

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Nastja Vidmar

**Subverzivna umetnost kot nemožnost v zgodovinskem
procesu**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2014

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Nastja Vidmar

Mentor:izr. prof. dr. Andrej A. Lukšič

**Subverzivna umetnost kot nemožnost v zgodovinskem
procesu**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2014

ZAHVALA:

Družini, ki mi je omogočila študij. Zahvala mentorju dr. Andreju Lukšiču za pomoč pri pisanju diplomske naloge in za pomoč pri vprašanjih, na katere sem v času študija naletela. Zahvala Matjažu Bergerju za pomoč pri diplomskem delu in za vse dobre sugestije, ki so močno pripomogle k pisanju.

Prijateljem, ki ste mi polepšali čas študija, iskrena hvala: Andrej, Barbi, Blaž, David, Eva, Jernej, Kuba, Marko, Mateja, Neda, Nejc, Tina in Vesna.

Subverzivna umetnost kot nemožnost v zgodovinskem procesu

Subverzivna umetnost kot radikalno razumevanje alternativnega v odnosu do dejanskosti, izhaja iz poznavanja zakonitosti določenega zgodovinskega trenutka in gradi na temeljih razkrinkanja figur in mask, ki so skrbno vzdrževane in reproducirane s strani vodilnih ideologij. Subverzivni umetnik reagira na konkretno družbenopolitično dogajanje v katerega je v določenem zgodovinskem trenutku ujet. V danem delu prikazujemo umetniško izražanje realnosti preko Brechtovskega gledališča, Kosovelove besede in Šostakovičeve glasbe, ki nakazujejo na eni strani na možnost kreacije novega v času, ko je nekaj novega navidezno nemogoče doseči in na drugi strani na refleksijo trenutne, družbenopolitične realnosti, katere izražanje je v določenem zgodovinskem obdobju lahko tudi prepovedano. Kritična misel posameznika izhaja iz točno določene družbenopolitične prakse in nastopa kot predpogoj za spremembo. Cilj diplomskega dela je vzpostaviti kritično distanco do samoumevnih določil, ki naj se jih ne misli, ne preizprašuje in od katerih naj se ne odstopa, hkrati pa opozoriti na realnost, ki jo je potrebno vedno znova premišljati in reinterpretirati.

Ključne besede: kapitalizem, zgodovina, Brecht, umetnost, sprememba.

Subversive art as impossibility in the historical process

Subversive art as radical understanding of alternative in relation to reality derives from knowledge of certain historical moment and it builds on the foundations of the unmasking of masks and figures, which are carefully maintained and reproduced by leading ideologies. Subversive artist reacts on concrete socio-political reality inside certain historical moment he is trapped in. In this work we will address artistic expressions of Bertolt Brecht's theatre, Kosovel's words and Shostakovich's music which will show us possibility of creating something new when something new is seemingly impossible and on the other hand they will show us possibility of reflection of current socio-political reality which can be, in certain historical reality, prohibited. Individuals critical thought derives from certain socio-political practice and it acts as prerequisite for change. The aim of this work is to establish critical distance to self-evident provisions which are in the position that we should not think about, question them or depart from them. At the same time we want to warn about reality that has to be thought and reinterpreted over and over again.

Key words: capitalism, history, Brecht, art, change.

KAZALO:

1	UVOD.....	6
1.1	Nemožnost kot konkretna možnost	6
1.2	Metodologija.....	8
2	KONCEPT POGLEDA	9
2.1	Izobraževalni mehanizem za oblikovanje pogleda.....	10
2.2	Igre trga - igre brez meja	11
2.3	Zgodovinski pogled	14
2.3.1	Ponovitev kot novost.....	15
2.3.2	Položaj resnice kot demaskiranja	16
2.3.3	Sprenevedanje za voljo ohranitve	18
2.3.4	Dialektično razumevanje zgodovine	19
2.4	Pogled subverzivnega umetnika	20
3	SREČKO KOSOVEL	23
3.1	Smrt kot smrt kapitalizma.....	25
3.2	Ekološka implikacija	28
4	DMITRI ŠOSTAKOVIČ.....	31
4.1	Pogled oblasti	31
4.2	Peta simfonija	33
5	PREDSTAVA ZA DRUŽBENE SUBJEKTE.....	35
5.1	Gledališče	37
6	BERTOLT BRECHT.....	38
6.1	Epsko gledališče	38
6.2	Potujitveni učinek.....	41
7	ZAKLJUČEK	42
8	LITERATURA	44

