetove«. Tako kot ne obstaja množica vseh množic, ne obstaja niti Celota pojavnosti, ampak

le množtvo svetov. Če je disciplina, ki je zmožna misliti bit, matematika, je disciplina, ki lahko misli pojavnost, logika. Pojavnost je pojavnost čistih množtev, hkrati pa samostojen princip, katerega zakonitosti ne izhajajo iz same biti. Problem razmerja obeh nivojev ostaja, kot bomo videli, strukturno enak razmerju prezentacija/reprezentacija.

Vsak svet je tako razdeljen na svojo bit in na pojavnost te biti. Pojavitve nekega množtva ne narekujejo značilnosti množtva samega, ampak je glede nanj kontingentna. Posledica ločenosti principa pojavnosti je tudi v tem, da se množtvo ne more pojaviti v celoti, temveč nekaj biti ostane nepojavne: »Množtvo je za misel ločljivo od sveta, v katerem se pojavlja [...], iz česar sledi, da ni vse množtvo 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 bivajoče pojavlja tu.« (*Logiques* 339) Ta »del« biti, ki ga pojavnost zajame le kot izključenega (stopnja njegove pojavnosti je minimalna oziroma nična), Badiou imenuje »neobstoječe«, ki ga lahko razumemo kot presežek imanence nad reprezentacijo.

Logika nekega sveta določa pogoje vpisa posameznega množtva v določen svet – je transcendentalno tega sveta. Logika nas nauči, kako množtva glede na transcendentalno tvorijo objekte in v kakšnih relacijah so v danem svetu. Transcendentalno je torej struktura, ki daje koherenco pojavnosti oziroma red, ki določa lestvico stopenj intenzivnosti pojavitve množtva v nekem svetu. Ta »relacijska forma tubiti je zmožna narediti množtvo za konsistentno v prostoru njegove pojavnosti« (239). Nek svet je na ravni pojavnosti torej rezultat transcendentalnega enotenja, kakor je na ravni biti situacija rezultat štetja. Toda v kakšnem smislu lahko v okviru *Logik svetov* govorimo o presežku reprezentacije nad imanenco, kot je definiran v *Biti in dogodku*, ki bi mu v tem okviru ustrezal presežek svetov nad bitjo? Badiou pokaže (podrobnosti njegove matematično-logične izpeljave puščamo ob strani), da operacija prehoda nekega množtva iz biti v tubit, torej njegova lokalizacija, postane tudi sama element izvornega množtva. Red transcendentalnega »retroaktivno projicira transcendentalno konstitucijo sveta [...] na elemente množtva, ki se pojavljajo na tem svetu« (274). To pomeni, da je tudi pojavnost v določenem presežku glede na bit, saj biti nekaj dodaja: »nobeno množtvo iz svoje pojavitve ne izide nepoškodovano« (208). V *Logikah svetov* se sicer znova

pojavi tudi Cantorjev teorem presežka delov nad elementi (ob problemu končnosti oziroma neskončnosti posameznega sveta), toda nima več tako ključne vloge kot jo ima »blodeči presežek« v ontologiji *Biti in dogodka*, prav tako pa nima več vloge pri definiciji resnice.

Da bi lažje ugotovili premike znotraj Badioujeve filozofije, se lahko vprašamo, ali v logiki pojavnosti obstaja ustreznica tipologiji biti. V neobstoječem ni težko prepoznati singularnosti iz *Biti in dogodka*. Singularno je tisto množtvo, katerega stopnja pojavnosti na svetu je nična, normalna pa so množtva, ki se na tem svetu pojavljajo z določeno stopnjo intenzivnosti. Izrastku bi lahko ustrezalo tisto, kar se množtvu doda ob njegovem prehodu v pojavnost. Preostane seveda vprašanje, kako definirati pojavnost dogodka in resnic.

V *Logikah svetov* je dogodek definiran kot izjemna oblika pojavitve biti: bit obide transcendentalno in se pojavi v svetu v skladu z lastnim transcendentalnim načelom. »Seveda obstaja zgolj tubit množtev. Toda lahko se zgodi, da se bit-množtvo, ki je ponavadi podpora objektov, 'osebno' povzpne na površino objektivnosti. Zgodi se lahko mešanica čiste biti in pojava.« (380) Badiou takole povzame tri značilnosti takšne biti-množtva, ki je glede na svet, v katerem se pojavi, definiran kot posebne vrste objekt, imenovan »položaj« (*site*): »1) Položaj je refleksivna množtvenost, ki pripada sama sebi in s tem krši zakone biti. 2) Položaj je hipno razkritje praznine, ki preganja množtvenosti, s tem ko prehodno izniči razmik med bitjo in tubitjo. 3) Položaj je ontološka figura trenutka: pojavi se le zato, da bi izginil.« (389) Vendarle gre torej za pojavitev *praznine* biti (kar je v skladu z definicijo dogodka iz *Biti in dogodka*), njene nekonsistence, in ne za njeno ponavzočenje, Prezenco.

Dogodek v pravem pomenu besede v svetu nastopi šele tedaj, ko konsekvence »položaja« dosežejo maksimalno stopnjo pojavnosti v tem svetu – maksimalna konsekvenca pa je pojavitev neobstoječega. »Ni močnejše transcendentalne konsekvence, kot če storimo, da se v svetu pojavi nekaj, kar v njem ne obstaja.« (397) Tisto, kar je bilo v pojavnost nekega sveta prej vključeno na način izključitve, se zdaj »absolutizira«. Generična formula dogodka tako ostaja verz iz Internacionale: »Bili smo nič, bodimo vse!« (416) Posledica dogodka (oziroma dogodka, ki je razvil svoje maksimalne konsekvence v svetu) je tako premestitev transcendentalnih koordinat sveta:

> Kadar se svet nasilno veseli absolutnih konsekvenc paradoksa biti, mora vsa pojavnost, ogrožena od lokalne destrukcije neke običajne evalvacije, rekonstruirati drugačno distribucijo tega, kar obstaja, in tega, kar ne obstaja. Pod pritiskom, ki ga bit izvaja nad svojo lastno pojavnostjo, se na svetu lahko dogodi le slučaj novega sveta. (401)

Zdi se, da lahko Badiouja tu razumemo na dva načina. Ni namreč povsem jasno, ali je dogodek *sámo dejstvo* dviga neobstoječega v obstoječe, ali ta dvig dogodek šele *omogoči* kot eno svojih konsekvenc? Če je pravilna prva možnost, potem naredimo korak proti »fetišizaciji imanence«, ki jo Heideggerju očita Adorno. Resnica bi bila s tem reducirana na motrenje biti ali boj za »pravice« tistega, kar je izključeno, dogodek pa na udejanjenje potenciala, ki je bil v situaciji že vseskozi navzoč (kot njeno »potlačeno« neobstoječe, ki čaka na svojo »vrnitev«). To bi pomenilo tudi, da nova situacija ne pomeni zares preloma s staro, ampak prinaša zgolj prerazporeditev členov znotraj iste strukture. Če pa je pravilna druga možnost in moramo dogodek razumeti kot radikalen prelom s situacijo, potem ni več jasno, ali gre še za dogodek ravno *te* situacije in kako lahko posledično vzpostavitev nove situacije sploh še razumemo kot *spremembo* stare.

Na kakšen način Badiou razreši to dilemo? Pojmovanje resnice v *Logikah svetov*, kot smo ga pravkar prikazali, je res skladno s shemo presežka imanence nad reprezentacijo, toda ne gre za razodetje ali prisotnost biti, temveč za hipno pojavitev njenega paradoksa ali nekonsistence, kot tudi pravi Badiou. Poleg tega resnica ni identična s samim dogodkom ali motrenjem tega, kar je razkril, temveč z vzpostavitvijo nove situacije oziroma sveta, za katero dogodek odpre zgolj možnost. Dogodek je po eni strani res radikalni prelom s situacijo, a kot prelom razkrije – ne njeno imanenco – temveč praznino, ki je za to imanenco konstitutivna.

»Bitenje« pojavnosti

V *Biti in dogodku* smo to dvoumnost lažje razrešili, saj smo ga lahko razumeli tudi prek obratne sheme, torej sheme presežka reprezentacije nad imanenco. Sprva se je zdelo, da česa podobnega, torej ustreznice »blodečega presežka« reprezentacije, v *Logikah svetov* ni. Vendar lahko (z določenim interpretativnim posegom) na ta način razumemo ravno množtvo svetov v naslovu knjige. Neko množtvo se lahko namreč pojavlja v mnogo različnih svetovih: »Ne samo, da obstaja pluralnost svetov, ampak

se isto množtvo – ontološko 'isto' – na splošno so-pojavlja na več svetovih.« (124) Badiou pojavnost misli skozi logične operacije, ki so kot takšne abstrahirane od konkretnosti tega, kar se pojavlja. Tako kot matematika v ontologiji, logika konstrukcijo sveta odtegne transcendentalni subjektivnosti ali jezikovnim igram, ter jo razloži matematično. Toda logični zakoni veljajo le za konstrukcijo sveta, medtem ko je sama izbira sveta, njegovo »uokvirjenje«, podvrženo popolni jezikovni poljubnosti. Od tod tudi raznolikost Badioujevih primerov svetov, na katerih razlaga splošne zakonitosti pojavnosti: slika Huberta Roberta *Kopanje*, demonstracije na Trgu republike, hiša na podeželju v jesenskem večeru ... Zato je človeška žival »bivajoče tisočerih logik, [...] virtualno neskončnega števila svetov« (124). Eno množtvo je torej lahko »reprezentirano« v neizmerljivo neskončnem številu svetov. Upoštevajoč to arbitrarnost, se bralcu zastavi vprašanje, kako lahko resnico (ki je po Badiouju večna in transsvetovna) definiramo kot pojavitev neobstoječega prav nekega določenega sveta in kaj nek svet naredi za zmožnega resnice. Pojavitev neobstoječega v svetu »skodelica kave« – recimo, da bi bo ti pomenilo, da se kava polije (dogodek) in s tem pokaže na konstitutivno praznino skodelice (ki jo skodelica mora imeti, da bi opravljala svojo funkcijo, a hkrati praznina prinaša konstantno grožnjo razlitja) – bi težko razumeli kot večno resnico.

Ena od definicij postopka resnice v *Biti in dogodku* je tudi »zaustavitev blodenja presežka« reprezentacije nad prezentacijo. Ali kaj takšnega obstaja tudi v *Logikah* – ali lahko zaustavimo neskončno kopičenje možnih svetov in trdimo, da obstaja resnica nekega določenega sveta? Na ta način lahko razumemo Badioujevo predstavitev teorije točk. Poleg neobstoječega kot dela biti, ki ga pojav »potlači«, in transcendentalnega pojavnosti, ki pusti svoj pečat na biti-množtvu, točke prinašajo še tretjo obliko »pomešanja« biti in pojavnosti. Tokrat je transcendentalno biti tisto, ki se vsili pojavnosti. Za transcendentalno nekega sveta je značilna raznolikost vmesnih stopenj pojavnosti, ki se razprostirajo med minimalno in maksimalno vrednostjo, medtem ko je transcendentalno biti omejeno na dve stopnji: 1 in 0 oziroma da in ne. Množica α bodisi pripada (1) bodisi ne pripada (0) množici β. Ne more ji bolj ali manj pripadati ali ji biti bolj ali manj podobna: posamezna množica je bodisi identična bodisi absolutna različna od neke druge. To shemo Badiou uporabi kot teorijo razvijanja nekega postopka resnice. Subjekt resnice razvija konsekvence

dogodka za transcendentalno sveta in se pri tem sooča z alternativami: nekaj v svetu bo bodisi ohranil bodisi uničil, nekaj drugega pa bodisi ustvaril bodisi ne. Tako se npr. kmetje v Sartrovi drami *Hudič in dobri Bog* (Badioujev primer) odločajo o tem, ali se bodo pridružili kmečkemu uporu. Resnica (vstaja kmetov kot »neobstoječih« v svetu takratne družbe) torej pridobiva svojo pojavnost skozi obravnavo specifičnih dejanskih problemov, ki se pojavijo na njeni poti, in se skozi to obravnavo, ki je hkrati trasiranje spremenjenega režima transcendentalnega, »uprostori«:

> Točka je, v obliki alternative, načrt transcendentalne preizkušnje pojavnosti resnice. [...] Točka sveta [...] je to, kar privede neskončnost odtenkov sveta, raznolikost stopenj intenzivnosti pojavnosti, razvejano mrežo identitet in razlik, pred instanco Dvojega, ki je 'ja' ali 'ne'. […] Lahko rečemo tudi, da točka, redukcija na Dvoje neskončne množtvenosti, lokalizira dejavnost te resnice, ki ji je dogodek dal priložnost pojaviti se na svetu. (421, 423)

Podajmo še svoj primer. Objekt »Metelkova« (zapuščeni vojaški kompleks v Ljubljani) je del mnogih svetov: sveta aktivističnih in umetniških organizacij, ki uporabljajo njene prostore, sveta mladine, ki se zabava v njenih klubih, in sveta njihovih zaskrbljenih staršev, sveta okoliških prebivalcev, ki se pritožujejo nad hrupom, sveta mestnih oblasti, ki je lastnica skvotersko zasedenih prostorov, sveta potencialnih vlagateljev, ki jo vidijo kot lokacijo za gradnjo dobičkonosnih poslopij itn. To množtvo svetov očitno ne more soobstajati – pojavi se »točka« – odlok mestnih oblasti o rušenju. Tako smo soočeni s situacijo »ali/ali«: rušiti ali ne rušiti Metelkove, dopustiti rušenje ali se mu upreti. Potencialno neskončna mnogoterost svetov se reducira na preprosto binarno alternativo. Neki objekt ne lebdi več v nedoločenosti možnih svetov, ampak postane zastavek nekega boja, ki odloča o načinu njegove eksistence ali o njegovi eksistenci sami.

