

HEGEL I BECKETT: ISTRAJNOST APSTRAKCIJE

Slavoj Žižek

Fredric Jameson najpoznatiji je po primjeni sljedećeg mota na društveni i kulturni život: historicizirati svaku pojavu, smjestiti ju u njen konkretni historijski totalitet. Ono što ja želim učiniti u ovom kratkom osvrtu jeste elaborirati pravilno dijalektičko tumačenje ovog mota, tumačenje koje prepoznaje *samu apstrakciju kao konkretnu historijsku silu*. Ono što marksizam naziva "antagonizmom" upravo je istrajavanje apstrakcije u samoj njenoj društvenoj stvarnosti.

Ludilo, seks, rat

I dok svaku društvenu građevinu održava gusto tkanje običaja (Sitten), njenoj stabilnosti ne prijeti se samo izvana (ratom s drugim državama) jer je ta izvanjska prijetnja (ratom) ono što civilizaciju održava iznutra (kao što je Hegel veoma dobro znao). Eto zašto izvrtanje Möbiusove trake komplicira današnju hitnu zadaću civiliziranja (odnosa između) samih civilizacija (prema Sloterdijku). Do sada je svaka kultura disciplinirala/obrazovala vlastite članove i jamčila građanski mir među njima u vidu državne vlasti, dok je odnos između različitih kultura i država stalno bio u sjeni mogućeg rata, gdje svako stanje mira nije bilo ništa drugo do privremeno primirje. Kako promišlja Hegel, puna etika države kulminira u najvišem herojskom činu, nečijoj spremnosti žrtvovati život za svoju nacionalnu državu, što znači da

divlji i barbarski odnosi *među* državama služe kao temelj etičkog života *unutar* svake države. Nije li današnja Sjeverna Koreja, sa svojom bezobzirnom trkom za nuklearnim oružjem i raketama dugog dometa krajnji primjer te logike bezuvjetnog suvereniteta nacionalne države? Međutim, u trenu kad u potpunosti prihvatimo činjenicu da živimo na svemirskom brodu Zemlja, hitno se nameće zadaća civiliziranja samih civilizacija, uvođenja univerzalne solidarnosti i suradnje među svim ljudskim zajednicama, zadaća koja se čini sve težom usljed rasta religijskog i etničkog "herojskog" nasilja i spremnosti žrtvovati sebe (i svijet) za nečiji specifičan Cilj. U tome je kvaka: civilizaciju ne možemo izravno "civilizirati" samo tako što ćemo prosto proširiti miroljubive odnose kakve jamči vladavina prava na globalnu sferu međunarodnih odnosa (to je bila Kantova ideja o svjetskoj republici); ono što se propušta, a Hegel je to znao, barbarska je jezgra (rat, ubijanje neprijatelja) u srcu svake civilizacije koja održava svoju etičku građevinu.

Ovdje se susrećemo s izvrtanjem Möbiusove trake: ako napredujemo ka središtu etičke građevine jedne države, naći ćemo se na suprotnoj strani, u brutalnoj borbi za opstanak s nekom drugom građevinom, a spremnost svakog pojedinca da sudjeluje u tom barbarizmu znak je potpore državnoj etičkoj građevini. Kako izaći iz ovog ćorsokaka? Uobičajen očajnički postupak je ponuditi drugu borbu sličnu ratu umjesto rata među državama, drukčiju borbu koja bi prevazišla stege nacionalne države i funkcionirala kao univerzalna borba: od klasne borbe ("rata") koja ujedinjuje sve pojedince/ke koji/e se bore za emancipaciju, neovisno od njihove nacionalne propadnosti, pa do borbe protiv ekoloških prjetnji (koja zahtijeva ujedinjeni svijet i koordinirane napore) ili čak rat protiv mogućeg napada vanzemaljaca (na izmaku hladnog rata Reagan je Gorbačovu predložio tu mogućnost).

Natrag na općenitiju razinu, izvrnutu strukturu o kojoj je ovdje riječ najbolje sažima Schelling u svojoj "formuli svijeta" (*Weltformel*), iz trećeg nacrtu njegovih fragmenata *Weltalter*:

$$\left(\frac{A^3}{A^2 = (A = B)} \right) B$$

A i B ovdje predstavljaju idealni i stvarni aspekt svakog procesa u našoj stvarnosti: B je sila sažimanja materijalne konkretnosti, dok je A kontra sila

njene idealizacije, "nadilaženje" ka sve višim i višim spiritualnim strukturama. Materija se tako postepeno "idealizira", prvo silama magnetizma, potom kroz život biljaka, pa životinja, te konačno u duhovnom životu, te se tako krećemo sve dalje od neposredne brutalne materijalnosti. Međutim, cijeli taj proces utemeljen je u izvanjskoj tački ekstremne pojedinačne gustoće (krajnji izraz autosazižanja je Ego), na isti način na koji se društvena građevina sve viših i viših etičkih formi održava putem brutalnog ratnog nasilja.¹