1 UVOD

Začnimo na začetku in najprej načrtajmo pot po kateri se bomo podali. Da bi sploh stopili na pot, moramo najprej razumeti ključne nastavke iz katerih bomo izhajali in na katerih bomo gradili. Subverzivno umetnost, kot je izražena v naslovu, bomo razumeli predvsem v razmerju do družbenopolitične realnosti, kjer umetnost nastopa na eni strani kot znanilka dejanskosti, ki poskuša zaobjeti neko stanje, torej stanje tega kar se dogaja, po drugi strani pa nastopa kot možnost nečesa novega, ki temelji na razumevanju dejanskosti in zatorej omogoča odpiranje prostora. Ključna teza iz katere bomo v odnosu do subverzivne umetnosti izhajali je Marxova 11. teza o Feuerbachu, kjer Marx prikaže, da ni dovolj da svet zgolj razlagamo, potrebno ga je spremeniti (Marx in Engels 1951, 516). Možnost te spremembe bomo razumeli preko nemožnosti na katero je napeljeval Brecht, sledili pa bomo Leninovi zavesti o možnih pogubnih posledicah, ki jih ima ne-ukrepanje: »Kaj pa, če ne ukrepamo zdaj?« (Lenin v Žižek 2012, 121).

1.1 Nemožnost kot konkretna možnost

Konkretna nemožnost ima v polju subverzivne umetnosti osrednji položaj in nastopa kot nastavek za odpiranje prostora. Odpiranje prostora razumemo v prvi instanci kot odpiranje miselnega prostora, kjer misel nastopa na samem robu in je zmožna misliti nekaj, kar je imanentno drugačno od splošno določenega. Zato je konkretno vprašanje, katerega skozi delo naslavljamo sledeče: ali lahko kljub temu, da kapitalizem teži k planetarni univerzalizaciji blaga, misel izstopi iz njenih ekspanzivnih okvirov in postavi podlago za nekaj drugačnega? Izhajamo iz Sartrove predpostavke, da se mora konkretna misel »roditi iz prakse in se povrniti k njej, da bi jo osvetlila in to ne slučajno in brez pravil, temveč – kakor v vseh znanostih in tehnikah – ustrezno načelom« (Sartre 1981, 19–20). Subverzivna umetnost izhaja iz obstoječe družbenopolitične prakse, jo naslavlja in poskuša spremeniti tako, da temelji na premisleku, ki spremembo prakse omogoči. Domnevamo, da subverzivna misel vznikne iz določene zgodovinske prakse, iz njenih ozadij in nevzdržnih okoliščin¹, ki te prakse spremljajo in ki stojijo na mestu spremembe. V odnosu teorija – praksa se bomo konceptualno, tudi zaradi prostorskih omejitev, posvetili bolj teoretskim predpostavkam s praktičnimi zgledi.

¹ Subverzivna misel reagira na določene, celo nevzdržne družbene razmere, na katere je potrebno opozoriti in jih prikazati v takšni obliki kot so, z namenom, da bi jih spremenili.

Osredotočili se bomo na trenutek, ko posameznik občuti neprimernost dejanskosti, na katero je potrebno opozoriti in jo navsezadnje - spremeniti.

Nemožnost kot jo razumemo skozi branje Brechta ne nastopa kot nemožnost, da karkoli spremenimo, ampak ravno obratno. Nemožnost ne nastopa kot nasprotje možnosti, ampak le-to šele omogoči. Nasproti mnogoterim možnostim, ki se ponujajo v dani situaciji znotraj kapitalistične realnosti, in ta je nenehno inovativna v proizvodnji novih možnosti, Brecht postavi konkretno nemožnost², »v odnosu do katere je mogoče misliti druge možnosti kot alternative celotni situaciji z njenim danim spektrom možnosti, ki je tu zato, da onemogoči razmišljanje o alternativah« (Berger in drugi 2009, 85). Kapitalistični način produkcije se je od časov Brechtovega ustvarjanja pa vse do danes izjemno modificiral in krepko presešel svojo začetno shemo. Njegova ekspanzivna formula sledi ravno upoštevanju te Brechtovske nemožnosti, ki v odnosu proizvodnja – potrošnja proizvaja produkte, ki so vse bolj izpopolnjeni in ponujajo vedno nove možnosti. Ti produkti temeljijo na izboljšanju predhodnega s tem, ko poskušajo realizirati tisto česar predhodno ne zmore. Subverzivna umetnost si mora, da bi sploh bila subverzivna, prisvojiti ta del razumevanja nemožnosti, ki je osrednja pri obravnavi.