Točke po eni strani reducirajo mnogoterost svetov, po drugi pa ustvarjajo neki novi svet – utrjujejo pojavnost resnice. Tvorijo torej neki topološki prostor: »Prehod od biti k tubiti je v nekem svetu potrjen z redukcijo vseh stopenj intenzivnosti na osnovno figuro 'da' ali 'ne', 'tega ali onega' v izključujem smislu.« (437) Rečeno drugače, postopek resnice reducira presežek reprezentacij, toda to lahko stori le na način postopne produkcije neke nove, dodatne reprezentacije. Subjekt Internacionale, ki poje »Bili smo nič, bodimo vse!«, se kot »nič« nekega sveta afirmira retroaktivno, v postopku svojega postajanja-vse, torej konstruiranja novega sveta. »Zatiranih« torej pred njihovo vstajo v strogem smislu ni oziroma so utopljeni v poljubnost

neskončnega števila možnih svetov, sredi katerih je neodločljivo, če ni ta objekt bolje definiran npr. kot množica »govorečih orodij«. Šele v luči konstrukcije novega sveta jih lahko določimo kot »neobstoječe« starega.

Če resnico definiramo zgolj z razkritjem »potlačene« imanence, ne da bi upoštevali tudi konstrukcijo dodatne, subverzivne reprezentacije, naša definicija ostaja nezadostna. Jasno je sicer, da v političnih postopkih resnice brez predpostavke o »neobstoječih« ne gre – nujni videz omogoči prepoznati realno obstoječe razmere kot nevzdržne. Upravičenost prenosa te sheme na estetiko pa je manj razvidna. Zakaj bi recimo abstraktni ekspresionizem morali razumeti kot »osvoboditev« imanence poteze, barve ali medija, ki jih je figuralno slikarstvo »potlačilo« v svojih reprezentacijskih formah? Tisto, kar naj bi bilo potlačeno, ne ustreza ničemur v realnem. Pojem necele reprezentacije, ki smo ga zoperstavili takšnemu tipu teorij, je zato bliže ideji notranje subverzije same reprezentacije. Subverzija ne terja ukinitve reprezentacije v imenu neposrednega izraza neke domnevne imanence, temveč zgolj opustitev njenih regulativnih omejitev. Takšna filozofska estetika tako umetniškega dela ne razume več kot pojavitve resnice biti, temveč kot singularno konstrukcijo, ki lokalno redefinira transcendentalne koordinate pojavnosti.

11. Od estetike biti do estetike dogodka

Filozofija estetske sekvence svoje mišljenje umetnosti utemeljuje s predpostavko, da bit teži k izrazu, ki ga omogočajo umetniška dela. V umetnosti lahko najdemo sled hipnega in izginevajočega razkritja biti, kar umetniško delo potrjuje kot objekt filozofskega mišljenja. Ta predpostavka omogoča dvojno afirmacijo imanence: v umetnosti, ki prekinja z reprezentacijo, filozofija misli izraz imanence onkraj reprezentacijsko strukturirane realnosti, hkrati pa misli iz imanence umetniškega dela in mu ne vsiljuje konceptov iz arzenala filozofske sistematike.

Poskusili smo podati elemente za kritiko takšnega odnosa filozofije do umetnosti. Filozofija imanence vendarle ne misli iz imanence umetnosti, temveč umetnosti predpiše njeno usodo – obsoja jo na ponavljanje vedno istega vzorca »razkritja biti«. Prav tako ni nobene nujnosti v predpostavki, da bi iz imanence biti izhajal kakršenkoli izraz – bit lahko prav tako mislimo v njeni indiferenci in nemosti. Na podlagi takšnih izhodišč se teza o izrazu imanence, ki prelamlja z reprezentacijo, zdi nedopustno idealistična. Materialistična opcija zato sprejme ireduktibilnost reprezentacije ter stavi na možnost njene notranje subverzije. Presežek reprezentacijske moči poruši organizacijo korespondenc med posnetkom in posnemanim, imanenca pa je s tem reducirana na status praznine, ki reprezentacijo obsoja na necelost.

Shema imanence klasično filozofsko vprašanje *Kaj je umetnost?* oziroma *Kaj je resnica umetnosti?*, ki umetnost podreja filozofski definiciji ali jo kot preseženi moment vključi v razvoj filozofskega sistema, zamenja za vprašanje: *Kaj je umetnost kot resnica?* S tem umetnosti sicer ne vsiljuje neke zunanje resnice in jo obravnava kot nosilko lastne resnice, toda to resnico filozofija identificira enkrat za vselej. Druga shema, ki sloni na pojmu necele reprezentacije, to vprašanje rahlo, a odločilno modificira. Njeno vprašanje se glasi: *Kakšnih resnic je zmožna umetnost?* Svojo pozornost tako od epohalnega razkritja biti in privilegiranja statusa umetnosti preusmeri – če uporabimo Rancièrov izraz – k »estetskim singularnostim«, torej posameznim umetniškim dogodkom. Estetika ne išče več odmevov izraza biti, temveč zasleduje in razvija konsekvence dogodkov, ki premikajo meje možnosti izražanja. O resnicah v umetnosti lahko torej govori le v množini. Filozofija sicer

lahko izrazi splošno ontološko formulo estetske inovacije: izhajajoč iz Badiouja bi jo lahko opisali kot »zmožnost praznino [imanence] in presežek [reprezentacije] povezati z bistveno drugačnim razmerjem« (*Être* 127). Toda ta formula je zgolj formalna in ne določa ontološke naloge ali usode umetnosti.

Obrat estetike od biti k dogodku lahko vendarle soočimo s tremi pomisleki. Najprej se lahko upravičeno vprašamo, če bit in dogodek sploh lahko tvorita nasprotje. Že pri Heideggerju (in kasneje pri Deleuzu) smo namreč opazili, da mišljenje biti terja tudi mišljenje dogodka. Resnica ni prehod biti iz stanja skritosti v stanje razkritosti, temveč ostaja mišljena negativno kot njena hipna in izginevajoča »neskritost«. Dogodek je torej nepresegljivi modus razkritja biti. Toda očitno je, da pri Badiouju ne gre za isti pojem dogodka. Čeprav je dogodek pri Badiouju znak nekonsistence biti, pa ni razkritje njene nekonsistence: slednjo lahko le matematično deduciramo. Dogodek je pri Badiouju pravzaprav moment kontingence, ki razveljavi domnevno nujnost neke situacije. Toda končni učinek momenta kontingence ni lastno razkritje, nasprotno, gre za nadomestitev modela razkritja oziroma izraza z modelom produkcije: postopek resnice obstaja v procesu produkcije neke nove situacije, izhajajoč iz razvitja konsekvenc dogodka.

Tudi če predpostavimo, da smo razrešili ta pomislek s tem ko smo dogodek razvezali od »neskritosti« biti, še vedno preostaja vprašanje, kaj v tem primeru sploh še določa umetnost kot objekt filozofskega mišljenja? Kaj iz vidika filozofije še utemeljuje pretenzijo umetnosti po resnici? Presežek reprezentacije predpostavlja praznino v imanenci – ravno ta praznina pa zaznamuje točko prešitja estetske invencije na bit. Kaj naj bi to pomenilo? Ko umetniško delo postane »delo o ničemer«, se dotakne praznine, ki lahko – kot smo videli v Badioujevi ontologiji – edina zaznamuje bit reči. Ravno kot »delo o ničemer« lahko delo reprezentira karkoli oziroma lahko karkoli postane objekt umetnosti. Nasprotno od Agambena to potezo umetnosti ne razumemo kot njen usodni nihilizem, temveč kot moment, ki omogoča njeno filozofsko navezavo na resnico. Kot lahko vidimo, ne gre več za »razkritje biti«, kot cilj in dolžnost umetniškega dela, ampak je bit retroaktivni ontološki pogoj neke umetniške produkcije.

Tretji pomislek zadeva odnos med dvema načinoma zastavitve sheme necele reprezentacije. Ni namreč povsem jasno, če sta med sabo sploh uskladljiva. Mnoštvo

estetskih singularnosti, ki povzroča premestitve v delitvi čutnega, lahko razumemo tudi kot nasprotje dogodka kot možnosti radikalnega preloma. To dilemo lahko v kontekstu naše razprave predstavimo skozi spor med Rancièrom in Badioujem, ki se vrti prav okoli tega vprašanja. Najprej moramo opozoriti na dvoumen status možnosti preloma pri Rancièru. »Estetska revolucija«, kot pravi vzniku estetskega režima umetnosti, brez dvoma prinaša prelom glede na prejšnji, reprezentacijski režim identifikacije umetnosti. Vendar estetski režim pravzaprav afirmira nedoločenost 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 ipd.). Te značilnosti so prav tako tiste, ki Rancièru omogočajo kritiko modernističnih in filozofskih estetik radikalnega preloma. Estetskega režima ne moremo razumeti kot dokončne resnice umetnosti, saj polje *aisthesis* definira skozi njegova konstitutivna protislovja, umetniške prakse pa kot vedno nepopolne poskuse njihove razrešitve. Estetska nedoločenost prav tako ne sloni na splošni nerazločljivosti med videzom in realnostjo, temveč na razliki, ki jo videz vnese v realnost, kar jo oddalji tudi od postmodernih estetik. Vendar poudarek na konstitutivnih protislovjih »estetsko revolucijo« na nek način naredi za poslednjo revolucijo. Čeprav je polje estetskih singularnosti, ki se iz njih porajajo, odprto in virtualno neskončno (za razliko od monotonega ponavljanja vzorca razkrivanja imanence), je njegov okvir vendarle fiksiran in določen vnaprej. Vsakršna težnja po radikalnejši separaciji od tega okvira je obsojena kot nedopusten poskus dokončne razrešitve protislovij in s tem ukinitve izvorne nedoločenosti polja *aisthesis*. Toda težnja po radikalnem prelomu je, kot priznava tudi Rancière, obenem *notranja* samemu estetskemu režimu umetnosti. Najdemo jo v zahtevi avantgard po uničenju umetnosti ali na drugačen način v totalnih literarnih projektih Flaubertovega »absolutnega načina videnja reči« ali Mallarméjeve *Knjige*, v kateri se ukine celota sveta. 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 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. Rancière njegovo razumevanje političnosti estetike označi za reakcijo proti estetskemu režimu: »Takšno videnje političnosti dela ima globoko posledico. Zavezuje k temu, da se estetsko razliko, varuhinjo obljube, vnese v samo čutno teksturo dela, s čimer na neki način ponovno vzpostavlja voltairovsko nasprotje med dvema formama senzibilnosti.« (*Nelagodje* 70) Adorno torej restavrira delitev na račun estetske nedoločenosti in s tem tudi politične enakosti, s čimer ponavlja gesto Aristotelove delitve zmožnosti govorice ali Voltairovo delitev na čutnost preprostih in čutnost prefinjenih ljudi. Ta utečena predstava o Adornu kot ultramodernistu spregleda njegovo lastno tematizacijo vzajemnosti avtonomije in heteronomije umetnosti, natančno razvite v njegovi *Estetski teoriji*, ki je v bistvenih potezah zelo podobna Rancièrovi. Na podoben način Rancière razume tudi Badiouja, ko srečanje z dogodkom označi kot »srečanje z Gorgono« (118) ter ga primerja z Lyotardovim srečanjem z Drugim. Toda videli smo, da separacija heterogene forme senzibilnosti pri Adornu temelji na estetski nedoločenosti in je torej njena afirmacija, ne negacija. Prav tako Badioujev dogodek ni katastrofično srečanje z »resnico biti«, temveč pogoj postopka resnice, torej preureditve neke politične ali umetniške situacije. Prelomi modernistične umetnosti ter Adornove in Badioujeve estetike morda niso reakcija na estetsko nedoločenost, temveč na nerazločljivost te nedoločenosti od tiste, v katero umetnost sili politična situacija. Rancière problem današnje situacije, ki jo zaznamujeta »konsenzualna demokracija« in njen »etični obrat«, vidi ravno v zabrisu *delitev*, ki definirajo politiko, delitev, ki jih v politično polje vnaša *nesoglasje*, torej pojavitev tistih, ki ne štejejo kot del skupnosti, ki niso izenačeni s svojo identiteto, ampak s svojo subjektivacijo. Tudi sodobna umetnost, kot jo vidi Rancière, se od prikaza protislovnega soobstoja različnih realnosti nagiba k lažni konstrukciji skupnega sveta. V tem kontekstu poskusi preloma morda ne pomenijo reakcionarne vrnitve, temveč izboritev prostora za politično ali estetsko dejanje, ki v imenu enakosti realnost deli na dvoje – kar je navsezadnje tudi Rancièrov cilj.

Kako pa lahko dogodek v umetnosti in umetnostni postopek resnice mislimo »po badioujevsko«? Že v prejšnjih poglavjih smo komentirali njegov koncept »konfiguracije«, ki vsebuje oba momenta: dogodkovni prelom in konsistenco postopka razvijanja njegovih konsekvenc. Kaj je konfiguracija, lahko morda najlažje razumemo prek primerov: Badiou navaja grško tragedijo, ki jo vpelje dogodek-Ajshil, ki se nato razvija pri drugih tragedih 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 sekvence v umetnosti. Nadaljnja dela te sekvence pa razvijajo posledice tega dogodka. Po določenem času se konfiguracija izpoje, njene možnosti so izčrpane. Vendar to po Badiouju ne pomeni, da so možnosti neke konfiguracije omejene – točka zaključka konfiguracije je kontingentna, »kajti nič iz njene notranjosti je ne omejuje« (25). Prav tako je lahko neka konfiguracija tudi po njenem zaključku ponovno obujena, ko se nanjo sklicuje neka nova sekvenca v umetnosti ali filozofiji (npr. Nietzschejeva reaktualizacija grške tragedije).

Prednost koncepta konfiguracije je ravno 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, zvrsti ipd. 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 goli formi njenih inovacij.

Toda koncept konfiguracije je vendarle problematičen. Pri pregledu Badioujevih spisov o umetnosti namreč zlahka 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 pa po Badioujevi lastni definiciji ne more tvoriti konfiguracije. V *Malem priročniku o inestetiki* tako razpravlja o idejah poezije, plesa, filma in gledališča, ter o literarnih delih Mallarméja, Pessoe in Becketta.

Koncept konfiguracije je torej v praksi inestetike – vsaj takšni, kot se je loteva sam Badiou – povsem neoperabilen.