To znači da, u hegelijanskoj građevini istrajava apstrakcija (višak apstraktnog negativiteta koji se ne može nadići u konkretni totalitet). Ne samo da rat igra tu ulogu apstraktnog negativiteta što prijeti poništiti racionalni društveni poredak: rat je treći pojam iz trijade ludilo-seksualnost-rat. Kako veli Hegel, proto-fukoovskim pojmovnikom, ludilo nije slučajno posrtanje, iskrivljenje, "bolest" ljudskog duha, nego nešto što je upisano u osnovnu strukturu duha individue: biti čovjek znači biti potencijalno lud: Takvo tumačenje ludila kao nužne forme ili faze razvoja duše ne treba naravno razumjeti kao proglaš da *svaki* um, *svaka* duša mora proći kroz tu fazu krajnjeg nereda. Takav bi proglaš bio apsurdan jednako kao i pretpostavka da *svaki* pojedinac neizbježno mora počiniti zločin zato što se u *Filozofiji prava* zločin smatra nužnom manifestacijom ljudske volje. Zločin i ludilo su krajnosti koje ljudski um općenito može prevazići na svom razvojnom putu.²

Iako nečinjenička nužnost, ludilo jeste formalna mogućnost, konstitutivna ljudskom umu: to je nešto čega se prijetnja mora nadvladati ako ćemo izaći kao "normalni" subjekti, što znači da se "normalnost" može izdići samo kao nadvladavanje te prijetnje. Stoga, kako Hegel kaže nekoliko stranica dalje, "o ludilu se mora raspravljati prije nego o zdravoj intelektualnoj svijesti, iako ono tu svijest ima za svoju *pretpostavku*."³ Hegel ovdje evocira odnos između apstraktnog i konkretnog: i mada su u empirijskom razvoju i stanju stvari, apstraktna određenja uvijek već utkana u konkretnu Cjelinu kao njena pretpostavka, idejna reprodukcija/dedukcija te Cjeline mora napredovati od apstraktnog ka konkretnom: zločini su predispozicija za vladavinu zakona,

1 Za detaljnije objašnjenje Schellingove formule, vidjeti prvo poglavlje moje knjige *The Invisible Remainder*, London: Verso Books 1996.

2 G. W. F. Hegel, *Encyclopaedia of Philosophical Sciences*, vol. 3, *Philosophy of Mind*, Oxford: Clarendon Press 1970, par. 410.

3 Ibid.

oni se samo mogu javiti kao njihovo kršenje, ali ih se svejedno treba uzeti kao apstraktni čin koji se "nadilazi" putem zakona; apstraktni pravni odnosi i moral su uvijek de facto utkani u neki konkretan totalitet običaja, međutim, *Filozofija prava* mora napredovati od apstraktnih momenata zakonitosti i moralnosti ka konkretnoj Cjelini običajnosti (obitelj, civilno društvo, država).

Ovdje je zanimljiva ne samo paralela između ludila i zločina, nego i činjenica da je ludilo smješteno u prostor koji se otvara usljed razilaženja između stvarnog historijskog razvoja i njegova idejnog poimanja, odnosno u prostor koji podriva vulgarno-evolucionističku ideju dijalektičkog razvoja kao idejne reprodukcije činjeničnog historijskog razvoja koja ovaj drugi pročišćava od njegovih beznačajnih empirijskih kontingencija. Utoliko što je ludilo de facto predispozicija za normalnost jer idejno prethodi normalnosti, može se reći kako je "ludač" upravo subjekt koji želi "živjeti" – reproducirati se u samom aktualitetu – idejnom poretku, odnosno djelovati kao da ludilo doista *stvarno* prethodi normalnosti. Sljedeća je seksualnost koja se, u svojoj ekstremnoj formi, također može okarakterizirati kao svojevrstan vid ludila. Daleko od tog da je ona samo prirodni temelj, osnova ljudskog života, seksualnost je upravo polje koje ljudska bića odvaja od prirode: ideja seksualne perverzije ili smrtonosne seksualne strasti potpuno je strana svijetu životinja. Ovdje i sam Hegel griješi u odnosu na vlastite standarde: on jedino navodi kako se tokom kulturnih procesa prirodni elementi seksualnosti kultiviraju, nadilaze, posreduju – mi, ljudi, više ne vodimo ljubav samo zbog razmnožavanja, nego se upuštamo u složene procese zavođenja i braka putem kojih seksualnost postaje izraz duhovne veze između muškarca i žene, etc. Međutim, Hegel ne navodi kako se, kad već uđemo u humano stanje, seksualnost ne samo transformira/civilizira, nego, mnogo radikalnije, *mijenja svoju bit*: ona više nije instinktivni nagon za razmnožavanjem, nego nagon koji se udaljava od svog prirodnog cilja (razmnožavanje) i tako eksplodira u beskonačnu, pravu meta-fizičku strast. Na taj način se civilizacija/Kultura retroaktivno pozicionira/transformira svoju vlastitu prirodnu predispoziciju: kultura retroaktivno "denaturalizira" samu prirodu. Freud je to zvao Id, libido. Na taj se način, boreći se protiv svoje prirodne prepreke, suprotstavljene mu prirodne supstance, i Duh također bori sam sa sobom, s vlastitom biti. ⁴