Da pa bi sploh prišli do subverzivne umetnosti kot nemožnosti, je potrebno obravnavati nekatere umetniške prakse 20. stoletja, ki so ponazorile obravnavanje in zaobjetje konkretne družbene realnosti na eni strani, na drugi strani pa so omogočile izraze, ki so ponudili nekaj drugačnega. Ponuditi nekaj drugačnega, ko se je to smatralo za nekaj popolnoma utopičnega, so posamezniki vzdrževali pozicijo mišljenja in realizacije nečesa novega. Obravnavali bomo ključne momente, ki so jih podali Srečko Kosovel, Dmitri Šostakovič in Bertolt Brecht, kot nastavke za razumevanje umetnosti, ki je lahko subverzivna. Preden pa se posvetimo obravnavi, moramo nujno osvetliti še nekaj predpostavk, ki so pri interpretaciji nujni. Glede na to, da obravnavamo umetniške izraze 20. stoletja, ki so zaradi svojih prispevkov zavestno postavljeni v evropski kontekst, moramo podati naše razumevanje zgodovinskega procesa, ki ga bomo obravnavali skozi koncept pogleda.

² Brecht navede primer radia. V času iznajdbe radia je le-ta nastopal kot zelo pomemben tehnični izum, vendar je Brecht poudaril prav njegove nemožnosti. »To kar Brecht predlaga kot alternativno možnost radia, je prav možnost, da se soočimo s tem, česar radio v danih koordinatah mogočega in nemogočega, ki jih postavlja buržoazna družba, ne more – in se vprašamo, zakaj ne more« (Berger in drugi 2009, 83–84). Le tako lahko formiramo nekaj nadgrajenega, ki ga obdaja nova možnost.

Koncept pogleda nastopa kot osrednji vidik potrošniške družbe, ki je vizualna in, ki percipira predvsem skozi vizualno. Potrošniška družba nastopi kot posledica družbenih zmesi, kot pravi Deleuze. Te zmesi pa spremlja tehnološki razvoj, ki svojo bolj splošno vizualno usmeritev nakaže najprej v 17. in 18. stoletju z iznajdbo *camere obscurae*, nato v 19. stoletju skozi različne instrumente, kot je npr. stetoskop, in ne nazadnje v 20. Stoletju - z iznajdbo in razvojem fotografije, filma in televizije³ (Crary 2012, 5–9). Zato bo naš pogled v 20. stoletje obravnavan kot pogled nazaj. Torej kot retroaktivni pogled, ki svoje oko obrača proti nečemu kar se je že zgodilo, iz pozicije, ki jo zasedamo sedaj, iz fotelja, ki je usmerjen k neoliberalni kapitalistični predstavi. Iz fotelja, ki pa je hkrati usmerjen k Brechtovski nemožnosti, če jo le ugledamo.

1.2 Metodologija

Metodo po eni strani artikuliramo skozi analitično branje in refleksijo nekaterih besedil, ki jih bomo obravnavali, po drugi pa poudarjamo zmožnost in pomembnost referenčnega povezovanja ključnih momentov, ki so povezljivi med seboj, saj zavzemamo zgodovinsko pozicijo, v kateri »zgodovina 'napreduje' tako, da teče retroaktivno, v procesu, v katerem vsako zgodovinsko obdobje 'konstruira' svojo 'zgodovino' tako, da iz pretekle 'izbere' tisto, kar 'ponavlja'« (Močnik v Berger in drugi 2009, 168).

Metoda oziroma pot po kateri bomo hodili je pot Ranciérovega nevedneža, metoda naključja. Na podlagi tega, kar že vemo, bomo obravnavali in iskali tisto, kar nam še ni znano. Ta metoda torej sledi vodilu, da skozi raziskovanje izvemo nekaj, česar še ne vemo (Ranciére 2005). Ključno pri tej metodi je, da bo vsebinsko podkrepljena in, da se ne bo osredotočala zgolj na predpostavke, ki jih bomo izpostavili na začetku. Nasprotno - pustili bomo odprt prostor za nove možne predpostavke, ki se bodo pojavile skozi raziskovanje. Vseskozi bo naše vodilo želja po tem, da bi skozi raziskovanje izvedeli nekaj, česar do sedaj nismo opazili. Brez volje in brez razmisleka pa je to nemogoče, zato sta volja in premislek, ki temeljita na volji do razumevanja, osrednji pristop k metodi diplomskega dela. Marsikatero predpostavko bomo za ta namen morali pustiti odprto; nakazali bomo zgolj njegovo umeščenost v dano problematiko.

³ Crary v svojem delu obravnava zgodovinsko konstrukcijo videnja, na podlagi zgodovinskih sprememb pa narekuje na prelom – na novo, predrugačeno vrsto opazovalca, ki se je zgodila v 19. stoletju.