Drugi problem zahteva status posameznih del znotraj konfiguracije. Badiou Joycea navede kot primer »zasičenja« konfiguracije z imenom »roman«. Toda Joycea bi lahko prav tako razumeli kot dogodek znotraj situacije »roman«, ki prekinja z romaneskno tradicijo in postavlja zahtevo, da roman po Joyceu ne more več biti to, kar je bil prej. Zadevo še dodatno zapletemo, če upoštevamo tole Adornovo opazko: »Brez Prousta ne bi bilo Joycea, niti Prousta brez Flauberta, ki ga je ta sicer omalovaževal.« (*Aesthetic* 366) Na ta način bi lahko konfiguracijo »roman« razumeli kot serijo prekinitev z lastno tradicijo (vsak od omenjenih pisateljev je prispeval neko prelomno novost) – pri čemer pa prekinitve tvorijo lastno tradicijo, saj vsaka omogoči naslednjo (Proustov prelom s Flaubertom omogoči Joyceov prelom s Proustom).

Poleg tega je koncept zasičenja paradoksen: stagnacija postopka resnice je pravzaprav zgolj še ena situacija, torej je ne moremo več obravnavati kot resnice. Joycea lahko nasprotno razumemo kot reakcijo na stagnacijo romana, ki vpelje nove možnosti romana. Tudi če njegovo zasičenje razumemo kot poslednjo inovacijo, po kateri lahko roman le še preigrava stare vzorce, je poslednja inovacija vendarle dogodek. Da bi rešili ta problem, moramo upoštevati Badioujevo zahtevo, da konfiguracije v resnici ne bi smeli navezovati na neko zvrst. Joycea lahko tako razumemo tudi kot dogodek znotraj konfiguracije »modernizem«. V tem primeru ne označuje več konca. Ob tem pa se pojavi ugovor o arbitrarnosti določitve konfiguracije: zdi se, da je njena določitev kontingentna – kako torej lahko velja za resnico, ki bi po Badiouju morala biti univerzalna in večna?

Vsi ti pomisleki izhajajo iz pomanjkljive določenosti koncepta konfiguracije. Toda rekli smo, da je ravno v nedoločenosti njegova prednost. Zato je morda ustreznejša Rancièrova minimalna definicija objekta, s katerim se ukvarja estetika: estetska singularnost. Primerjamo lahko njegov premislek o možnosti pisanja zgodovine filma: »Ni nujno koristno določiti izbor objektov 'zgodovine filma' izhajajoč iz samega filma, ampak prej objektov, vzetih iz neke druge zgodovine, zgodovine pogleda, zgodovine pripovedi, zgodovine čutnih strategij skupnosti in pristopiti k filmu s temi interpretativnimi ključi, ki jih prakse in utopije, lastne filmu,

transformirajo na svoj način.« (»Mots« 50) Rancièrova metoda je upoštevajoč te premisleke blizu metodi dokumentarnega filma, kot jo opisuje v enem od poglavij svoje knjige z značilnim naslovom *Kinematografska pripoved*: dejstva povezuje v določeno pripoved, kar zgodovinopisje približa poetiki. (145-157) Toda to ni enotna, dobro urejena aristotelovska pripoved, ki bi imela za *telos* razkritje esence filma ali bistvenega preloma, ki njegovo zgodovino deli na dvoje. To je epizodična pripoved, ki povezuje »estetske singularnosti«, torej posamične konstrukcije čutnosti in zaznavnosti, ki jih izumlja film, in konflikte med njimi. Zdi se, da dogodke in resnice umetnosti lahko v resnici identificiramo le s konstrukcijami takšnih zgodovinsko-poetičnih pripovedi.

Najprej smo torej ugotovili, da Rancière s favoriziranjem množtva singularnosti neupravičeno izključuje zahtevo po prelomu, sedaj pa smo ob težavah Badioujeve definicije preloma v umetnosti pokazali upravičenost iste Rancièrove poteze. Kako razrešiti to protislovje? 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 skozi vse svoje delo 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. Da obstaja množtvo 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: množtvo 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 Lecercle: »ne pesem ne njena razlaga nista *à la hauteur* dogodka; dogodek zgolj *reprezentirata*, ne moreta pa ga *prezentirati*, 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.« (113) 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« (*Politique* 224–225). 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.

Na ta problem lahko podamo dva odgovora. Prvega predlaga že sam Lecercle: Badiou lahko »odkrije« ključne koncepte svoje filozofije v Mallarméjevem pesništvu, ker je to pesništvo eden od »pogojev« njegove filozofije. (102-103) V *Malem priročniku* najdemo tekst o Pessoi, katerega naslov je pomenljiv: »Filozofski poskus biti Pessojev sodobnik«. (56-68) Celotna Badioujeva filozofija je serija takšnih poskusov, pri čemer lahko na mestu Pessojevega imena stoji *x*, ki označuje poljubno ime resnice, na ravni katere se mora filozofija šele naučiti misliti. 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«.

Drugi odgovor najdemo v zametku Badioujeve teorije umetniškega postopka resnice, ki jo na kratko predstavi v *Logikah svetov* 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 umetniška resnica stori. Badiou v tem primeru ne poskrbi za kakšen pojmovni izum – poseže namreč po najbolj klasičnem izmed vseh estetskih konceptov: konceptu *forme*. S teorijo forme Badiou 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.« (»Subjekt«) To nas takoj spomni na Rancièrovo razlikovanje med reprezentacijskim in estetskim režimom umetnosti. 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 njegovega preprostega zanikanja in regresije na reprezentacijski režim?

V članku »Umetnost in matematika« Badiou obširneje razloži 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 reprezentacije – iracionalne čutne ekscese blaži z zmernostjo forme. Ekscesi, ujeti v formo (matematično ali estetsko), služijo antropološko-etičnemu cilju: razbremenitvi in pomiritvi. Drugo, »nietzchejansko« stališče zanimajo ravno ekscesi, ki onstran forme vodijo k afirmaciji mrgolenja simulakrov. Tretje ali »wittgensteinovsko« stališče forme presega v imenu mističnega elementa. 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 vitalne energije, temveč v skrajne napore človeškega uma (teorija množic, komunistična politika, atonalna glasba …). Tako ne gre niti za heglovsko idejo: »Ne gre za sestop Ideje v čutno, ampak za čutno stvaritev Ideje.« (*Logiques* 27) Forme niso utelešenje, ampak načini produkcije ideje (na tem mestu se kot referenca – čeprav zamolčana – znova pojavi Mallarmé).

Rancièrovski očitek ne drži, saj Badioujeva forma ni klasična reprezentacija, ki si podreja imanenco, ampak singularna dopolnilna reprezentacija, ki se utemeljuje v praznini imanence. Badioujevo lastno tematizacijo koncepta forme, kot se pojavlja v delih drugih ontologov in estetikov druge polovice 20. stoletja, najdemo v poglavju o Adornu njegove knjige o Wagnerju. Kot eno poglavitnih značilnosti Adornove, pa tudi Heideggerjeve in Deleuzove filozofije Badiou omenja »ideal odprtega«, ki vsaki formi zoperstavlja »formalno transformacijo« (60). 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« (69). Dodamo lahko, da nas pojem neformalne forme nujno vrača v okrilje estetike imanence in izraza biti, saj je v njegovi luči dogodek zgolj še ena forma, ki jo je potrebno razgraditi. Estetika dogodka nasprotno predpostavlja reafirmacijo koncepta forme, s čimer prekine večno iskanje nemogoče

forme, ki bi lahko postala izraz tistega, kar se po definiciji izgubi v vsaki formi. Nova forma ne temelji na občem formalnem principu, ki čutno podredi zakonom reprezentacije, temveč s singularno formalno invencijo omogoči pojavitev nečesa v imanenci, 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 umetniškega dogodka je povsem v skladu s shemo necele reprezentacije. Če klasično načelo *mimesis* skrbi za urejeno povezavo med čutnim in upodobljenim, *aisthesis* in *poiesis*, estetski dogodek proizvede novo formo, kar pomeni, da z inovacijo v okviru *poiesis* prikliče 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 imanence, shema necele reprezentacije to konsistenco ukinja v korist kontingentnosti dogodka, teološki diskurz izraza in razkritja pa zamenja s preprostim materialističnim pojmom produkcije: produkcije presežnih reprezentacij na podlagi praznine v imanenci. S to minimalno filozofsko definicijo estetske singularnosti se izognemo tudi vnaprejšnjemu uokvirjenju možnosti umetniških dogodkov (za kar smo osumili Rancièra) in težavam njihovega povezovanja v Badioujevem konceptu konfiguracije.

12. Od sistema do modelov

Konec sistemov?

Filozofija je v času po Heglu večinoma pristajala na konsenz, po katerem ni več mogoča v obliki spekulativnega sistema. Kritika sistemskosti pomeni kritiko filozofije kot univerzalnega mišljenja, ki se kot metadiskurz postavlja nad partikularne vednosti in prakse, da bi določil njihov smisel in položaj glede na univerzalni pojem resnice. Mišljenje naj bi bilo odslej po Nietzscheju doma v fragmentarnih aforizmih, ki mejijo na literarno izražanje, po Wittgensteinu v traktatih, ki raziskujejo širše konsekvence scientistične racionalnosti, ali pa naj bi po Marxovi »11. tezi« prek poznavanja svojih političnih pogojev in učinkov težilo k svoji izenačitvi s politično prakso. Filozofija nove možnosti svojega obstoja najde tako, da se umesti na obrobje katere od posameznih vednosti/praks, da bi ponudila premislek njihovih metodoloških temeljev in univerzalizirala njihove učinke na mišljenje. To je proces, ki po Badiouju lahko vodi v t. i. »prešitje« filozofije z enim od – kot jih sam imenuje – njenih pogojev. Filozofija mora tako na novo definirati svoj odnos do mišljenja, ki ga ne poseduje, torej do svoje zunanjosti nasploh. Obenem pa mora zase najti neko novo paradigmo univerzalnosti.

Mnogi avtorji so smisel filozofije videli ravno v refleksiji lastnih omejitev. Razmišljanje o nemožnosti metadiskurza doseže vrhunec z Lyotardovo tezo o koncu velikih zgodb, ki jih nadomestijo heterogene jezikovne igre. To ugotovitev spremlja mišljenjska etika, usmerjena k dopuščanju brezpogojne avtonomije vsake od njih. V tej situaciji se ravno ustoličenje etike kot vodilne filozofske discipline kaže kot simptom kritike sistema: etika, predvsem kolikor je poudarjen njen negativni moment preprečevanja zla, funkcionira kot niz pravil, katerega naloga je, da omejuje moč radikalnega mišljenja: filozofijo kritizira v njeni zahtevi po univerzalnosti, znanost v njenem učinkovanju na biološko realno, opozarja na zločine »totalitarnih« režimov, v katere se izteče radikalna politika ipd. Zdi se, da spoznanje o omejenosti mišljenja nujno potrebuje svojo podvojitev v imperativu, ki zahteva njegovo omejitev – ugotovitev o mejah in zapoved omejitve postaneta nerazločljivi. V svojem prvem *Manifestu za filozofijo* iz leta 1989 Badiou ugotavlja, da so misleci, ki bi jih lahko imeli za filozofe, v Franciji čedalje redkejši, še ti pa razglašajo konec

filozofije. V *Drugem manifestu*, ki je izšel 20 let kasneje, Badiou ugotavlja, da so se filozofi »namnožili«, a na račun sprejetja moralističnega diskurza. Obe tendenci bi pravzaprav lahko razumeli kot dve plati istega kovanca: razglašanje konca filozofije in triumf etike sta notranje povezana. Etični diskurz je simptomatičen, ker izhaja iz kritike zunanje pozicije sistematičnega mišljenja, hkrati pa obnavlja to zunanjost, ko se določenim praksam vsiljuje kot niz normativnih omejitev, ki ne izhajajo iz njih samih.

Toda hkrati s kritiko univerzalizma filozofija v 20. stoletju goji tudi kritiko partikularizma: pogosta je kritika »privatizacije« ali »parceliranja« vednosti (predvsem humanistične in družboslovne) na posamezne jasno razmejene discipline. Čeprav je ta filozofija kritična do svoje sistematične metafizične tradicije, ki teži k univerzalni vednosti, naj bi bilo mišljenje »iz imanence« stvari, h kateremu naj bi se morali preusmeriti, še vedno stvar filozofije in ne posameznih strokovnih ved. Iz vidika teh strok pa filozofija ne glede na svoj deklarativni imanentizem objekte vednosti še vedno »reducira« na koncepte, ki jih predhodno oblikuje sama, ali pa uporablja koncepte znanosti za svoje namene na »zgolj metaforičen« način. Spomnimo se na umetnostnega zgodovinarja Schapira in njegov oster napad na Heideggerjev komentar van Goghove slike čevljev ali afero Sokal, ki naj bi izpostavila arbitrarnost filozofskih (zlo)rab znanstvenih konceptov.

Kakšna pozicija torej preostane filozofiji, če nasprotuje tako univerzalni in neomejeni, kot partikularni in omejeni vednosti? Filozofija ni ne znanost ali stroka, ki proizvaja omejena spoznanja o definiranem objektu po določenih metodoloških načelih, ne dogmatizem, ki zahteva, da spoznanja o katerihkoli objektih ne izpodbijajo določenega niza trditev, ki so resnične *a priori* in s tem neomejeno. Filozofija za razliko od znanosti – kot je trdil Althusser – nima objekta in zato cilja na neko obče, univerzalno spoznanje, obenem pa se – še pred razvojem moderne znanosti – oblikuje kot kritika dogmatizma. Filozofija se umesti na rob neke vednosti ali prakse, da bi preverila širše konsekvence neke vednosti oziroma nekega dejanja, ki se na tem mestu nahaja oziroma se je tu izvršilo. Preverja torej, katera spoznanja niso omejena le na objekt posamezne vednosti, ampak jih je moč »podaljšati« tudi izven njenih meja. Videli smo, na kakšen način komentar umetniškega dela postane sestavni del filozofskega diskurza in kako se v njem lahko povezujejo estetske in

politične teme. Področje delovanja filozofije je torej vmesni prostor prehajanja konceptov med različnimi diskurzi. 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. Učinkovanje določenih konceptov izven meja njihovega izvornega diskurzivnega okolja seveda ni zasluga filozofije – strukturalizem se je na primer iz jezikoslovja razširil na skoraj vse humanistične in družboslovne discipline brez njenega neposrednega posredovanja. Specifičnost filozofije je, da na podlagi teh implikacij oblikuje svoje koncepte – koncept resnice, ontologijo ali logiko –, ki imajo univerzalni domet. Toda ta univerzalnost ni več univerzalnost sistema ali metadiskurza, ampak je *singularna univerzalnost* – njeni koncepti so izpeljani iz posebnega miselnega modela (npr. nekega izjemnega umetniškega dela ali političnega dejanja), a vendar je z njimi mogoče razumeti tudi povsem drugačne modele (npr. nek koncept izpeljati iz umetniškega dela in z njim poskušati razumeti politično dejanje).