4 Za detaljniju elaboraciju, vidjeti Interludije 2 i 3 moje knjige *Less Than Nothing*, London: Verso Books 2012

Pravi problem je sljedeći: standardna "hegelijanska" shema smrti (negativitet) kao podređeni/posrednički moment Života može se održati samo ako ostanemo pri kategoriji Života čija je dijalektika samo-posredujuće Supstancije koja se iz svoje drugosti vraća sebi. U trenutku kad uspješno prelazimo od Tvari u Subjekt, od Život/n/a načela do načela Smrti nema sveobuhvatne "sinteze", smrt u svojem "apstraktnom negativitetu" ostaje zauvijek prijatnom, viškom kojim se ne može ekonomisati. Znači li to povratak standardnom *toposu* viška negativiteta koji se ne može "nadići" ni u kakvu pomirujuću "sintezu" ili čak naivnom engelsevskom gledištu navodne kontradikcije između otvorenosti Hegelove "metode" i prisilne zatvorenosti njegova "sustava"? Ima naznaka koje navode u tom smjeru: mnogi komentatori primijećuju da Hegelovi "konzervativni" politički napisi iz posljednjih godina života (kao njegova kritika engleskog Zakona o reformi) odaju strah od bilo kakva daljeg razvoja koji bi afirmirao "apstraktnu" slobodu civilnog društva na račun organskog jedinstva Države, te otvorio put ka novom revolucionarnom nasilju.⁵ Zašto se Hegel ovdje povukao, zašto se nije usudio pratiti vlastito osnovno pravilo dijalektike, te hrabro privatio "apstraktni" negativitet kao jedini put ka višem stadiju slobode?

Ovo nas vodi ka trećoj figuri viška apstraktnog negativiteta, ratu kao društvenom ludilu. Možda izgleda kako Hegel slavi *prozaični* karakter života u dobro organiziranoj modernoj državi, gdje je junačke neredne zamijenila mirnoća privatnih prava i sigurnost zadovoljenja potreba: privatno vlasništvo je zagarantirano, seksualnost je svedena na brak, budućnost je sigurna... U takvom organskom poretku, univerzalnost i partikularni interesi čine se pomirenim: "beskonačno pravo" subjektivne singularnosti došlo je na svoje, individue više ne doživljavaju objektivni državni poredak kao stranu silu koja se miješa u njihova prava, u njoj prepoznaju supstancu i okvir vlastite slobode. Gérard Lebrun ovdje postavlja sudbinsko pitanje: "Može li se osjećaj Univerzalnog odvojiti od takvoga izmirenja?"⁶ Nasuprot Lebrunu, naš bi odgovor bio: da, i zato je rat nužan – u ratu univerzalnost ponovno zadobija svoje pravo nasuprot i nad konkretno-organsko smiraju u prozaični društveni život. Nije li tako nužda ratovanja krajnji dokaz da je po Hegelu, svako društveno

5 Hegel je umro godinu nakon Francuske revolucije iz 1830.

6 Gérard Lebrun, *L'Envers de la dialectique: Hegel à la lumière de Nietzsche*, Paris: Éditions du Seuil 2004, str. 214.

pomirenje osuđeno na propast, da nema tog organskog društvenog poretka koji bi uspješno sadržavao silu apstraktno-univezalnog negativiteta? Eto zašto je društveni život osuđen na "lažnu beskonačnost" vječne oscilacije između stalnog građanskog života i ratnih nemira – ideja "istrajavanja u negativnom" ovdje zadobija mnogo radikalnije značenje: ne samo "proći kroz" negativno nego ostati u njemu. U društvenom životu, to znači da je Kantov univerzalni mir uzaludna nada, da *rat* zauvijek ostaje prijetnja potpunog razaranja organiziranog Života države; u individualnom subjektivnom životu *ludilo* uvijek vrebalo kao mogućnost.