2 KONCEPT POGLEDA

Skozi zgodovino so se prakse gledanja in funkcije pogleda močno spreminjale, vendar je bil ključen moment predrugačenja, ki je napovedal novo obliko pogleda realiziran v 19. in 20. stoletju, ko je prišlo do razvoja novih oblik, ki so nagovarjale družbo skozi dimenzijo vizualnega. Pomembne spremembe v gledanju je narekoval prav pojav fotografije, filma in televizije, ki je nastal vzporedno z novimi oblikami načina produkcije, komunikacije, potrošništva, predvsem pa z oblikovanjem novega gledalca, ki je bil izražen kot opazovalec in ne-nazadnje kot potrošnik. Opazovalec znotraj družbene realnosti nastopa na eni strani kot produkt realnosti, na drugi strani pa je konstitutiven pogoj za njo. Njegov pogled in videnje sta zaprečena z določenim sistemom konvencij, praks in omejitev, ki mu omogočajo gledanje in videnje točno določenega (Crary 2012, 5–16).

Na tej točki je izraženo razmerje med pogledom in mislijo, ki ta pogled spremlja, v odnosu do subverzivnega. Na eni strani gre za to, da je pogled ujet v točno določene koordinate izven katerih ne more, saj se pogledu rišejo zgolj podobe, ki težijo k ohranjanju obstoječega. To obstoječe pa se ohranja ravno preko možnosti, ki jih obstoječe nudi pogledu. Ta možnost je, kot smo že prej dejali, možnost, ki »onemogoči razmišljanje o alternativah« (Berger in drugi 2009, 87). Vendar vselej ne gre samo za to, da se onemogoči razmišljanje o alternativah, ampak se poskuša proizvesti mišljenje, ki ustreza temu, da alternative obstoječemu sploh ni in, da je to, kar vidimo, vse kar imamo za videti, kljub temu, da je človeški pogled v zgodovinskem oziru uzrl še marsikaj drugega. Produkcijo te misli, ki se ohranja preko pogleda, ki je usmerjen k točno določenim podobam, razumemo skozi Althusserjevo branje ideologije družbe, ko govori o ideoloških in represivnih aparatih države. Ideološki aparati države, ki na prvi instanci delujejo z ideologijo, in to v sferi zasebnega⁴, delujejo z namenom, da vzpostavljajo in ohranjajo kapitalistična razmerja eksploatacije. Zato produkcije pogleda, ki je usmerjen v točno določene podobe ne smemo jemati zgolj kot delo bodisi informacijskega ali kulturnega aparata, ki delujeta na mestu propagande in umetnosti, ampak kot sintezo vpliva ideoloških in represivnih aparatov, ki delujejo z željo po ohranitvi razmerij izkoriščanja. Kot ključni ideološki aparat v odnosu do subverzivne umetnosti razumemo

⁴ Althusser skozi razumevanje aparatov države definira ideološke in represivne aparate države. Prvi delujejo v sferi zasebnega, najprej z ideologijo in nato s silo, drugi pa delujejo v sferi javnega, najprej s silo in šele nato z ideologijo.

institucije izobraževanja⁵, šole, ki od najzgodnejših let navaja in udomačuje posameznike na življenje v družbi. (Althusser 1980, 35–59). Življenje v družbi ne pomeni, da izobrazba navaja na to, da se ljudje naučijo odgovarjati na vprašanja, ki jim jih zastavlja življenje. Pomeni to, da človek sistematično odgovarja na vprašanja, ki so zastavljena vnaprej in ki ne terjajo možnosti ogrožitve obstoječega.

2.1 Izobraževalni mehanizem za oblikovanje pogleda

Althusserjeva predpostavka omogoča uvid v polje vednosti, ki v določenem zgodovinskem trenutku nastopi v družbi. Očitno je, da izobrazba poteka po točno določenih smernicah in, da to, kar šole učijo, ni zgolj učenje za splošno in uporabno razgledanost, marveč gre za sistematsko izbiro točno določene vsebine in načina poučevanja, »ker cilj državne šole, ustanovljene od zgoraj, večinoma ni v tem, da bi izobraževala ljudi, temveč da jih izobražuje po naši metodi – poglobitno, da obstaja šola in da bi bilo veliko šol« (Tolstoj 1980, 404). »Naša metoda«, ki je metoda vladajoče ideologije, torej ideologije kapitalistične produkcije, narekuje državno vzpostavljanja maksimuma »menjalnih opcij za kapital in delovno silo, da bi bila kar največja verjetnost, da bodo pripadniki obeh razredov lahko vstopili v vzajemne kapitalistične produkcijske odnose« (Offe 1985, 63). Umetnost je, prav tako kot vsa ostala področja, izpostavljena tej logiki ohranjanja produkcijskih razmerij. Subverzivna umetnost izhaja iz točno določenih zgodovinskih okoliščin, v katerih se posameznik znajde; nujno je poznavanje teh okoliščin, da bi razumeli, na kateri točki nastopi subverzivno kot nemožnost⁶.