Opozoriti moramo, da se proces prenosa konsekvenc nekih spoznanj na druga področja razlikuje od popularnega koncepta interdisciplinarnosti. Pri slednjem gre za dopolnjevanje spoznanj več strok, pri čemer pa vsaka pri pridobivanju svojih spoznanj ostaja v lastnih metodoloških mejah ter pri lastni definiciji svojega objekta. Proces, ki smo ga skušali opisati, nasprotno prinaša intervencijo, ki lahko spremeni metodološko paradigmo neke vede in način, na katerega definira svoj objekt. Filozofija je po svojem bistvu »interdisciplinarna« na prav takšen, radikalnejši način: na podlagi določenega miselnega modela se lahko spremenijo koordinate njenega mišljenja. V nadaljevanju si bomo ogledali, na kakšen način to »interdisciplinarnost« razumejo avtorji, ki jih obravnavamo v tej disertaciji, in kakšno vlogo ima ta v filozofiji estetske sekvence.

Filozofija in njena zunanjost

Ko ni več možna kot sistem, mora filozofija iznajti drugačen odnos do mišljenja, ki je že na delu nekje v njeni zunanjosti. Kot smo videli, je ravno umetnost eno privilegiranih področij, na katerih filozofija najde modele, katerih širše učinke za mišljenje mora preveriti. Za prvi primer lahko vzamemo Heideggerjeve komentarje

Hölderlinove poezije, ki jih je zbral v knjigi *Razjasnjenja ob Hölderlinovem pesništvu*. Za uvod v četrto izdajo Heidegger zapiše naslednji dve povedi: »Tem *Razjasnjenjem* ne gre za to, da bi bila prispevek k literarnozgodovinskemu raziskovanju in estetiki. Izvirajo iz nujnosti mišljenja.« (*Razjasnjenja* 9) 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 vednost ostaja zgolj »razkrojena mnogoterost disciplin« (*Izbrane* 116). Estetika kot del filozofije bi to razkrojenost sicer lahko presegla, a je nemočna zaradi vsebinske zmote – njeno mišljenje je metafizično, kar pomeni, da ga omogoča ravno pozaba biti.

Hölderlinova poezija torej 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 dozdajšnje mišljenje še ni doraslo.« (*Razjasnjenja* 182) Pesništvo pravzaprav po Heideggerju ne vsebuje neke posamične resnice, ampak kar nov način mišljenja same resnice. V prejšnjih poglavjih smo videli, kako je ravno umetnost tista, prek katere lahko spoznamo resnico kot *aletheia*. Videli smo tudi, da bit daje govorica, »bistvo govorice [pa je] treba razumeti iz bistva pesništva« (41). Na tem mestu nastopi Hölderlin, saj v svojih pesmih »pesmi bistvo pesništva« (34). Ob Hölderlinovi poeziji torej lahko načnemo vprašanje biti.

Prav zaradi ključne vloge pesništva se Heideggerju zastavi vprašanje odnosa med filozofijo in umetnostjo oziroma med *Dichten* (pesništvom) in *Denken* (mišljenjem). Mišljenje in pesništvo sta dva načina, na katerega se lahko približamo skupnemu in vzajemnemu izvoru govorice 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.« (*Na poti* 254) In vendar je njuno sorodstvo problematičnega značaja. Oba načina »bistvenega upovedovanja« med sabo nista prevedljiva brez ostanka. Ni naključje, da Heidegger ravno 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 premišljujoč 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'. (*Izbrane* 407)

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:

> 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. (*Na poti* 205)

Pogoj stanovitne povezave med obema bi bila beseda za bistvo govorice, kar pa je ravno nemogoče, saj govorica podarja bit prav v njeni odsotnosti, kot smo videli v analizi Georgejeve pesmi »Beseda«. Zato lahko presek pesništva in mišljenja obstaja le na način dogodka. Šele s tem dogodkom pa *Dichten* in *Denken* šele zares postaneta to, kar sta. Skrivnostna povezava med bitjo in govorico je torej tista, ki povezuje pesništvo in mišljenje. Njuna sopripadnost se lahko razkrije le v dogodku ali hipnem razkritju:

> 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. (206)

Filozofija in umetnost sta torej povezani ob vprašanju biti, ki ima po Heideggerju nalogo, da osmisli celoto vednosti in usmerja delovanje človeka kot »pastirja biti« (*Izbrane* 199). S tem se postavi po robu množtvu 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 njun ambivalentni družbeni položaj. Kot smo videli v prejšnjih poglavjih, je sama 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: »Filozofija in umetnost konvergirata v njuni vsebnosti resnice.« (*Aesthetic* 172) Kar združuje umetnost in filozofijo – in kar nenazadnje tudi omogoča filozofski diskurz o umetnosti – je torej od obeh neodvisni skupni člen. Odprava razrednih antagonizmov bi pomenila uresničitev obljube drugačnega sveta in s tem ukinitev umetnosti: »Ni umetniškega dela, ki ne bi obljubljalo, da se bo njegova vsebnost resnice – kolikor se v umetniškem delu pojavlja kot nekaj obstoječega – uresničila in pustila umetniško delo za sabo.« (174)

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 odgovarja na »poziv k povezovanju izjav brez sistema, ki je poziv k mišljenjskim modelom«; »negativna dialektika je skupek analiz modelov« (*Negative* 29). Takšno mišljenje misli reči v širšem kontekstu, a jih hkrati ne podreja »splošnemu super-konceptu« (29). Kar smo nenatančno imenovali širši kontekst, je pravzaprav vpetost reči v družbene antagonizme in njihova 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 torej 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 in filozofiji, ki postane ravnina, na kateri lahko koncepti prosto prehajajo kot odgovori na vprašanja iz različnih problemskih polj. V *Mille plateaux* tako na primer najdemo pojmovno dvojico molarno-molekularno, ki

izvira iz kemije, toda Deleuze in Guattari mu 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. Knjiga-micelij 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 katerim drugim strojem se lahko cepi literarni stroj in s katerim se mora cepiti, da bi deloval.« (*Mille* 10) Zato takšna knjiga obstaja le prek svoje zunanjosti.

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[.] (66-67)

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. Če smo natančni, mišljenje ni univerzalen skupni element, ki omogoča splošno enotnost smisla, ampak gre za 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 pa ni izvir ali sesutje discipline, temveč njen konstantni pogoj, ne-smisel, ki omogoča produkcijo smisla, »ne-misleča misel, ki ždi v vseh treh« (*Kaj je* 226). 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 torej med sabo ne vstopajo v odnos, zato pa se povezujejo 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, klasikih filozofije, kapitalizmu itn., a vendarle piše vseskozi o isti stvari – skozi metonimično drsenje tem 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 zunanjost. 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. (»Politique« 174)

Lahko bi rekli, da je Deleuzova metoda »centripetalna«: filozofija se lahko poljubno širi – govori lahko o vsemu, toda le zato, da bi pridobila nove koncepte, s katerimi bi potrdila svojo ontologijo. Rancièrova metoda pa bi bila, obratno, »centrifugalna«: filozofske teze izvzame iz okrilja filozofije, da bi jih soočil z nefilozofskimi tezami. Če je po Deleuzu vsako mišljenje mogoče inkorporirati v filozofsko mišljenje, pa je po Rancièru vsako mišljenje, tudi filozofsko, mogoče odvezati od »telesa«, 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 – 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. (167-168)

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 nenazadnje Althusserjevo zastavitev ostre ločnice med znanstveno teorijo izkoriščanja in ideologijo izkoriščanih. S to razveljavitvijo se misel izkaže kot zmožnost, ki prvotno pripada vsem. Emancipacija torej pomeni »deprivatizacijo univerzalnega« (»Méthode« 513), vnovično polastitev časa, prostora, govorice, 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, kot pravi, »konstituiranju sfere inteligibilnosti za to egalitarno moč« (515). 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, trendovskih zgodovinarjev itn.

Če razpravljamo o odnosu filozofije do njene zunanjosti, ne moremo mimo Badiouja in njegove teorije pogojev. Omenili smo že, da njegove 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« (*Manifest* 87-88). Misliti svoj čas pomeni misliti resnice, ki se v njem porajajo. Filozofija tako izumlja koncepte, s katerimi je mogoče misliti »*hkratno možnost*« (87) sodobnih resnic. Te resnice tvorijo »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 razglaša njihovo eksistenco, nudi »zavetje« (87). Naloga filozofije je dvojna: po eni strani izdelati koncept resnice, ki bo na ravni resnic njenega časa, po drugi pa afirmirati eksistenco resnic kot takšnih in s tem negirati sofistično pozicijo, za katero obstaja zgolj množtvo mnenj. Današnja oblika sofizma, ki ji Badiou pravi »demokratični materializem«, trdi, da »obstajajo zgolj telesa in govorice«, filozofija pa to izjavo dopolni: »*Obstajajo zgolj telesa in govorice, a vendar obstajajo tudi resnice.*« (*Logiques* 12)

Na prvi pogled morda ni povsem jasno, zakaj Badiou poudarja, da mora filozofija resnice iz različnih domen misliti hkrati in skupaj. Za to obstajata vsaj dva razloga. Prvi je v Badioujevem prepričanju, da se mora filozofija izogniti »prešitju« s katerim od svojih pogojev. Prešitje pomeni privilegiranje ene od domen, v katerih je možna resnica, ne le na račun drugih, temveč tudi na račun možnosti same filozofije. S tem se zaustavi »svobodna igra«, ki je potrebna za »intelektualno kroženje med resničnostnimi postopki« (*Manifest* 101). »Najpogostejši vzrok za to blokado je, da filozofija – namesto da bi vzpostavila prostor hkratne možnosti, kar bi omogočilo uresničitev mišljenja časa – *prenese* svoje funkcije na ta ali oni izmed svojih pogojev, da celotno mišljenje prepusti *enemu* generičnemu postopku.« (101) 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 lahko »konvergirata« (to je tudi razlog, zaradi katerega Badiou – na ogorčenje mnogih – ne nasprotuje ideji kulturne revolucije). Nasprotovanje prešitju prav tako ne pomeni nasprotovanja vsakršni naddoločenosti filozofije s strani enega njenih pogojev. Že sam pojem »pogoja« pravzaprav pomeni naddoločenost, saj si filozofija prizadeva ravno za to, da ne bi nič omejevalo učinkov posamezne resnice na mišljenje. Toda filozofija predpostavlja (tej predpostavki se sicer Badiou eksplicitno ne posveča, čeprav je nujna za teorijo pogojev), da si resnice ne morejo nasprotovati, ampak so lahko – kljub njihovi ločenosti – usklajene. Prav tako je naddoločen način prakticiranja filozofije – toda naddoločen je »hkratno«, od vseh štirih pogojev: »Kot fikcija vednosti filozofija posnema matem. Kot fikcija umetnosti

filozofija posnema pesem. Kot intenzivnost dejanja je filozofija kot kakšna ljubezen brez objekta. Ker se naslavlja na vse, zato da bi vse zgrabil obstoj resnic, je filozofija kot kakšna politična strategija brez zastavka oblasti.« (*Pogoji* 80)

S predpostavko o možni skladnosti resnic smo pravzaprav že odkrili tudi drugi pomen »hkratne možnosti«. Toda kako misliti to skladnost? Že v *Teoriji subjekta* najdemo širok nabor tem in avtorjev. V uvodu Badiou poda »tematski repertoar« te knjige: politična teorija, logika in matematika, zgodovinske okoliščine, psihoanaliza, literatura in teater, bog, klasična filozofija ... V knjigi se morajo pojaviti vse naštete teme, da bi se lahko prebili do prenovljenega pojmovanja dialektike, osredinjene okoli kategorije subjekta. V ta namen je potrebno med sabo soočiti tudi avtorje, ki so vsak po svoje prispevali k dosedanjemu razvoju dialektike. 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 … (Théorie 12) Oliver Feltham metodo te knjige označi kot »dialektično pletenje« (129). 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« (130). 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 skupina. Filozofski koncepti so morda res produkti čistega mišljenja, toda njihovo produkcijo omogoča izpeljevanje implikacij iz miselnih izumov v različnih domenah (npr. politika, matematika, poezija) – oblikujejo prizorišče, ki omogoča prevedljivost med miselnimi presežki.

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« (*Manifest* 88). Zaradi tega kroženja lahko matematika nastopi kot ontologija – koncepti teorije množic postanejo ontološki koncepti, toda le ob intervenciji filozofije, ki izjavi »matematika je ontologija«. 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« (*Očrt* 250). To

kroženje omogoča »metaforična skladnost« (*Être* 111), ki jo filozofija vzpostavlja med svojimi pogoji. Prav v tej skladnosti lahko najdemo poetično naddoločenost Badioujeve filozofije. Toda kot smo videli, ena naddoločenost ne izključuje drugih, temveč različne naddoločenosti druga drugo dopolnjujejo.

Nova paradigma sistematičnosti

V tem pregledu smo ugotovili, da se filozofija tudi s tem, ko se odreče svoji klasični sistematični podobi, ne more odreči določeni obliki univerzalnosti svojih konceptov oziroma njihovi veljavnosti v različnih vednostih/praksah. Filozofski koncepti res niso več mesto, v katerem mišljenje, ki se sicer lahko začenja 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 zatrditi povezljivost in prevedljivost med miselnimi disciplinami, kar pomeni, da se mora prebiti do nove paradigme univerzalnega dometa svojih konceptov.

Ta paradigma vsebuje tri momente. *Prvi* je filozofsko prepoznanje neke resnice ali nekega izjemnega primera mišljenja znotraj neke domene, ki naj bi imel širše konsekvence za mišljenje nasploh. Filozofija na podlagi njegovih implikacij izumlja filozofske koncepte, kar je *drugi* moment, moment »čiste« misli. Sledi *tretji* moment, eksplikacija: filozofija skuša s svojimi koncepti pojasniti stanje v neki drugi domeni in v njej poiskati primere mišljenja oziroma resnice, ki bi bile ekvivalentne 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 resnica, 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.