Na isti način treba reinterpretrirati prilično nespretnu formulu mladog Marxa o pomirenju između čovjeka i prirode: nadolazeći čovjek prirode i nadolazeća priroda čovjeka (*Menschwerdung der Natur und Naturwerdung des Menschen*). Marxova misao prilično je izravna i humanistička: u komunizmu, kad se ukinu samootuđenje i klasne podjele, ne samo da će priroda izgubiti svoj prijeteći karakter izvanjske i biti potpuno humanizirana, nego će i čovječanstvo biti potpuno naturalizirano, harmonično uklopljeno u prirodu. Naše tumačenje je radikalno drukčije: čovječanstvo je "usklađeno" s prirodom onda kad shvati da njegovi vlastiti antagonizmi, vlastito otuđenje od prirode i njenih procesa, jesu "prirodni", da oni nastavljaju, u višoj potenciji, antagonizme i neravnoteže koji definiraju samu prirodu – ukratko, čovjek se ujedinjuje s prirodom upravo u onome što se čini kao otuđenje od nje, narušavanje prirodnog poretka.

Još jedna pouka istrajnosti apstrakcije u tomu je što Hegelu ništa nije više strano nego lamentiranje o bogatstvu stvarnosti koje se gubi kad ga nastojimo idejno obuhvatiti – prisjetimo se Hegelova već citiranog eksplicitnog slavljenja apsolutne moći Uma iz njegova Predgovora *Fenomenologiji*: "Delatnost razdvajanja predstavlja snagu i rad *razuma*, te sile koja najviše zadivljuje, koja je najveća, ili, štaviše, koja predstavlja apsolutnu silu."⁷ To slavlje nije ni na koji način uvjetno, odnosno, Hegelova poanta nije kako se ta moć svakako kasnije "nadilazi" u jedan niži trenutak unificirajućeg totaliteta Razuma. Problem s Umom je prije u tome što on tu snagu ne oslobađa do samog kraja, što je uzima kao izvanjsku samoj stvari – kao, u gore citiranom odlomku iz *Fenomenologije*, standardno mišljenje da tek naš Um ("intelekt") u svojoj

7 Prema *Fenomenologija duha*, BIGZ 1974, preveo dr. Nikola M. Popović

mašti razdvaja ono što u "stvarnosti" dolazi skupa, tako da je "apsolutna moć" Uma tek moć naše mašte koja se ni na koji način ne tiče stvarnosti analizirane stvari. Prelazimo od Uma ka Razumu ne onda kad je ova analiza, cijepanje na dijelove prevaziđena u jednoj sintezi koja nas vraća bogatstvu realnosti, nego kad se ta moć "cijepanja" izmjesti tek "iz našeg uma" u samu stvar, kao njoj inherentna moć negacije.

Isto se može zaključiti apropos korektne dijalektičke ideje o apstrakciji: ono što Hegelovu "konkretnu univerzalnost" čini beskonačnom jeste *uključivanje "apstrakcija" u samu konkretnu realnost, kao njoj imanentnih konstitutivnih dijelova*. Recimo: Šta bi za Hegela bio elementarni pomak u filozofiji kad je u pitanju apstrakcija? Kako bismo izbjegli zdravorazumsko empirističko mišljenje o apstrakciji kao iskoračenju iz bogatstva konkretne empirijske stvarnosti s njenim nesvodivim mnoštvom oblika: život je zelen, ideje su sive, one seciraju, umrtvljuju konkretnu stvarnost. (Ovo zdravorazumsko mišljenje ima i svoju pseudo-dijalektičku verziju, prema kojoj je takva "apstrakcija" pojava samog Uma, dok "dijalektika" obnavlja snagu stvarnosti.)

Prava, međutim, filozofska misao počinje onda kad postanemo svjesni kako je *takav proces "apstrakcije" svojstven samoj stvarnosti*: napetost između empirijske stvarnosti i njena "apstraktnog" idejnog određenja imanentan je stvarnosti, on je osobina "samih stvari".

U tome prebiva anti-nominalistički naglasak filozofskog mišljenja – recimo, osnovni uvid Marxove "kritike političke ekonomije" jeste kako je apstrakcija vrijednosti robe njen "objektivni" konstituent. Život bez teorije je siv, tek ravna, glupa stvarnost – samo ga teorija čini "zelenim", odista živim, iznoseći na vidjelo složenu mrežu posredovanja i napetosti koja ga pokreće iz pozadine. Takav pristup nudi jedan drukčiji naglasak u čitanju Hegela: pravo hegelijansko pomirenje nije mirno stanje u kojem su sve napetosti nadiđene ili posredovane, nego usklađenost s nesvodivim viškom same negativnosti.