Iz teh nastavkov izvira naša pozicija odtujenega pogleda, ki mu lahko nadenemo izraz »verdummen⁷«, saj šola blokira ustvarjalnost, sklepanje, kreativnost, ter domišljijo v najčistejši obliki, ko oblikuje točno določene oblike vedenja, ki jih skozi čas izobraževanja vzdržuje (Tolstoj 1980, 405). Kot pravi Tolstoj, je šola »dobra samo tedaj, kadar se zaveda tistih temeljnih zakonitosti, po katerih živi ljudstvo« (Tolstoj 1980, 407). Ta pogled, ki je predelan s strani aparatov države in je prirejen točno določenim figuram pa je odtujen od

⁵ Althusser definira tudi ostale, nič manj pomembne institucije, ki delujejo z namenom ohranitve razmerij eksploatacije. Te institucije so družina, cerkev, vojska, ... Osredotočili se bomo samo na eno, da bi nakazali pomembnost nadaljnje obravnave aparatov države.

⁶ Omejiti se moramo samo na nekatere poudarke in nikakor ne moremo zaobjeti vseh ozadij našega razumevanja. Za ta namen bi bila potrebna celovitejša študija, ki bi bolj podrobno obravnavala okoliščine in jih prikazala celovito.

⁷ Tolstoj uporablja nemško sponosenko »verdummen« v smislu poneumljajočih vplivov, ki jih ima šola. Ta vpliv se ohranja skozi dolgotrajen proces, ki nastopa kot pačenje umskih sposobnosti.

zakonitosti, ki so v družbi ključne za razumevanje nemožnosti v odnosu do subverzivnega. Današnji človek bolj malo ve »o zakonitostih, ki vladajo njegovemu življenju. Kot družbeno bitje se odziva večinoma čustveno, toda ta čustveni odziv je nejasen, neoster, neučinkovit« (Brecht 1987, 314). Nejasen odziv narekuje na odziv, ki je nezmožen konkretno poseči v vnaprej začrtano.

Umetnik je, tako kot ostali, izpostavljen določenemu načinu, ki posameznika pripravi na to, da se ga vključi v družbo, ali še bolje, na trg, pa naj gre za Althusserjevo podlago skozi razumevanje ideoloških aparatov države ali za kakšen drug način preoblikovanja ali interpeliranja posameznika v točno določen družben subjekt⁸. Kapitalistična ideologija se pomakne v vse pore sveta. Okuži vsak del človekovega življenja in vsako realnost, s tem pa si še bolj podvrže človeka. Kot pravita Hardt in Negri so družbeni subjekti »obenem proizvajalci in proizvodi te unitarne mašine. V tej novi zgodovinski formaciji zato ni več mogoče identificirati znaka, subjekta, vrednosti ali prakse, ki je »zunaj« (Hardt in Negri 2003, 308). Ne samo to, da ničesar več ni zunaj. Mehanizem zaobjame tudi nadzor nad življenji, skozi katere se kreira telesa, družbene odnose in misli, ki mislijo zgolj rutinsko. Dober umetnik ni več umetnik, ki je sposoben ustvariti nekaj kar je drugačno, saj je tudi sam ujet v ta mehanizem, ampak umetnik postane šele tedaj, ko se je sposoben prilagoditi trgu, saj v primeru, da umetnik ne sprejme igre trga, »postane njegova žrtev« (Breznik 2011, 13).

2.2 Igre trga - igre brez meja

V prejšnjem stoletju je eden najbolj poznanih in vplivnih revolucionarjev, Ernesto Che Guevara, bil boj na življenje in smrt proti imperialnim razsežnostim kapitalizma in je zaradi tega postal ikona med mladimi v današnjem svetu. V kontekstu kapitalističnih razsežnosti univerzalizacije blaga, je njegova podoba postala poblagovljena dobrina, fetiš oziroma splošno znana ikona, ki ustreza komercialnim apetitom. Tako lahko vidimo majice z njegovo podobo, ne zaradi njegovih revolucionarnih idej, ampak zaradi kapitalskega posega, ki ga skozi potrošništvo vzdržuje. Razmerje med Che Guevarom in med posameznikom, ki ga idealizira v smislu blaga, je vselej moment, ko se realizira tista najbolj odtujena instanca, ki jo premore odmaknjen pogled v odnosu do misli in ta odtujena instanca realizira konflikt –