Sklep

13. Metafora onstran načela analogije

Za zaključek bomo namesto suhoparnega posploševanja in povzemanja rezultatov dosedanjega poteka razprave raje tudi sami podali konstrukcijo nekega miselnega modela. Študija določenega pojma, logik, v katere se lahko umešča, in ontologij, ki naj bi jih impliciral, nam bo omogočila izostritev in poenotenje doslej izpeljanih tez.

Obravnavali bomo primer metafore, ki ima že od antike dalje pomembno vlogo v razpravah o retoriki in estetiki. Metafora kot zmožnost jezika, da pomen tvori posredno, z ločitvijo besed od njihovih pravih pomenov in njihovo pridobitvijo drugih pomenov, ki jih besedna figura prenaša nanje, je sama postala tako rekoč »metafora« za tvorjenje pomena v umetnosti nasploh. Estetski problem, ki ga odpira vprašanje metafore, je problem zmožnosti umetnosti, da onstran preprostega posnemanja realnosti cilja na realno, torej zmožnosti, da vsebuje neko resnico, ki ni le ustreznost reprezentacije. Ker te implikacije zadevajo vprašanja biti in mišljenja, lahko metafora postane tudi filozofski problem. Najprej zato, ker zaplete razmerje med besedo in rečjo, predpostavlja ločitev besede od same sebe, ki daje slutiti tudi usodnejšo delitev znotraj realnosti. Vendar tudi zato, ker postavi vprašanje prenosa pomena med načeloma ločenimi pomenskimi registri. Tudi filozofija se ves čas giblje med »pravim« pomenom objektov in praks, o katerih razpravlja, in »prenesenim« pomenom filozofskih konceptov in sistemov (ki so strogo vzeto brez objekta), v katerih filozofija poenoti in posploši svoja spoznanja. Gre torej za vprašanje prenosa resnice. Tretja dimenzija metafore pa je njena politična dimenzija: metafora je namreč dispozitiv, ki v jeziku izsili spremembo, zato lahko ob njej razmišljamo tudi o politiki estetike.

Vprašanje metafore je tako trojno: *estetsko vprašanje transfiguracije*, *filozofsko vprašanje transmisije* in *politično vprašanje transformacije*. V tej trojnosti prepoznamo tudi tri problemske ravni, na katerih je potekala naša dosedanja razprava. Ko bomo pregledali še načine, na katere se sodobne filozofije, ki smo jih obravnavali, soočajo z vprašanjem metafore, bomo ugotovili tudi, da se v zvezi s to

problematiko znova pokažejo delitve na različne pozicije, ki smo jih srečevali. V nadaljevanju bomo najprej predstavili zastavke filozofskih zavrnitev metafore kot pojava, ki spada v preseženi metafizični in reprezentacijski način razmišljanja, nato pa predstavili zastavke za možno reafirmacijo pojma metafore.

»Zgolj metafora«

Metafora pade v nemilost pri tistih filozofijah, ki smo jih z generičnim imenom označili za filozofije imanence. Problem metafore se skriva že v njenem imenu: vzpostavlja »meta« raven pomena, kar je nezdružljivo z idejo imanence, ki je po definiciji monistična. Lecercle zavračanje metafore povsem pravilno poveže z zavračanjem reprezentacije, ki je po njegovem povezana s petimi potezami: razlika, separacija, nadomestitev, hierarhija in abstrakcija. Metafora (tako kot reprezentacija) temelji na *razliki* med dobesednim pomenom besede in pomenom, ki je nanjo prenesen. Ta razlika je obenem že *separacija*, saj besedo loči od njenega dobesednega pomena. Drugače rečeno, zavrže njeno imanenco, da bi jo povezala z neko zunanjostjo. To seveda implicira *zamenjavo*: besedo si prilasti nek drug pomen. Med dvema ravnema se vzpostavi *hierarhični* odnos: privilegiran je bodisi dobesedni, bodisi preneseni pomen. Naposled prenos pomena ne bi bil mogoč brez *abstrakcije*. (124-125)

Metafora se torej izkaže za dispozitiv reprezentacije, kar pomeni tudi, da je prek svojega »meta« momenta povezana z *meta*fiziko. Prav to je ključ do razumevanja Heideggerjeve zavrnitve metafore, ki potrjuje Lecerclovo tezo: »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.« (Heidegger v: Derrida, *Bela* 49) 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.« (*Bela* 130) S tem razveljavimo hierarhično razmerje med filozofijo in retoriko, ki jo ta uporablja, in zastavimo vprašanje retoričnih pogojev samega filozofskega mišljenja. Metafora spada med »definirajoče trope, ki predhodijo vsaki filozofski retoriki in proizvajajo filozofeme« (122). Metafora se 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 [*propréte*] 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.« (158) Metafora je bila tako znotraj metafizike 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 »sijanja« 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. (*Psyché*, 63-93) Metafora sama, preden je obvladana s teleologijo smisla, prinaša »diseminacijo« pomena in ukinja nasprotje med pravim-lastim (*propre*) in prenesenim (*meta*). (*Bela* 92, 102, 159-160) 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 skuša Derrida zadržati metaforični moment potujitve od pravega pomena, obenem pa odpraviti metaforično zaporo, ki proizvede novi, preneseni pomen.

Ni torej 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. Zavračanje metafore je zato pogosto izraženo v obliki zanikanja. Od Heideggerjeve »hiše biti« do Deleuzovih »postajanja-žival« in »telesa brez organov« najdemo opozorilo, ki naj bi bralca usmerilo k pravilnemu razumevanju teh konceptov: »Toda to ni metafora!« Če smo nekoliko zahrbtni – metoda, ki jo za branje klasikov filozofije priporoča sam Deleuze –, lahko spomnimo na znameniti stavek, ki ga je izrekel eden Freudovih pacientov o ženski osebi iz njegovih sanj: »To ni moja mati!« Je zavračanje metafore res mogoče razložiti s freudovskim zanikanjem?

Lecercle v zvezi z Deleuzom opozarja na »paradoks med njegovo razvpito sovražnostjo do metafore […] in v enaki meri razvpito metaforičnim slogom [pisanja]« (122-123). To bi gotovo lahko veljalo tudi za Heideggerja, ki pa se takšnemu očitku skuša izogniti s pojasnilom, da njegove »metafore« – npr. »govorica je hiša biti« – pravzaprav *niso* metafore. »Govorjenje o hiši biti ni nikakršno prenašanje podobe o 'hiši' na bit, temveč iz stvári primernega mišljenja bistva biti bomo mogli nekoč bolje premisliti, kaj sta 'hiša' in 'prebivanje'.« (*Izbrane* 229) Gre torej za neke vrste antimetaforo, ki nam spoznanja ne prinese na podlagi pojasnitve, ki temelji na podobnosti med sopostavljenima členoma, pri čemer jasni člen meče luč na nejasnega, temveč po ovinku potujitve, pri katerem nejasni člen svojo nejasnost prenese na jasnega.

Pri Deleuzu tovrstna opozorila najdemo tako v zgodnejši *Razliki in ponavljanju* – obeh naslovnih pojmov nikakor ne smemo razumeti metaforično ali analoško (41, 70) – kot kasneje v *Mille plateaux*, kjer enako opozorilo velja za koncept »postajati-žival« (335). Metafora se, kot je opazil Lecercle, povsem ujema s strukturo reprezentacije, ki jo po Deleuzu tvorijo identiteta, nasprotje, analogija in podobnost: nasprotje je prek analogije in podobnosti povezano v identiteto, s čimer je izhodiščna razlika podrejena končnemu razkritju identitete. Kritiko metafore sicer skupaj z Guattarijem eksplicirata v knjigi o Kafki, pri čemer se sklicujeta na pisateljev dnevniški zapis: »Metafore so ena izmed številnih stvari, ki me pri pisanju spravljajo v obup.« (Kafka v *Kafka* 32) Pri Kafki najdeta tudi zdravilo za metaforo: metamorfozo. Deleuze in Guattari seveda ne ukinjata »preneseno«, da bi prišla do identitete »pravega«, temveč si prizadevata transcendentno preseči z imanentnim spreminjanjem. Metafora temelji na razliki med dvema ravnema pomena, zato ne more doseči (ene in edine) ravnine imanence: »Metamorfoza je nasprotje metafore. Ni več prvotnega in prenesenega pomena, ampak porazdelitev stanj na pahljači besede.« (32) 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 uskladljivih členov, ki bi jih lahko postavili v takšna razmerja. Če obstaja ena sama, »pahljačasta« ravnina, potem je vsaka sprememba že metamorfoza, premik brez vnaprej vnaprej začrtane poti, ki ne more biti premik nikamor drugam, zato je metamorfoza, premena istega. Posrednost metaforičnega »kot« (postajamo *kot* živali)

se umakne neposrednosti samega postajanja, ki je vedno »med«: »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.« (*Kafka* 32–33) V postajanju ne zapustimo A, da bi postali (kot) B, temveč je postajanje razgradnja vsake pozicije, vsakega A ali B: »Postajanje ne proizvede ničesar razen samega sebe. Ali biti ali oponašati je lažna izbira. Realno je postajanje samo, blok postajanja in ne navidezni utrjeni členi, skozi katere prehaja tisti, ki postaja.« (*Mille* 291)

Metamorfoza torej nadomesti metaforo kot privilegiran način estetske transfiguracije in ontološke transformacije obenem. Med estetiko in ontologijo po Deleuzu pravzaprav ne more biti razlike, zato je skorajda odveč poudariti, da je metamorfoza tudi modus politične spremembe. Metamorfoza nastopa že v *Razliki in ponavljanju* kot preobrazba večnega vračanja nasproti zgolj metaforičnemu načinu ponavljanja: »Večno vračanje, vrnitev, izraža skupno bit vseh preobrazb [metamorfoz], mero in skupno bit vsega skrajnega, vseh stopenj moči, kolikor so realizirane.« (94) V razpravi o ponavljanju Deleuze ne more mimo Marxovega »Osemnajstega brumaira« (v katerem najdemo slovito tezo, da se zgodovinska dejstva in osebe v zgodovini pojavijo dvakrat, »prvič kot tragedija, drugič kot farsa«), ki je izpostavil načelo, da »ponavljanje v zgodovini ni stvar *analogije* ali zgodovinarjevega pojma refleksije, temveč predvsem pogoj samega zgodovinskega delovanja« (164; naš poudarek). Vendar Deleuze obrne Marxovo časovnico: farsični moment neuspeha predhaja tragični ponovitvi, ki je »trenutek preobrazbe« (165).

Preostane še vprašanje, kako je z metamorfozo v filozofiji, torej mišljenju, ki izreka enotnost estetike, ontologije in politike? Tako kot zgodovinar ne sme s svojo refleksijo iskati analogij med različnimi obdobji, ampak ugotavljati, kako ponavljanje proizvaja spremembe, tako tudi filozof ne sme pristati na metaforično mišljenje, ki bi mišljenje čutnega, biti in politike povezalo zgolj po podobnosti. Kljub temu prav to Deleuzu očita Badiou, ki glede njegove rabe matematike vztraja, »da gre za metafore« (*Deleuze* 9). Vnaprejšen odgovor na ta očitek sicer najdemo na tistih straneh *Razlike in ponavljanja*, na katerih Deleuze prav na primeru matematike reflektira svojo metodo prehajanja konceptov med različnimi miselnimi polji:

> Tu ni nobene metafore razen metafore, ki je kosubstancialna Ideji, in sicer metafora dialektičnega prenosa oziroma 'diafore'. V tem je pustolovščina 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. (290)

Filozofija, za katero se ime »dialektika« Deleuzu na tem mestu še vedno zdi sprejemljiv zastopnik, torej ne aplicira konceptov iz enega področja na druga področja, temveč oblikuje »ideje«, ki svoje ime in osnovno logično matrico sicer lahko najdejo npr. v nekem matematičnem konceptu, vendar se ta ideja na vsakem področju udejanja na povsem neodvisen način. 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« (314). S tem pa se zastavlja vprašanje, v čem se njegova metoda sploh še razlikuje od Badioujeve »metaforične skladnosti«.

Onstran analogije

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

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 sovpada s tistim, na kar meri običajni jezik, ko govori o naravni realnosti« (319-320). 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 ne zadeva le retorike in poetike, ampak 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.« (455)

Z dinamičnim videnjem realnosti se Ricoeur navidez približa Deleuzu, toda videli smo, da je pri slednjem pogoj za prehod od realnosti k postajanju ravno ukinitev metaforičnega »biti kot«. Po Ricoeurju pa moč metafore temelji ravno 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 uvidevanje podobnosti tudi pri stvareh, ki se zelo razlikujejo, značilno za bistroumnega duha« (Aristoteles 380). Na Ricoeurja bi torej tako iz Derridajevega kot iz Deleuzovega stališča lahko naslovili očitek, da razliko, ki jo odpira metafora, podreja končni identiteti, ki jo proizvede. Dinamika realnosti pri Ricoeurju res ne vodi v diseminacijo smisla ali v postajanje, temveč je posledica krožne strukture smisla. Metaforični odklon od običajnega jezika se namreč izkaže za pogoj, ki je šele izoblikoval običajni jezik. Deviacija je torej konstitutivna za samo normo. Običajna govorica temelji na oblikovanju pojmovne mreže rodov in razredov, ki so lahko nastali le z opažanjem podobnosti v razlikah, torej z metaforičnim postopkom:

> 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. (301–302)

Ricoeur kljub prenovljeni teoriji metafore poskuša na novo utemeljiti tisto, kar npr. Derrida in Deleuze pri metafori kritizirata, torej podrejanje razlike identiteti, kar pomeni, da njegova teorija ne prinaša bistvenih premikov koordinat razprave. Takšen premik lahko prinese šele drugačna artikulacija metaforične razlike in identitete. Tovrsten poskus najemo pri Maxu Blacku, ki gre po Ricoeurju predaleč, ko diskvalificira podobnost kot princip povezovanja semantične heterogenosti. (Ricoeur 291-294) Po Blacku je pravilneje trditi, »da metafora podobnost ustvarja, kot pa, da formulira neko že pred tem obstajajočo podobnost« (»Metafora« 101). Še več,

podobnost sploh ni bistvena osnova za tvorbo metafor: »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.« (»Metafora« 105)

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 podobnosti (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 namenjenimi 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 nek 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 primero in argument po analogiji; drugi zahteva identifikacijo, tipično za metaforo.« (*Models* 228) 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 govorico: »Nastale razširjene pomene in relacije med izvorno nezdružljivimi področji ne moremo predhodno napovedati ali naknadno parafrazirati v prozi.« (237)

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.« (240) Ključ za razumevanje metafore torej 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 spreminja v skrajno razliko), kar pa se izteče v absolutnno 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 s svojo identifikacijo tvori svojo enotno ravnino – 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 dobesednega v literarni smisel« (72-73). Metafora ni zgolj ilustracija, temveč avtonomno dejanje »imenovanja« neke realnosti. Ne kaže torej na neko predhodno realnost, temveč za nazaj, v »simultani retroakciji«, metaforizira realnost samo, s čimer opusti dvojico realnost-figuracija in vzpostavi lastno imanenco. (74)

Če lahko metafora deluje tudi brez osnove oziroma če njeno dejanje samo 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, serija 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« (621). Kar se v tem prevodu izgubi je seveda sam prevod – pozabljeno je izvorno nerazmerje in metaforična narava 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« (620). 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. (622-623)

Če moramo potemtakem znova vzpostaviti »gospostvo umetnosti nad življenjem« (623), 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.« (77) Ključno je, da retoričnost po Laclauju (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« (76).