Beckett kao pisac apstrakcije

Da rekapituliramo, "prazni" kartezijanski subjekt (\$) nije samo djelatni činitelj apstrakcije (cijepajući ono što u stvarnosti pripada zajedno), on je i sam apstrakcija, odnosno, javlja se kao rezultat procesa apstrakcije, samo-po-

vlačenja iz konteksta stvarnog života. Stoga "materijalisti" griješe kad zahtijevaju smještanje subjekta u teksturu njegove "konkretne" povijesne situacije: upravo će subjekt nestati ako to učinimo. Pa opet, to ne znači da je subjekt neka vrst korisničke iluzije koja opstaje samo utoliko što u potpunosti ne poznaje svoje konkretne materijalne uvjete: mreža "konkretnih materijalnih uvjeta" sama po sebi je nekompletna, ona sadrži pukotine i nepravilnosti koje i predstavljaju mjesta uspona subjekta. U svom detaljnom tumačenju Schubertova *Winterreise*, Ian Bostridge⁸ se bavi implikacijama činjenice da, kako saznajemo u prvom stihu prve pjesme, pripovjedač dolazi i odlazi iz kuće kao stranac. Nikad nećemo saznati razlog njegova odlaska: da li ga je izbacio zaštitnički otac obitelji, ili ga je odbila djevojka, da li je pobjegao ustrašen temom braka koju je nametnula djevojčina majka?

Ta neodređenost koja izaziva nemir po sebi je pozitivna: ona pozitivno definira pripovjedača kao neku vrstu praznog mjesta između zagrada, kao prekrštenog subjekta \$ u lakanovskom smislu. Praznina je konstitutivna subjektu, ona dolazi prva, ona nije rezultat procesa apstrakcije ili otuđenja: prekršeni/prazni subjekt nije apstrahiran iz "konkretne" individue ili osobe potpuno uronjene u svoj život-svijet, nego ga konstituira ta apstrakcija/povlačenje od sveg supstancijalnog sadržaja. "Punoću osobe", njeno "unutarnje bogatstvo" Lacan naziva fantazmatskim "Ja stvarima", imaginarnim formacijama koje popunjavaju prazninu koja "jeste" subjekt. Ovdje ulazi i ono što Lacan naziva *objet a*: *objet a* (kao nadomjestak za nedostatak) je objekatska korelacija s praznim subjektom, onim koji izaziva nelagodu. Vratimo se *Winterreise*: *objet a* pripovjedača nije tajni pravi razlog zašto je morao otići iz kuće, nego je on upravo uzrok/agens pripovjedačeva "pražnjenja" u stranca čija je istinska motivacija opskurna i neprobojna. Kao takav, *objet a* je objekt koji bi se izgubio u trenutku u kojem bismo saznali "pravi" razlog zašto je pripovjedač napustio kuću.

Apstrakcija koju je donio subjekt nije krajnji rezultat, nego tačka prelaska ka novoj konkretnosti. Ima jedan odlomak u Proustovoj *Potrazi* u kojoj Marcel po prvi put koristi telefon i razgovara sa svojom bakom; čuti samo njen glas, odvojen od tijela, iznenađuje ga – to je glas slabašne starice, a ne bake kakve se sjeća. A poanta je u tomu što to iskustvo glasa odvojenog od svoga

8 Vidjeti Ian Bostridge, *Schubert's Winter Journey*, London: Faber and Faber 2015.

konteksta, boji Marcelov ukupni doživljaj bake: kad je kasnije osobno posjeti, on je vidi na nov način, kao neobičnu ludu staricu koja kunja nad otvorenom knjigom, pritisnuta godinama, crvena i hrapava, a ne onu dragu i brižnu baku kakvu pamti. Eto kako glas kao samostalan parcijalni objekt može uticati na cjelokupnu percepciju tijela kojem pripada. Pouka bi bila kako upravo izravno iskustvo jedinstva tijela, gdje se glas čini dijelom njegove organske cjeline, uključuje potrebnu mistifikaciju; kako bi se došlo do istine, to se jedinstvo mora razbiti, odvojeno se usredsrediti na jedan od njegovih aspekata, a potom dopustiti tom elementu da oboji cijelu našu percepciju. Takvu "re-totalizaciju" koja se zasniva na nasilnoj apstrakciji može se nazvati "konkretnom apstrakcijom", apstrakcijom koja uspostavlja svoj vlastiti konkretni totalitet.