⁸ Althusser preoblikovanje posameznika v točno določen subjekt definira kot interpelacijo posameznika v subjekt, ki je predelan s strani aparatov države.

vzpostavi popolno nasprotje, saj nastopa na določeni točki, za katero posameznik sploh ne ve. Ideologija realizira »brezsmiselno ponavljanje utečenih obrazcev«, to pa omogoči le tako, da posameznik znotraj kolektiva nima zavesti o tem, kaj počne (Berger in drugi 2009, 64). Ideologija deluje na tej ključni točki, ki je družbi samoumevna in se skozi to samoumevnost ohranja. »Brisal sem po sobi, in ko sem prišel spet naokrog, sem stopil k divanu in se nisem mogel spomniti, ali sem ga obrisal ali ne. Ker so ti gibi običajni in nezavedni, niti nisem mogel čutiti, da se tega ni mogoče spomniti« (Tolstoj v Berger in drugi 2009, 161). Prilagajanje umetnika trgu je premišljeno zgolj do točke, v kateri ustreza pogojem, da vstopi na trg, torej, da ustreže povpraševanju, saj se le tako lahko proda. Umetnika, ki ga želimo obravnavati ne definira nikakršno prilagajanje in slehernik, ki deluje na polju subverzivnega, vselej nastopa kot »tragični« junak, ki ne išče možnosti vstopa na trg, ampak izrazi tisto imanentno, tisto kar muči njegovo dušo, izraža pa se preko Beckettovih besed: »nadaljevati je treba, ne morem nadaljevati, nadaljeval bom« (Beckett 1989, 142).

Volja do nadaljevanja, ki izhaja iz nuje, odpre miselni prostor novemu, ki prelomi z mislijo, ki je bila do tedaj ujeta v tržna določila. Misel se, v odnosu do subverzivne umetnosti, skozi Brechtovo predpostavko kaže kot to, da je potrebno realnost potujiti⁹, da bi o njej sploh lahko začeli subverzivno razmišljati. V tem primeru misel zaseda mesto spremembe »in prva figura mišljenja je v odstranitvi mišljenja kot slepila, iskanje točke, kjer mišljenje izhaja iz interesa, želje in realnosti – izolacija te naveze že je vzvod spremembe« (Berger in drugi 2009, 63). Bolj podrobno bomo obravnavali koncept potujitve v poglavju o Brechtu, na tej točki pa lahko zaključimo, da subverzivna umetnost ne ustreza merilom tržnih določil in zavrača njihove možnosti. V odnosu do samega umetniško-subverzivnega mišljenja, ki misli skozi nemožnost in nastopa v najradikalnejši obliki, pomeni želja po nadaljevanju nastavek, da se v samem izrazu prekine z vsemi iluzijami, s katerimi se prikrije realnost in da se prikaže realnost v vsej svoji konkretnosti. Če vzamemo v ozir zgodovino neoliberalne ideologije, lahko vidimo, da to ideologijo vodi nekakšna želja po tem, da se skrije vso umazano realnost kapitalizma pod nekakšno fantazijsko predstavo o harmonični ureditvi (Wilson 2014, 141). Če samo nakažemo, kaj imamo v mislih s tem, ko umetniški izrazi posežejo v prikrito družbeno realnost, ki je ideološko motivirana, storimo to s kančkom hudomušnega in ciničnega prizvoka. Brecht je ob neki priložnosti dejal, da bi morali prihod gospoda Keunerja na oder

⁹ »Verfremdungseffekt« ali potujitveni učinek kot ga definira Bertolt Brecht, označuje potujitev nečesa kar nam je znano, samoumevno in udomačeno. Potujitev nastopi kot prekinitvev te udomačene samoumevnosti, ki postavi nov način gledanja nečesa, na kar je bil posameznik navajen.

predstave prikazati tako (gospodu Keunerju namreč ni do tega, da bi sploh bil na odru in ga tja nič ne vleče), da bi ga morali prinesiti na sceno (Brecht 2009, 222). Razbiti je potrebno vse iluzije in prikazati to kar je, kar se da konkretno. Vselej je potrebno prikazano razumeti v smislu tega, da sta v proizvodnji vednosti, pogled in gledanje nenehno pod nadzorom. Šele prekinitev z določeno ustaljeno prakso narekuje na možnost drugačnega pogleda.

Tudi v porabi gledamo pod nadzorom: a tu skoz gledanje hipnotizirajo pogled – in tako s konsumiranjem ne realiziramo le profitov, temveč tudi neposredno reproduciramo razmerja gospostva. Iz hipnoze pri porabi se rešimo, če spregledamo; spod nadzora v proizvodnji, če pogledamo drugače. Pri obojem je gledanje odločilno: pri obojem je lahko praksa emancipacije. Gledamo proti hipnozi, proti začaranemu pogledu; gledamo proti nadzoru, proti ujetemu pogledu» (Močnik 2007, 2).