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. Metonimično oziroma horizontalno povezovanje, ki temelji na kontingenci bližine, preseže metaforična, vertikalna oziroma 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« (75). Subverzivna politična gibanja, ki se zoperstavijo hegemoniji, sprva vzpostavijo metonimični niz (povezuje jih njihovo

nasprotovanje hegemonični 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 križata druga drugo in omejujeta svoje vzajemne učinke« (88). 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.« (92) Ker naj bi metafora s svojo reprezentacijsko oziroma analoško strukturo prikrivala svojo neutemeljenost, sodobne »politike retorike« (in z njimi filozofije imanence) 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« (94). Sodobni kapitalistični diskurz namreč oblikuje nezaključeno družbeno vez, kompatibilno z užitkom subjekta, ki želi vedno nekaj novega. 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«:

> le metafora, ki 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 (93).

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 »preskoka«. Metafora ne zavrača metonimičnega množtva, da bi restavrirala prvotno enotnost, temveč afirmira čisto razvezo kot retroaktivni pogoj svojega dejanja, ki prekoračuje lastno nemožnost.

Metaforična enotnost je tako (ne)utemeljena oziroma utemeljena v razvezi, zato ostaja singularna konstrukcija, ki se mora z razvitjem svojih konsekvenc šele verificirati.

Delo metafore

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. Prvi korak resnice je v *Biti in dogodku* predstavljen kot imenovanje dogodka, ki nato služi kot opora subjektove zvestobe. To imenovanje pa je zaradi neodločljivosti dogodka po definiciji nemogoče imenovanje, saj znotraj same situacije nima opore – prav zato Badiou ime dogodka označi kot »reprezentant brez reprezentacije« (*Être* 228). Razumemo ga lahko kot metaforični udar kontingence, ki nato terja metonimični niz vpisovanja njegovih konsekvenc v situacijo, v katerem se bo njegova resnica šele verificirala. Pri Badiouju je torej – za razliko Laclauja – kontingenca povezana z metaforo imenovanja dogodka, pripadnost pa z zvestobo, torej z metonimijo postopka resnice. Iz 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 iz 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. Tovrstna ontološka (ne)utemeljenost se ponovi tudi na ravni same filozofije s t. i. »metaforično skladnostjo«, ki omogoči filozofiji, da npr. o političnih zadevah razpravlja v matematičnih kategorijah. Tudi tu je metaforo treba razumeti kot moderno metaforo, tako v razliki do klasične analoške metafore kot v razliki do Deleuzove metamorfoze. Prenos konceptov ni utemeljen v dejanski podobnosti med dvema diskurzivnima poljema, niti v enoglasnosti biti, katere izraz so mnogotere oblike mišljenja, temveč v kontingentnem, metaforičnem sovpadu, ki svojo utemeljenost šele razvija v metonimičnem nizu svojih izpeljav.

Deleuzov koncept metamorfoze lahko sicer razumemo kot poskus razrešitev zagat metonimične filozofije. Njegov afirmacionizem Deleuzu narekuje zavrnitev redukcije filozofije na pričanje o neizrazljivem ontološke razlike, zato da bi mišljenje utemeljil kot aktivni izraz biti, ki narekuje preobrazbo realnosti. Toda potreba po ontološki konsistenci ga spet združi z drugimi kritiki metafore, prav tako pa tudi z njenimi zagovorniki kakršen je Ricoeur. Prav to pa je vzpodbudilo tudi Rancièrovo kritiko Deleuzovih estetskih metamorfoz. Estetsko odkritje sensoriuma izjeme namreč po Rancièru ne sovpada z izrazom ontološke enotnosti, ampak 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 prisvojitev nečloveškega ostaja delo metafore. In ravno s to prekarnostjo se veže s prekarnim in vedno ogroženim delom politične invencije. (»Confidences« 490)

Sámo Rancièrovo delo bi sicer prav lahko reducirali na njegov metonimični moment, zato so opazke o »delu metafore« toliko bolj zanimive. Tako kot estetski režim umetnosti ukinja reprezentacijske delitve, hierarhije in načela ustreznosti, emancipatorna politika razveljavlja distribucijo družbenih položajev in zmožnosti, temelječo na neenakosti. To implicira, da je naloga umetniške in politične subjektivacije pokazati neutemeljenost vsakega reda, vsake zapore, torej vzpostavitev metonimije, ki subvertira metaforo. Ali to pomeni, da je Rancièrova metafora zgolj napačno ime za metonimijo? Trdili bomo, da ne. Rancière v *Nerazumevanju* analizira izjavo »Ste me razumeli?« kot primer izjave iz pozicije moči, katere sporočilo je, da prejemnik izjave nima kaj za razumeti oziroma da niti ni sposoben razumeti, temveč mora zgolj ubogati. Gre za metaforično izjavo *par excellence*, ki vzpostavlja družbeno polje z uvajanjem delitve na tiste, ki razumejo in ukazujejo, in tiste, ki ne razumejo in morajo ubogati. Na to izjavo lahko podamo »metonimičen« odgovor, ki se glasi: »Razumemo, da lažete, ko jezik svojih ukazov postavljate za skupni jezik. Skratka, razumemo, da je vsako univerzalno jezika in komunikacije zgolj prevara, da obstajajo idiomi moči in da moramo tudi mi skovati svojega.« (*Nerazumevanje* 64) Toda Rancière navaja še drugi možen odgovor, ki se sprva zdi neumestljiv glede na retorično dvojico: »Razumemo, da nam hočete povedati, da obstajata dva jezika in da vas ne moremo razumeti. […] Mi pa pravimo,

da obstaja ena sama govorica, ki nam je skupna, in da vas torej razumemo, tudi če vi tega nočete. Skratka, razumemo, da lažete, ko zanikate, da obstaja skupna govorica.« (64) Prav vzpostavitev skupne govorice Rancière razume kot estetski oziroma metaforični moment politične subjektivacije – politična argumentacija namreč terja estetsko »razprtje sveta, v katerem je argumentacija lahko sprejeta« (73). Estetika je ime zmožnosti, ki »vzpostavi komunikacijo med ločenimi režimi izražanja« (74) in ki v svetu neenakosti omogoča delovanje na podlagi domneve o dejanski enakosti, torej na podlagi metaforičnega »kot da«. Zato politika »obstaja, če lahko vznikne kadar koli in zahvaljujoč komer koli skupnost argumentacijske in metaforične zmožnosti« (77).

Tudi pri Rancièru torej delo metafore imenuje prakso, ki prekoračuje lastno nemožnost. Metonimija vsakič znova ponavlja detotalizacijo realnosti – razkriva kontingentnost metaforične konstitucije realnosti, ki z vzpostavitvijo načel reprezentacije prikriva lastno neutemeljenost. Toda totaliteta se lahko vedno znova vzpostavi in naposled svojo hegemonijo celo strukturira na metonimičen način. Na drugi strani pa metafora, ki je presegla načelo reprezentacije, na podlagi svoje (ne)utemeljenosti tvori lastno konsistenco, ki se ne vzpostavlja zgolj kot prikrita necelost neke lažne identitete. Ne-vse, ki ga razkrije metonimija, preseže s singularno konstrukcijo univerzalnega, torej nekega za-vse. (Glej tudi Šumič-Riha 108) Metafora tako postane model singularnega in kontingentega dogodka, ki skozi metonimični niz subjektivacije univerzalizira svoje konsekvence.

Preostane nam še, da sklepe razprave o metafori prenesemo na obe verziji filozofske estetike, ki smo ju zasledovali skozi prejšnja poglavja. Zdi se, da lahko estetiko imanence ali biti označimo za *metonimično* (oziroma, v Deleuzovi nadgradnji, za metamorfično), estetiko necele reprezentacije ali dogodka pa za *metaforično*. Pri tem je nujno poudariti, da nas prenovljeni koncept metafore ne vrača k načelom reprezentacije, ki jih zavrača Deleuze (in celotna filozofija imanence), ampak radikalizira njeno kritiko, s tem da jo razširi na samo bit, pojmovano kot garant ontološke konsistence oziroma »prevodnik« ontološke kontinuitete, ki (a) povezuje različne discipline v eno, vseobsegajočo misel; (b) proizvaja estetska postajanja s pojavitvijo »resnice čutnega« v umetniškem delu; (c) omogoči neposreden prehod mišljenja v politično delovanje. Če takšnega »prevodnika« ni, filozofske transmisije,

estetske transfiguracije in politične transformacije niso razkritja biti, ampak singularni dogodki absolutne razlike in kontingentnih skokov v enotnost – med prezentacijo in reprezentacijo, med mislijo in delovanjem, med različnimi disciplinami mišljenja – brez ontičnega jamstva reprezentacije ali ontološkega jamstva glasu biti.

Natančneje rečeno, estetika imanence *metonimizira imanenco*, da bi odpravila reprezentacijo, torej metaforo. Estetika necele reprezentacije pa lahko vztraja pri reprezentaciji le za ceno njene metonimizacije: ravno ker ne obstajajo kriteriji ustreznosti reprezentacije, lahko ta deluje neomejeno, posnema karkoli in na kakršenkoli način. Toda kakšen odnos do imanence vzpostavlja metonimična reprezentacija? Izreče njeno metaforo. Če je neposredni izraz imanence nemogoč, njeno analoško posredovanje pa lažno, potem se lahko imanenca pojavi le v metafori, ki se odreče načelu podobnosti in se imanence dotakne skozi nerazmerje. Estetika dogodka torej *metonimizira reprezentacijo* in *metaforizira imanenco*.

Za zaključek lahko navedemo še literarno afirmacijo metafore, ki prihaja iz nepričakovanega vira. Že prej smo videli, da Deleuze kljub svojemu nietzschejanstvu v napadu na metaforo spregleda njeno vlogo pri Nietzscheju. Prav tako je možno, da si Deleuze napačno razlaga »obup«, ki se ob metafori loteva druge izmed Deleuzovih temeljnih referenc – Kafke. Ta obup bi lahko razlagali tudi kot tesnobo pred »skokom v neznano«, ki ga zahteva metaforično dejanje. Prav Kafkina kratka parabola »O prispodobah« namreč nepresegljivo povzema takó kritiko metafore, njenega praznega »onstran«, kot kritiko te kritike: metafora ne vzpostavlja transcendence, odtujene imanenci življenja, temveč s tem, ko zahteva, »da tudi sami postanemo metafore«, odtuji imanenco sami sebi in omogoči njeno preseganje od znotraj – vznik imanentne transcendence.

> *Mnogi se pritožujejo, da so besede modrih zmeraj samo prispodobe, 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.« (231)

Povzetek in ključne besede

Ključne besede: filozofija / estetika / ontologija / politična filozofija / imanenca / reprezentacija / umetnost / metafora

Povzetek

Cilj disertacije – preučiti vlogo estetike v sodobni filozofiji – smo dosegli prek konstrukcije »estetskega momenta« te filozofije, kakor smo poimenovali sklop tez, ki se je izoblikoval predvsem pri Martinu Heideggerju in ki s svojimi transformacijami zaznamuje pomembne filozofske projekte vse do danes. Estetike nismo preučevali kot posebne filozofske discipline, temveč kot integralni del filozofskih zastavitev. Posebno pozornost smo poleg Heideggerju namenili še Theodorju W. Adornu, Gillesu Deleuzu, Alainu Badiouju in Jacquesu Rancièru.

»Estetski moment« smo povzeli s štirimi tezami, ki predstavljajo tudi tematski okvir disertacije:

1. *Umetnost misli*. Filozofija se ne sprašuje več, kaj je umetnost glede na predhodno izoblikovani pojem resnice, temveč umetnost razume kot eno od domen, h katerim se mora filozofija obrniti, če naj bo še zmožna misliti resnico. Mišljenje, navzoče v umetnosti, pri nekaterih filozofih postane celo edino resnično mišljenje.
2. *Obstaja delitev čutnega*. Da bi filozofija lahko pre-mislila misel umetnosti, se mora odreči svojemu tradicionalnemu dojemanju umetnosti skozi načelo reprezentacije. Umetniško delo tako ni več razumljeno kot posnetek realnosti, temveč kot izraz realnega, ki je v konstituciji realnosti izključeno. To načelo razumevanja umetnosti imenujemo načelo imanence. Konflikt dveh načel sproža delitev čutnega oziroma nasprotje med dvema transcendentalnima režimoma.
3. *Komentar umetniškega dela postane integralni del filozofskega diskurza*. Filozofija naj ne bi več aplicirala svojih konceptov na umetniška dela kot posamezne objekte preučevanja ali z njimi ilustrirala svojih konceptov,

temveč v srečanju s singularnostjo del svoje koncepte šele izoblikovala. Prav tako naj filozofski komentar ne bi bil zgolj še ena v vrsti interpretacij, temveč naj bi prinesel intervencijo v ustaljene načine razumevanja določene umetnine.