Drugi slučaj nasilne re-totalizacije daju filmski glumci koji se po pravilu identificiraju s određenom filmskom personom: ne s likom koji igraju u filmu niti s onim šta oni stvarno jesu kao "stvarne" privatne osobe, nego s određenom osobnošću koja provejava kroz mnoge uloge kao "tip" kojega glumac/ica uvijek iznova igra. Humphrey Bogart igrao je istog ciničnog, povrijeđenog, ali poštenog tipa, Gary Cooper je glumio istog šutljivog, naglog i odvažnog tipa, Cary Grant uvijek istog užurbanog hiperaktivnog tipa etc. Međutim, obično bi se u njihovoj karijeri našao barem jedan film u kojem bi igrali lik potpuno suprotan njihovoj filmskoj personi. Henry Fonda stalno je igrao vrlo pošetene i visokomoralne likove, ali je kasnije u karijeri načinio izuzetak – odlučio je igrati glavnog negativca, brutalnog sadističkog ubojicu koji radi za željezničku kompaniju u *Bilo jednom na Zapadu* Sergia Leonea. Zanimljivo je kako je ova uloga (a Fonda je igra s očitim zadovoljstvom!) retroaktivno promijenila našu percepciju njegovih standardnih filmskih likova i omogućila nama, gledateljima, uočiti pukotine u njima – recimo, prepoznati tragove brutalnosti i arogancije u načinu na koji je igrao velike herojske figure, od Abrahama Lincolna do Pukovnika Thursdaya u *Fort Apache* Johna Forda, koji prouzroči masakr svojih vojnika povevši ih u brzopleti napad.

Ili uzmimo Ben Kingsleya; uloga koja je definirala njegovu filmsku personu bio je lik Gandhija u Attenboroughovu poprilično dosadnom "remek-djelu" – naporni propovjednik pravde, jednakosti i indijske nezavisnosti. Međutim, nekoliko godina potom, Kingsley je briljirao u *Sexy Beast** u kojem

* Kod nas distributerski prijevod *Posljednja pljačka*, prim. prev.

glumi brutalnog mafijaškog iznuđivača, s puno zlobnog humora i ironije. Pa tako možda činjenica da su dvije najveće filmske uloge Bena Kingsleya Gandhi i komično-agresivni engleski gangster svjedoče o nekoj dubljoj sličnosti: šta ako je drugi lik puna aktualizacija skrivenih mogućnosti prvoga? Ako se Gandhiju vratimo iz ove perspektive, primorani smo iznijeti čudne i vrlo problematične osobine tog lika koje je medijska hagiografija ignorirala... (Ima još jedna Kingsleyeva uloga koja odskače od ovog dualizma i odlazi u jednu potpuno drugu dimenziju: u TV drami iz 1988. *Lenjin: Voz*, Kingsley daje vrlo uviđavan portret Lenjina na njegovom legendarnom putovanju vozom iz Ciriha u Petrograd u proljeće 1917., s Dominique Sanda u ulozi Inesse Armand i Leslie Caron kao Nadeždom Krupskajom).

Posljednji naš primjer u ovom nizu je Tom Cruise. Njegov izuzetak – izuzetak od njegove standardne filmske persone – smatram njegovom daleko najboljom ulogom, a to je uloga Franka Mackeya, motivacijskog govornika koji muškarcima prodaje kurs dizanja ženskih, u *Magnoliji* P.T. Andersona.

Ono što toliko odskače je očito zadovoljstvo s kojim on igra tog ekstremno odvratnog lika; ekstrovertnog, sirovog lika koji svoje polaznike uči kako je sve u jebanju žena i kako njima dominirati. (Kasnije u filmu njegov lik postaje nešto složeniji, ali to što dobijemo je samo uvrnuti unutarnji život jedne vulgarne, pokvarene osobe. Ponovno, ako pogledamo natrag u njegove ostale uloge iz ove perspektive, lako možemo dokučiti immanentnu vulgarnost njegove filmske persone koja provejava čak i u njegovim "društveno-kritičnim" ulogama kao što je ona antiratnog aktiviste Rona Kovica u *Rođen 4. jula*, adaptaciji Kovicevih memoara u režiji Olivera Stonea.

Možemo prepoznati površnost njegova arogantnog sarkazma u *Boji novca* ili u *Malo dobrih ljudi*, ispraznu pretencioznost u *Vanilla Sky*, sve do bezizražajnog i neuvjerljivog heroizma njegova Stauffenberga u *Valkiri*. Ovo ne znači da je to njegova "stvarna osoba" nego da je to stvarnost u pozadini njegove filmske persone. Ukratko, staro marksističko i frojdovsko pravilo važi i ovdje: do univerzalne istine može se doći jedino pomoću izuzetka.