Umetnost je lahko subverzivna že s tem, ko svoj pogled usmeri k nečemu, kar je v času v katerem se realizira popolnoma neprimerno. Engels zapiše, da največje progresivne prevrate določenega časa povzročijo velike misli posameznikov, ki jih spremljajo različne vrline, osrednja pa je vednost. Umetniki, ki ustvarjajo in kreirajo nekaj novega, gradijo na neomejenosti človeškega uma, ki je sposobno ustvarjati na različnih področjih hkrati. Engels navaja primer Leonarda Da Vincija, ki je bil izjemen slikar, vendar to ni bila njegova edina strast oziroma mnogostranost. Bil je mehanik, inženir, matematik in tudi fizik, ki je postavil temelje marsikaterih stvari, ki so bile realizirane dolgo po njegovem času¹⁰. Osrednji Engelsov nastavek temelji na predpostavki, da umetnikov, ki so ustvarjali v 16. stoletju še ni omejevala enostranost in omejenost, ki se je vzpostavila z delitvijo dela, ki je korenito spremenila podobo družbenih razmerij¹¹ (Marx in Engels 1951, 72–73). Govorimo o poznavanju zakonitosti in omejitev določenega časa, ki narekuje na možnost kreacije nečesa novega. Nujno pa to vednost spremlja družbenopolitično ozadje, ki omogoča točno določeno umestitev umetnosti v družbeno realnost. Da bi razumeli pozicijo, ki jo ima umetnost v

¹⁰ Leonardo Da Vinci je v 16. stoletju postavil temelje in oblikoval načrte za marsikatero tehnično pridobitev človeštva, ki je bila realizirana šele dolgo po njegovi smrti: čolne, ki jih danes uporabljamo za plutje na odprtem morju je iznašel skoraj petsto let pred njihovo realizacijo (Nardini 2007, 183).

¹¹ Smiselno bi bilo obravnavati novosti, ki jih je oblikoval modernizem in postmodernizem v smislu težnje po tem, da naj umetnost razbije navideznosti in postane slika sveta, slika družbene okolice katere podoba razgalja s postavitvijo neznosnega na mesto ugodja.

zgodovinskem procesu¹², moramo poznati njeno okolico in ne nje same (Dolar v Adorno 1986, 330).

Pomembnost poznavanja okolice - ali zakonitosti določenega zgodovinskega obdobja pa se trenutno izraža preko izrazite težnje trenutne kapitalistične usmerjenosti, ki teži k poglobljenju praktično vsega, kar se znajde znotraj njegovega mehanizma. V sistem reprodukcije, zaradi svojega ekspanzivnega potenciala, torej potenciala, da se širi onkraj svojih meja, je kapitalistična ideologija sposobna ujeti tudi sam moment subverzivnega, zato je potrebno paziti, ko obravnavamo polje subverzivnega v odnosu do kapitalistične, vseobsegajoče realnosti, saj naj bi bil »sodobni kapitalizem kognitiven: spoznavne dejavnosti naj bi bile zdaj glavni vir presežne vrednosti. V spoznavnih dejavnostih so prakse gledanja pomembna sestavina: ni jih brez pisave in brez zapisa. Če spoznavanju v službi kapitala dodamo še poneumljanje v službi kapitala s Hollywoodom, televizijami, elektronskimi igrkami in »industrijo zabave« nasploh, lahko vidimo, kako pomembno je zdaj gledanje v procesu kapitalistične akumulacije (Močnik 2007, 2). Ob tem pridemo do ugotovitve, da kapital podredi funkcijo pogleda, si ga vzame za svojega in ga pre-oblikuje tako, da se kot tak ujame v zanko reprodukcije. Ni več pomembno, kdo namenja pogled, pomembno je kam je pogled usmerjen, zato se skozi različne mehanizme oblikujejo točno določene figure, ki omogočijo, da vidimo to, kar moramo videti in nam onemogočajo, da bi videli to, kar se skriva za podobami. Zgodovinski pogled nastopa kot izhodiščna točka razumevanja te ujetosti in nakazuje na možnost predrugačenja. Zato je poznavanje zgodovinskih kontekstov osrednji nastavek za obravnavo subverzivne umetnosti.