4. *Koncepti lahko prehajajo med miselnimi disciplinami*. Filozofsko pripoznanje mišljenja umetnosti predpostavlja, da je v umetnosti navzoča neka resnica, ki ima konsekvence za mišljenje nasploh. Filozofija pristaja na konsenz, da ni več mogoča kot sistem, zato pa postane prostor, v katerem je mogoče povezovati implikacije invencij iz posameznih domen mišljenja. Tako lahko npr. koncept, izpeljan iz srečanja z nekim umetniškim delom, postane pomemben pri analizi nekega političnega dejanja.

Eno najpomembnejših izhodišč filozofije 20. stoletja je obračun z njeno metafizično preteklostjo. Pozitivni element te samokritike je odprtje filozofije za mišljenje v drugih disciplinah in praksah. Za mnoge filozofe prav umetnost postane privilegirana domena, v kateri naj bi filozofija našla resnično mišljenje. Po Heideggerju naj bi se predvsem v umetnosti ohranjalo mišljenje biti, na katerega je metafizika pozabila že na svojem začetku. Nekateri drugi avtorji, predvsem Adorno in Badiou, pa opozarjajo, da odprava metafizike v tej obliki prikriva usodnejšo odpravo kritičnega momenta spekulativnega mišljenja, ki je primorano svojo zahtevo po novem nadomestiti s klicem po vrnitvi k izvoru. Badiou zato pozove k opustitvi »poetične« ontologije razkritja biti in razvezi vprašanja resnice od vprašanja biti. Njegova ontologija presežek imanence nad reprezentacijo nadomesti s presežkom reprezentacije nad samo sabo – reprezentaciji se ne izmika nič, toda reprezentacija ni cela, uhaja ji lastna praznina. Resnico res povezuje z razkritjem te praznine, toda to razkritje je le retroaktivna predpostavka resničnostnega postopka, ki je definiran z razvitjem konsekvenc dogodka kot prekinitve v danem redu obstoječega.

Za estetiko, ki se ravna po načelu imanence in zahteva prelom z načelom reprezentacije, je značilna teza, da nekaj v imanenci realnosti (katere dojemanje in zaznavanje je sámo določeno s transcendentalnim režimom reprezentacije) – kar se je izgubilo v njeni konstituciji, torej nekaj v sami biti – najde svoj izraz v umetniškem delu. Umetniško delo postane privilegirani objekt, na katerem svojo sled pusti tisto,

česar ni mogoče objektivirati. Takšno pojmovanje od filozofije zahteva, da opusti tradicionalne estetske kategorije. Odmik od te sheme pa najdemo že pri Adornu, po katerem moramo umetnost misliti ravno prek prenove teh kategorij, posebej prek prenovljenega koncepta reprezentacije. Kritiko opisane »ontologizacije« umetnosti in reafirmacijo estetike izpelje Rancière. Estetski režim identifikacije umetnosti, kakor ga imenuje, nadomesti starejši, reprezentacijski režim, ki pa ga ne definira sámo načelo posnemanja, temveč kriteriji primernosti snovi in ustreznosti form posnemanja. Estetski režim ovrže ta sistem predpisov in hierarhij, s čimer sprosti neomejene možnosti reprezentacije. Shemi izraza imanence se tako zoperstavi shema ne-cele reprezentacije (Rancière tako na ravni estetike ponovi Badioujevo ontološko gesto): karkoli lahko postane snov umetnosti, pri čemer nič ne predpisuje ustreznega načina reprezentacije te snovi. Posnemanje realnosti tako nadomesti prezentacija njene imanentne nekonsistence, ki jo omogoči eksces absolutizirane reprezentacije.

Shemo imanence bi lahko poimenovali tudi »estetika biti«, medtem ko lahko shemo ne-cele reprezentacije označimo za »estetiko dogodka«, saj za razliko od redukcije umetniških del na reprodukcijo vedno istega vzorca razkritja imanence onkraj reprezentacije, ki jo izvaja prva, omogoča mišljenje umetniških dogodkov, ki na singularen način povezujejo praznino imanence in presežek reprezentacije. Slednja koncepta ponujata ontološko definicijo estetskih singularnosti, obenem pa se izogneta pasti »ontologizacije« umetnosti, torej določitvi ontološke usode umetnosti kot nosilke razkritja biti.

Filozofija v svojem srečanju z umetniškim delom predpostavlja določeno avtonomijo umetnosti, ker je ne zanima toliko umetnina kot posamezen objekt (pogojen s svetom, v katerem je proizveden), temveč obravnava delo kot neko misel, katere konsekvence mora razviti. Zato se večina obravnavanih filozofov nagiba k preprostem postuliranju avtonomije. Drugi, predvsem Adorno in Rancière, avtonomijo mislijo v dialektični povezavi s heteronomijo. Po Adornu je avtonomija umetnosti družbeni proizvod s specifično ideološko funkcijo, ki pa hkrati postane več kot to in je zmožna proizvesti tudi lastno utopično razsežnost. Po Rancièru se umetnost kot avtonomna vzpostavi ravno z opustitvijo vseh kriterijev, s katerimi jo lahko razločimo od drugih praks, tako da njena singularnost sovpade s popolno nedoločenostjo. S tem je povezan tudi problem interpretacije: »močno« ali

intervencijsko branje umetniških del, značilno za filozofijo, ne pomeni nujno redukcije dela na nek filozofski koncept, ampak ga lahko razumemo kot »nadaljevanje« mišljenja samega dela.

Z vprašanjem avtonomije smo odprli tudi že vprašanje povezave estetskega polja s političnim, ki obsega dve tematiki, estetiko politike in politiko estetike. V zvezi s prvo smo razpravi o estetizaciji politike kot dispozitivu oblasti dodali razpravo o vlogi fikcije oziroma dozdevka v emancipatorni politiki – emancipacija ne zadeva le sprostitve imanence izpod lažnih reprezentacij, temveč tudi izoblikovanje dopolnilne reprezentacije, ki subvertira polje reprezentacij, ki jih narekuje oblast. V zvezi z drugo tematiko smo skušali pozornost od umetnosti kot domene ideoloških investicij in avtorjevega angažmaja ter s tem predpostavke izključevanja med avtonomijo in politizacijo umetnosti preusmeriti v vprašanje političnosti same avtonomije umetnosti – kot izjemna oblika čutnega izkustva lahko umetnost prek estetske distance suspendira običajne transcendentalne koordinate in prerazporedi delitve v čutnem. Suspenz in prerazporeditev pa ne pomenita neposredno že tudi politične subverzivnosti te umetnosti – konvergence neke politične in neke umetniške resnice ni mogoče izsiliti, ampak je stvar singularnih spojev v določeni situaciji. Estetska distanca hkrati omogoča in onemogoča politične učinke umetnosti.

Povezava med umetnostjo in politiko je poseben primer širšega problema naloge filozofije po tem, ko spoznanj iz različnih domen vednosti/praks več ne more povezati v metafizični sistem. Zato filozofija izumi različne oblike »interdisciplinarnosti«, ki omogočajo povezovanje implikacij za mišljenje, ki jih filozofija razgrne na podlagi preučevanja miselnih modelov (umetniška dela, politična dejanja, znanstvena spoznanja …). Pri Heideggerju in Deleuzu so modeli povezani ob vprašanju biti, pri Adornu in Rancièru glede na družbeni položaj oziroma kot primeri verifikacije enakosti, Badiou pa oblikuje teorijo resnic – izhajajočih iz različnih domen –, ki tvorijo pogoje filozofskega mišljenja.

Vse ravni raziskave – transformacije filozofskega pojma resnice, estetske teorije, in načinov filozofskega srečevanja z umetniškim delom, problematiko politične dimenzije estetike in vprašanje prehajanja filozofskih konceptov med različnimi domenami mišljenja – smo torej poskušali obravnavati skozi konflikt dveh shem, ki oblikujeta dva pola filozofije estetskega momenta: sheme imanence, ki razveljavlja

reprezentacijo, in sheme ne-cele reprezentacije. V sklepu smo o obeh shemah razpravljali še ob teoriji metafore. V nasprotju s Heideggerjem, Deleuzom in drugimi, ki so hoteli izgnati metaforo iz filozofije, saj načelo analogije, po katerem deluje, pomeni vrhunec reprezentacijskega mišljenja, smo poskušali razviti koncept moderne metafore, ki ne temelji več na načelu analogije, temveč prinaša singularni spoj dveh členov, pri čemer razveljavi vsakršno predhodno razmerje med njima. Za razliko od filozofij, ki favorizirajo metonimični in neposredni izraz imanence, smo afirmirali posebno vrsto metafore, ki metonimizira reprezentacijo (jo odveže od analogije in naredi za ne-celo) in jo s tem naredi za zmožno dotakniti se imanence oz. njene praznine posredno, skozi nerazmerje.

Summary and Key Words

Key words: philosophy / aesthetics / ontology / political philosophy / immanence / representation / art / metaphor

Summary

The aim of this dissertation – to examine the role of aesthetics in contemporary philosophy – was achieved by constructing 'the aesthetic moment' in this philosophy, as we have named the series of theses that were formulated mainly by Martin Heidegger and which have influenced important philosophical projects ever since. Aesthetics was not studied as a particular philosophical discipline, but rather as an integral part of philosophical designs. Apart from Heidegger, our attention was focused mainly on Theodor W. Adorno, Gilles Deleuze, Alain Badiou and Jacques Rancière.

We have summarised 'the aesthetic moment' with the following four theses that also present the thematic framework of the dissertation:

1. *Art thinks*. Philosophy no longer poses the question 'What is art?' with regard to an already established notion of truth, but understands art as one of the domains to which philosophy must turn in order to still be able to think truth. Some philosophers even consider thought, immanent to art, to be the only true thought.
2. *There is a division in the sensible*. To re-think the thought of art, philosophy must abandon its traditional way of understanding art through the principle of representation. The work of art is no longer thought of as an imitation of reality, but rather as an expression of the real that was excluded in the constitution of reality. In the dissertation this principle of understanding art is referred to as the principle of immanence. The conflict of both principles sets off the division in the sensible, or in other words, the opposition between two transcendental regimes.

3. *The commentary of an artwork becomes an integral part of the philosophical discourse*. Philosophy should no longer apply its concepts to artworks as particular objects of research nor use them to illustrate its concepts. Rather, it should form its concepts as a result of an encounter with the singularity of the work of art. Moreover, a philosophical commentary should not appear as yet another interpretation, but rather occur as an intervention into the settled ways of understanding certain artworks.
4. *Concepts can cross over the boundaries of disciplines of thought*. Philosophical acknowledgment of the thought of art presupposes that there is a truth, immanent to art, which has consequences for thought in general. Philosophy consents to the idea that it is no longer possible as a system, but it remains a space in which it is possible to connect implications from various domains of thinking. Therefore, for example, a concept derived from an encounter with a work of art can become an important factor in the analysis of a political act.

One of the most important starting-points of 20th century's philosophy is the engagement with its metaphysical past. The positive element of this self-critique is the opening up of philosophy to thought of other disciplines and practices. For many philosophers art becomes the privileged domain in which philosophy finds true thought. According to Heidegger, it was art that preserved the thought on being while it was forgotten by metaphysics from its very beginning. However, other authors, such as Adorno and Badiou, warn against the abolishment of metaphysics, for it is considered to cover up a more fatal abolishment of the critical moment of speculative thinking, now forced to give up its demand for the new in the name of the return to the origins. Thus, Badiou calls for abandoning the 'poetic' ontology of the revelation of being and disentangling the question of truth from the question of being. His own ontology replaces the surplus of immanence over representation with the surplus of representation over itself: nothing evades representation, but representation does not form a whole – it is its own void that evades it. It is true that Badiou articulates truth with the unveilment of this void – however, this unveilment is only a retroactive

presupposition of a truth procedure, defined by unfolding the consequences of an event as an interruption in the given order of existence.

The main characteristic of the aesthetics, which is based on the principle of immanence and demands the refusal of representation, is the thesis that something in reality (whose comprehension and perception are themselves defined by the transcendental regime of representation) – that, which was lost in its constitution, i.e. something in being itself – finds its expression in the work of art. The artwork becomes the privileged object, carrying the trace left by what can never be objectified. In order to pursue such a notion, philosophy must let go of traditional aesthetic categories. A step away from this scheme can, however, already be found in Adorno, who claims that we should think art according to renewed versions of these categories, especially according to a renewed concept of representation. The critique of the described 'ontologisation' of art and the reaffirmation of aesthetics are carried out by Rancière. The aesthetic regime of art identification as he calls it, replaces the older, representational regime – the latter, however, is not defined primarily by the principle of imitation, but rather by the criteria of suitability of subjects and the adequacy of forms of imitation. The aesthetic regime abolishes this system of prescriptions and hierarchy only to release unlimited possibilities of representation. Thus, the scheme of the expression of immanence is confronted with the scheme of representation as not-whole (in this manner, Rancière repeats Badiou's ontological gesture on the level of aesthetics): anything can become the subject of art, while there is no prescribed manner of how its adequate representation should be made. Imitation of reality is thus replaced by the presentation of its immanent inconsistency, which is only made possible by the excess of representation.

The scheme of immanence could also be called 'the aesthetics of being', while the scheme of representation as not-whole could be described as 'the aesthetics of the event', for contrary to reducing artworks to reproductions of the ever same pattern of the revelation of immance beyond representation carried out by the former, it allows us to think artistic events that link, in a singular manner, the void of immanence with the surplus of representation. These two concepts offer an ontological definition of aesthetic singularities, while evading the trap of the 'ontologisation' of art, i.e. the prescription of the ontological destiny of art as the carrier of the revelation of being.

In its encounters with artworks, philosophy presupposes a certain idea of the autonomy of art, since artworks do not interest it as specific objects (conditioned by the world in which they are produced), but as forms of thought, the consequences of which it sets out to unfold. This is why most philosophers we discussed opt for simply postulating art's autonomy. Others, Adorno and Rancière above all, think autonomy as dialectically linked with heteronomy. According to Adorno, the autonomy of art is a product of society invested with an ideological function, which can nevertheless become something more and produce its own utopian dimension. As far as Rancière is concerned, art establishes itself as autonomous by abandoning all criteria on the basis of which it could be distinguished from other practices, so that its singularity converges with its complete indetermination. This issue also relates to the problem of interpretation: the 'strong' or interventionist reading of an artwork, typical of philosophy, does not necessarily result in the reduction of a work to a philosophical concept, but can be better understood as the 'continuation' of artwork's thought.