Međutim, veliki pisac apstrakcije je Samuel Beckett, a pristalici standardne marksističke konkretne historijske analize umjetničkog djela u Lukacsevu stilu, način na koji on u svom djelu primjenjuje apstrakciju ne može izgledati

drukčije do rezolutno "anti-marksistički". Kad on oslikava subjektivni doživljaj užasa, gubitka, patnje i progona, on ga ne nastoji smjestiti u konkretni historijski kontekst (recimo, jasno dajući do znanja da se radi o fašističkom teroru u okupiranoj zemlji, ili o staljinističkom teroru nad intelektualcima disidentima). Beckett radi upravo suprotno (skoro – ne previše, naravno): on niže pojedine forme terora i progona koji pripadaju različitim kontekstima i razinama (fašistički teror, "teror" antifašističke odmazde, administrativni "teror" reguliranja repatrijacije izbjeglica i zatvorenika) te tako briše njihove razlike, konstruirajući apstraktnu formu dekontekstualiziranog terora, može se čak reći: platonske Ideje terora. Zašto to? Ne treba li svaki teror smjestiti u njegovu konkretnu historijsku situaciju i razlikovati fašistički teror, autentični revolucionarni teror, staljinistički teror, konzumeristički teror, itd.? Zašto je Beckettovo apstrahiranje konkretnog društvenog konteksta ne samo psihološki (žrtva svoju situaciju doživljava apstraktnom), nego i ontološki, u vezi sa samim društvenim totalitetom, daleko istinitije nego "konkretna" realistična slika društvenog totaliteta? Pogledajmo Beckettov postupak pomnije. Nije da on prosto briše odjeke historijske realnosti – u njegovom djelu apstrakcija je proces, ne stanje. Kako je Emilie Morin jasno primijetila, "na površini, nema puno toga što bi sugeriralo bilo kakvu težnju za političkim teoretiziranjem ili političkom akcijom kod njegovih osiromašenih likova. A oni ipak dijelom funkcioniraju kao političke metonimije: politički poredak kojem pripadaju, skiciran u sjenama i prekidima u tekstu, upravo se materijalizira dok se oni probijaju kroz ruševine, blato, napuštene krajolike, prazne sobe i druge ostatke povijesnog užasa koji izmiče kategorizaciji."⁹

Beckett se često, kao poslovično apolitičan pisac, bavi osnovnim egzistencijalnim ćorsokacima i dilemama. Međutim, pomnijim čitanjem njegovih djela postaje jasnije da je čitav Beckettov opus prožet (tragovima i odjecima) političkih događaja: politički neredi u Irskoj oko 1930-tih, borba između fašizma i antifašizma tokom 1930-tih, otpor fašističkoj okupaciji, borba protiv aparthejda, za emancipaciju crnaca (njegova jedina novčana donacija nekoj političkoj stranci otišla je ANC-u), alžirski rat za nezavisnost (u vezi s francuskim kolonijalnim ratom u Alžiru, skovao je termin "ubilački humanitarizam" kako bi označio istinu francuskog "civiliziranog" kolonijalizma), vijet-

9 Emilie Morin, *Beckett's Political Imagination*, Cambridge: Cambridge University Press 2017., str. 3.

namski rat, palestinski otpor, obrana progonjenih pisaca... sve je tu, ali ne izravno ("realistično") predstavljeno. Između te dvije razine je procjep, kojeg je Beckett savršeno sažeo kad je napisao: "Materijal doživljenog nije materijal izražavanja." "Materijal iskustva" su historijski podaci, društveni događaji; "materijal izražavanja" univerzum je kakvim ga oslikava Beckettov svijet; a apstrakcija je prelaz od jednoga ka drugome. Upravo u ovom smislu Beckett je pozvao na "umjetnost *empêchement*-a (nemoći i tegobe), jednog stanja uskraćenosti koje je podjednako ontologijsko i materijalno",¹⁰ nevidljiva prepreka koja čini nemogućim kontinuirani prelaz od apstraktnog doživljaja ka konkretnom društvenom totalitetu. Ta prepreka djeluje kao lakanovsko Realno/Nemoguće koje stvarnost čini nekompletnom, napuknutom (u ovom slučaju, stvarnost društvenog totaliteta). Istrajna nesloboda, nelagoda i izmještenost u modernom, formalno "slobodnom" društvu može se pravilno artikulirati, iznijeti na svjetlo, samo u umjetnosti koja više nije sputana "realističnim" modelom reprezentacije. Moderna nelagoda, nesloboda koju nazivamo upravo u formi formalne slobode, sluganstvo u samoj formi autonomije i, još temeljnije, nemir i zbunjenost koju upravo ta autonomija izaziva, seže duboko u same ontologijske temelje našeg bića, te se može izraziti samo umjetničkom formom koja destabilizira i denaturalizira najelementarnije koordinate našeg osjećaja za stvarnost.