By tackling the question of autonomy we have already broached the problem of the connections between the aesthetical and the political field, which covers two themes: the aesthetics of politics and the politics of aesthetics. Regarding the first, we have tried to supplement the debate on the aesthetisation of politics as a means of power with the discussion on the role of fiction or the semblant in emancipatory politics: emancipation does not only concern the release of immanence from being held up by fake representations, but also the forming of a supplementary representation, subverting the field of representations, dictated by authority. As far as the second issue is concerned, we shifted the emphasis from the usual themes of art as a domain of ideological investment and of artists' engagement – presupposing the mutual exclusion of art's autonomy and its politisation – to the question of the political aspect of art's autonomy itself: as an extraordinary form of sensible experience, art can use the aesthetic distance to suspend the ordinary transcendental coordinates and redistribute the divisions in the sensible. However, suspense and redistribution do not necessarily entail art's subversiveness; the convergence of a political and an artistic truth cannot be forced; rather, it is a matter of singular conjunctions in specific

situations. At the same time, the political effects of art are made possible and impossible by the aesthetic distance.

The link between art and politics is a special case of a wider problem concerning the task of philosophy after it can no longer connect discoveries from various domains of knowledge/practices into a metaphysical system. Thus, philosophy has to invent different forms of 'interdisciplinarity' that make the connecting of implications of thought models (artworks, political acts, scientific discoveries …) possible for thought in general. In Heidegger and Deleuze these models are linked with the question of being, Adorno and Rancière connect it with regard to their position in society or as cases of verification of equality, while Badiou formulates a theory of truths – from various domains – that form the conditions of philosophical thought.

On all levels of research in this dissertation – transformations of the philosophical notion of truth, of aesthetic theory, and of modes of philosophical encounters with artworks, the problems of the political dimension of aesthetics and the question of concepts, crossing over the boundaries of different domains of thinking – we have analysed the conflict of two schemes that shape the two poles of the philosophy of the aesthetic moment: the scheme of immanence, which abolishes representation, and the scheme of representation as not-whole. In conclusion, we additionally discussed both schemes with reference to the theory of metaphor. Contrary to Heidegger, Deleuze and others, who all tried to banish metaphor from philosophy, since they considered the principle of analogy according to which it functions to be the pinnacle of representational thinking, we have tried to develop the concept of the modern metaphor, which is no longer based on the principle of analogy, but establishes a singular conjunction of two terms, while cancelling out all previously existing relations between them. Unlike those philosophies that favour the metonymical and immediate expression of immanence, we affirmed a special kind of metaphor which metonymyses representation (separating it from analogy and making it not-whole), thus enabling it to touch immanence or its void indirectly, through non-relation.

Bibliografija

Adorno, Theodor W. *Žargon pravšnjosti*. Prev. Božidar Debenjak. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1972.

---. *Negative Dialectics*. Prev. E. B. Ashton. London, New York: Routledge, 1973.

---. »Umetnost, družba, estetika.« *Misel o moderni umetnosti*. Ur. Janez Vrečko. Ljubljana: Mladinska knjiga ,1981: 93-110.

---. *Uvod v sociologijo glasbe*. Prev. Igor Kramberger. Ljubljana: DZS, 1986.

---. *Aesthetic Theory*. Prev. Robert Hullot-Kentor. London: Continuum, 2004.

---. *Philosophy of Modern Music*. Prev. Anne G. Mitchell in Wesley V. Blomster. London, New York: Continuum, 2007.

Agamben, Giorgio. *The Man Without Content*. Prev. Georgia Albert. Stanford: Stanford University Press, 1999.

Althusser, Louis. »O razmerju umetnosti do spoznanja in ideologije.« Prev. Slavoj Žižek. *Ideologija in estetski učinek*. Ur. Zoja Skušek-Močnik. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980: 322-327.

Aristoteles. *Retorika*. Prev. Matej Hriberšek. Ljubljana: Šola retorike Zupančič&Zupančič, 2011.

Balibar, Étienne in Pierre Macherey. »O literaturi kot ideološki obliki: nekaj marksističnih hipotez.« Prev. Rastko Močnik. *Ideologija in estetski učinek*. Ur. Zoja Skušek-Močnik. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980: 237-267.

Badiou, Alain. *Théorie du sujet*. Pariz: Seuil, 1982.

---. *L'être et l'événement*. Pariz: Seuil, 1988.

---. *Ali je mogoče misliti politiko?; Manifest za filozofijo*. Prev. Rado Riha in Jelica Šumič-Riha. Ljubljana: Založba ZRC, 2004.

---. *Mali priročnik o inestetiki*. Prev. Suzana Koncut. Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2004.

---. *Dvajseto stoletje*. Prev. Ana Žerjav. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2005.

---. *Logiques des mondes: l'être et l'événement, 2*. Pariz: Seuil, 2006.

---. *Pogoji*. Prev. Samo Tomšič in Ana Žerjav. Ljubljana: Založba ZRC, 2006.

---. *Kratka razprava o prehodni ontologiji; Očrt metapolitike*. Prev. Samo Tomšič, Peter Klepec, Jelica Šumič-Riha. Ljubljana: Založba ZRC, 2010.

---. *Cinq leçons sur le 'cas' Wagner*. Caen: Nous, 2010.

---. »Predgovor.« Prev. Rok Benčin V: Deleuze, Gilles. *Razlika in ponavljanje*. Ljubljana: Založba ZRC, 2011: 9-27.

---. »Umetnost in matematika.« Prev. Rok Benčin. *Filozofski vestnik* 32.3 (2011): 23-34.

---. *Deleuze, hrumeneje biti; Drugi manifest za filozofijo*. Prev. Rok Benčin et al. Ljubljana: Založba ZRC, 2012.

---. »Subjekt umetnosti«. Prev. Samo Tomšič. http://www.krtaca.si/revija/teorija/subjekt-umetnosti (umaknjeno iz spleta).

Benčin, Rok. *Filozofija in avtonomija umetnosti: branja Franza Kafke : diplomsko delo*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, 2007.

---. »Mallarmé: Ideja na predstavi.« *Problemi* 49.1/2 (2011).

Benjamin, Walter. *Izbrani spisi*. Prev. Frane Jerman et al. Ljubljana: Studia humanitatis, 1998.

---. »Poskusi o Brechtu.« V: Brecht, Bertolt. *Zgodbe gospoda Keunerja; Me-ti: knjiga obratov*. / Benjamin, Walter. *Poskusi o Brechtu*. Prev. Amalija Maček. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2009.

Black, Max. *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*, Ithaca: Cornell University Press, 1962.

---. »Metafora.« *Kaj je metafora?* Ur. in prev. Božidar Kante. Ljubljana: Krtina, 1998: 91-109.

Bloch, Ernst. »Discussing Expressionism.« Prev. Rodney Livingstone. *Aesthetics and Politics*. London: Verso, 2007: 16-27.

Brecht, Bertolt. »Against Georg Lukács.« Prev. Stuart Hood. *Aesthetics and Politics*. London: Verso, 2007: 68-85.

Deleuze, Gilles. *Pourparlers: 1972-1990*. Pariz: Minuit, 1990.
---. *Logika smisla*. Prev. Tomaž Erzar. Ljubljana: Krtina, 1998.
---. *Podoba-gibanje*. Prev. Stojan Pelko. Ljubljana: Studia humanitatis, 2004.
---. *Logika občutja*. Prev. Stojan Pelko in Suzana Koncut. Koper: Hyperion, 2008.
---. *Kritika in klinika*. Prev. Suzana Koncut. Ljubljana: Študentska založba, 2010.
---. *Razlika in ponavljanje*. Prev. Samo Tomšič et al. Ljubljana: Založba ZRC, 2011.

Deleuze, Gilles in Félix Guattari. *L'anti-Œdipe: capitalisme et schizophrénie*. Pariz: Minuit, 1972.
---. *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie 2*. Pariz: Minuit, 1980.
---. *Kafka: za manjšinsko književnost*. Ljubljana LUD Literatura, 1995.
---. *Kaj je filozofija?*. Prev. Stojan Pelko. Ljubljana: Študentska založba, 1999.

Derrida, Jacques. *Psyché: inventions de l'autre*. Pariz: Galilée, 1998.
---. *Bela mitologija*. Prev. Suzana Koncut. Koper: Hyperion, 2011.

Didi-Huberman, Georges. *Images malgré tout*. Pariz: Minuit, 2003.

Eco, Umberto. *L'œuvre ouverte*. Pariz: Seuil, 1965.
---. *The Open Work*. Prev. Anna Cancogni. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

Feltham, Oliver. *Alain Badiou: Live Theory*. London, New York: Continuum, 2008.

Flaubert, Gustave. *Correspondance: tome 2*. Pariz: Gallimard, 1980.

Friedrich, Hugo. *Struktura moderne lirike*. Prev. Darko Dolinar. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1972.

Heidegger, Martin. *Izbrane razprave*. Prev. Ivan Urbančič. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967.

---. *Konec filozofije in naloga mišljenja*. Prev. Tine Hribar. Ljubljana: Fenomenološko društvo, 1995.

---. *Na poti do govorice*. Prev. Dean Komel et al. Ljubljana, Slovenska matica, 1995.

---. »'Metafizika' in izvor umetniškega dela.« Prev. Aleš Košar. *Phainomena* 8.25/26 (1998): 327-329.

---. *Razjasnjenja ob Hölderlinovem pesništvu*. Prev. Aleš Košar in Vid Snoj. Ljubljana: Nova revija, 2001.

---. »O prevladanju estetike: zapisi k Izvoru umetniškega dela.« Prev. Aleš Košar. *Nova revija* 21.245/246 (2002): 238-240.

---. »O izvoru umetniškega dela.« Prev. Aleš Košar. *Nova revija* 21.245/246 (2002): 241-257.

Jameson, Frederic. *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. Brooklyn: Verso, 1998.

---. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London in New York: Routledge, 2002.

Kafka, Franz. »O prispodobah.« *Opis nekega boja in druge zgodbe (Skice, črtice, novele II)*. Prev. Štefan Vevar. Ljubljana: Študentska založba, 2009: 231.

Laclau, Ernesto. »Artikulacija in meje metafore.« Prev. Rok Benčin. *Filozofski vestnik* 30.1 (2009): 67-88.

Lecercle, Jean-Jacques. *Badiou and Deleuze Read Literature*. Edinburgh: Edinbourgh University Press, 2010.

Levi, Primo. *Potopljeni in rešeni*. Prev. Irena Prosenc Šegula. Ljubljana: Studia humanitatis, 2003.

Lukács, Georg: »Realism in the Balance.« Prev. Rodney Livingstone. *Aesthetics and Politics*. London: Verso, 2007: 28-59.

Lyotard, Jean-François. »'Židje'.« Prev. Stojan Pelko. *Problemi-Razprave* 27.2/3 (1989): 73-80.

---. *L'inhumain: causeries sur le temps*. Pariz: Galilée, 1993.

---. *Navzkrižje*. Prev. Jelica Šumič-Riha. Ljubljana: Založba ZRC, 2003.

Macherey, Pierre. »Nekaj temeljnih konceptov.« Prev. Braco Rotar. *Ideologija in estetski učinek*. Ur. Zoja Skušek-Močnik. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980: 143-235.

Michel, Natacha. *L'écrivain pensif*. Lagrasse: Verdier, 1998.

Nietzsche, Friedrich. »O resnici in laži v zunajmoralnem smislu.« Prev. Aleš Košar. *Nova revija* 11.121/122 (1992): 618-624.

Rancière, Jacques. *La Nuit des prolétaires: archives du rêve ouvrier*. Pariz: Fayard, 1981.

---. »Les mots de l'histoire du cinéma. Entretien avec Jacques Rancière.« *Cahiers du cinéma*, 44.496 (1995).

---. *La Parole muette: essai sur les contradictions de la littérature*. Pariz: Hachette, 1998.

---. *Le Partage du sensible*. Pariz: La Fabrique, 2000.

---. *L'inconscient esthétique*. Pariz: Galilée, 2001.

---. *Le Destin des images*. Pariz: La Fabrique, 2003.

---. »Politics and Aesthetics: an interview.« Intervjuva Peter Hallward. *Angelaki* 8.2 (2003): 191-211.

---. *The politics of aesthetics: the distribution of the sensible*. Ur. Gabriel Rockhill. London, New York: Continuum, 2004.

---. *Nerazumevanje: politika in filozofija*. Prev. Jelica Šumič-Riha. Ljubljana: Založba ZRC, 2005.

---. *Nevedni učitelj: pet lekcij o intelektualni emancipaciji*. Prev. Suzana Koncut. Ljubljana: Zavod En-knap, 2005.

---. »La Méthode de l'égalité.« *La philosophie déplacée: autour de Jacques Rancière*. Ur. Laurence Cornu in Patrice Vermeren. Lyon: Horlieu, 2006.

---. *Politique de la littérature*. Pariz: Galilée, 2007.

---. »Les confidences du monument (Deleuze et la résistence de l'art).« *Deleuze et les écrivains*. Ur. Bruno Gelas in Hárve Micolet. Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2007: 479-491.

---. »Politique de l'indétermination esthétique.« Intervjuvata Jan Völker in Frank Ruda. *Jacques Rancière et la politique de l'esthétique*. Ur. Jérôme Game in Aliocha Wald Lasowski. Pariz: Archives contemporaines, 2009: 157-175.

---. *Emancipirani gledalec*. Prev. Suzana Koncut. Ljubljana: Maska, 2010.

---. *Kinematografska pripoved*. Prev. Katja Kraigher in Nil Baskar. Ljubljana: Kino!, 2010.

---. *Nelagodje v estetiki*. Prev. Marko Jenko in Rok Benčin. Ljubljana: Založba ZRC, 2012.

Ricoeur, Paul. *Živa metafora*. Prev. Nastja Skrušny Babin. Ljubljana: KUD Apokalipsa, 2009.

Riha, Rado. »Kritika razsodne moči kot zadnja Kantova kritika«. V: Kant, Immanuel: *Kritika razsodne moči*. Ljubljana: Založba ZRC, 1999: 461-495.

Šumič-Riha, Jelica. »Politics and Psychoanalysis in the Times of the Generalized Metonymization.« *Filozofski vestnik* 32.2 (2011): 89-111.

Wajcman, Gérard. *Objekt stoletja*. Prev. Ana Žerjav in Marko Jenko. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2007.