U Beckettovu djelu *Malone umire* nalazi se možda egzemplaran primjer Beckettova postupka apstrakcije; tema i svaki detalj romana jasno se odnosi na francuske peripetije tokom nejmačke okupacije i onoga što je nakon nje uslijedilo: kontrola nacista i njihovih suradnika, teror i ugnjetavanje, osveta nad kolaboracionistima i način na koji su izbjeglice tretirane tokom povratka kući i oporavka. Ono što romanu daje takvu snagu upravo je sažimanje te tri domene u jedno davljeničko iskustvo pojedinca izgubljenog u mreži policije, psihijatrijskih i administrativnih mjera. Međutim, Beckettov postupak apstrakcije svoj vrhunac dostiže u *Katastrofi* (1982.), kasnoj kratkoj drami u kojoj se čini da on narušava vlastita pravila: to je "realistična" drama koja uprizoruje probu kazališne predstave o brutalnom isljeđivanju neimenovanog zatvorenika, te brutalno povlači paralelu između ugnjetačkog ispitivanja i okrutne dominacije kazališnog redatelja nad svojim glumcima tokom pro-

10 Morin, op.cit., str. 239.

be. *Katastrofa* se tako može tumačiti kao "solipsistička refleksija na razvlašćenju tijelo; kao kontemplacija o mehanici kazališnog spektakla; kao ekspozicija tiranije kakvu je primijenjivao sovjetski komunizam; kao ispitivanje istrajne snage pobune u lice opresiji." ¹¹ Sve te različite razine zbijene su u jednu, u Ideju mehanike opresije, a neodređenost pogađa čak i zaključak: "Drama se može posmatrati kao alegorija na moć totalitarizma i nastojanja oduprijeti mu se, Protagonist predstavlja narod kojim vladaju diktatori (redatelj i njegov pomoćnik). 'Štipajući ga sve dok mu i odjeća i stav ne postanu izraz jadne snuđenosti' oni uspostavljaju kontrolu nad ušutkanim likom. 'Redateljevo postvarenje Protagonista može se shvatiti kao pokušaj da se živo ljudsko biće svede na status slike nemoćne patnje. Ali, na kraju predstave, on ponovno zadobija svoju ljudskost i osobnost u samo jednom, suvišnom ali uvjerljivom pokretu' ¹² – u znak neposlušnosti, čovjek digne pogled ka publici (nakon što je sve vrijeme gledao dolje). Kritičaru koji je tvrdio da je kraj neodređen Beckett je ljutito odgovorio: 'Nema nikakve neodređenosti. On kaže, kopilad, još me niste dokrajčili.'" ¹³

Ukratko, on poantira standardno beketovski istrajavši u otporu: "Pokušaj ponovo. Pogriješi ponovo. Pogriješi bolje." Međutim, ono što ovdje treba imati na umu je da su u ovom slučaju "kopilad" i u publici koja uživa u predstavi, a "još me niste dokrajčili" također znači: Neću odustati od sebe sama kako bih igrao paćeničku žrtvu koja će zadovoljiti vaše humanitarne potrebe. Iako je Beckett uredno potpisivao peticije u znak solidarnosti s umjetnicima koje se progonili u "totalitarnim" (uglavnom komunističkim) zemljama, bio je također svjestan "šta biva sa solidarnošću pod imperativom da se patnja pretvori u spektakl. Predstava je prijekor očekivanjima imaginarne publike koja dolazi na dobrotvorni skup i očekuje predstavu patnje u zamjenu za svoju donaciju." *Katastrofa* je prvi put odigrana upravo kao dio takvog javnog spektakla solidarnosti s Vaclavom Havelom (zatočenim u Čehoslovačkoj), pa kad, u posljednjem trenutku predstave ugnjeteni Protagonist diže glavu i izravno pogleda u publiku, tu se gestu treba definitivno tumačiti i kao obraćanje publici s porukom "ne mislite da ste puno bolji od onog šta je predstavljeno u mojoj kratkoj drami, od anonimnog istražitelja koji tero-

11 Op.cit., str. 243.

12 James Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, London: Bloomsbury 1996., str 679.

13 Citirano prema [https://en.wikipedia.org/wiki/Catastrophe_\(play\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Catastrophe_(play)).

rizira Protagonosta i kazališnog redatelja koji terorizira glumce – vi ste dio iste licemjerne igre, uživanja u spektaklu patnje, zbog čega se osjećate dobro u solidarnosti sa žrtvom." U tome je umjetnost apstrakcije, najradikalnija svedenost na formu, dovedena do auto-referencijalne krajnosti: s obzirom na sadržaj, on metonimijski kliže od terora totalitarnog isljeđivanja na teror kojem kazališni redatelji izlažu glumce, a odatle na teror kojem dobroćudna humanitarna publika izlaže sam kazališni ansambl. Niko nije prosto nevin, niko nije potpuno isključen.

S engleskog jezika prevela Venita Popović