2.3 Zgodovinski pogled

Pogled nazaj razumemo na eni strani kot zgodovinski pogled, ki nastopa kot obrat oziroma kot usmerjanje pogleda k preteklim dogajanjem v samem zgodovinskem procesu. Mišljenje kot pogled apelira na prvi instanci predvsem na družbo vizualnega, ki se reproducira preko praks in funkcij gledanja in pogleda, ki se ju vključi v proces kapitalistične akumulacije. Dejali smo, da so prakse gledanja zelo pomembne pri sami produkciji in reprodukciji obstoječega. Zgodovinski pogled zato razumemo kot pogled nazaj.

¹² Subverzivni umetnik ne nastopa kot nekdo, ki ustvarja zgolj glasbo, besede, podobe itd. ampak tudi kot nekdo, ki ustvarja ideje in misli, zato je položaj družboslovja v odnosu do umetnosti in posledično realnosti, nujen in ključen.

2.3.1 Ponovitev kot novost

Usmerjanje pogleda nazaj, v preteklost in v pretekle izraze umetniških del in mišljenjskih paradigem je iskanje novega. Novo ne postane novo nujno z svojo usmerjenostjo v prihodnost, ki se izraža kot prekinitev z vsemi dotedanjimi »novostmi«, saj je v svojem bistvu novost pravzaprav nemogoča. Retroaktivnost v pogledu pomeni prenos izrazov, ki so bili ustvarjeni v točno določenem zgodovinskem kontekstu, na tukaj in zdaj, kot pomoč pri razumevanju situacije, v kateri smo se znašli. Umetnost ima na tej točki izjemne možnosti za kreacijo novega na ruševinah starega, kot preseganje v smislu Heglove rabe termina *Aufhebung*¹³. Po Brechtu lahko gledamo na isti čas, ki je hkrati star in nov v smislu tega, da na točki »kjer bi pričakovali inovacijo, ponudi ponovitev starega, da vznikne novo natanko tam, kjer naj bi inovacija vzdrževala perpetuiranje obstoječega« (Berger in drugi 2009, 93). Preteklost Brecht definira kot historično določeno in preko ponovitve nastane novost kot nemožnost, da bi ponovili staro. Dvakrat stopiti v isto reko je nemogoče zaradi konstante gibanja in spremembe (Heraklit 1951, 20). »Dialektika ponovitve je lahka; kajti kar se ponavlja, je že bilo, sicer se ne bi moglo ponoviti, a ravno to, da je bilo, naredi iz ponovitve novo« (Kierkegaard 1987, 149–150). Novost vznikne tam, kjer novo prekine s starim na način, da staro prevrne, predela in razvije naprej, torej, da staro preseže in navsezadnje ponovi tisti moment starega, ki je ponovljiv, vendar nikoli ne pride do ponovitve, ki bi bila ponovitev kot taka (Berger in drugi 2009, 93–94). Način upodabljanja, ki je značilen za določeno zgodovinsko realnost, je potrebno »nenehno oblikovati, preoblikovati, na novo oblikovati. Predvsem pa: uporabljanje mora biti bojovito. In kot bojevnik potrebuje vsa orožja, zmeraj boljša orožja, zmeraj nova« (Brecht 1987, 435). Tisto, kar je ključno je, da je potrebno po Brechtu študirati zgodovino in »zgodovinske pogoje njihove produkcije in prenesti njihovo svežino, novost, strast in produktivnost v današnjo zgodovinsko situacijo«, saj so le nova branja in študij preteklega možnost tega, čemur Deleuze pripiše pomen revolucionarnega potenciala, ali še nadalje, nova branja odprejo vrata subverzivni umetnosti (Berger in drugi 2009, 125). Poznavanje zgodovinskih pogojev in branje zgodovinskih del sta ključna pogoja, da se vzpostavi subverzivna umetnost, le-ta pa temelji na kreaciji novega, ki izhaja iz starega in izhaja iz določenega razumevanja zgodovine kot procesa, v katerem ni statičnega obstanka. Kot pravi materialistična dialektika, kateri je sledil tudi Brecht, je zgodovino potrebno

¹³ Termin »Aufhebung« – odpraviti, ima skozi branje Hegla dva pomena. Pomeni ohranitev in hkrati prekinitev nečesa. Nekaj, kar vzamemo iz zgodovinske umeščenosti, je prekinjeno in odpravljeno, vendar pa nikakor ni uničeno, saj zgolj izgubi svojo umeščenost, svojo neposrednost (Hegel 1991, 86).

razumeti in obravnavati kot proces, v katerem kot edina konstanta nastopa sprememba, in kot proces, ki je nenehno v nastajanju: »vse obstaja samo, kolikor se spreminja, se pravi, v antitezi s seboj« (Berger in drugi 2009, 221). Subverzivne umetnosti se ne da ujeti v neko konstantno formo, saj deluje kot kontinuirana sprememba. V nenehnem gibanju spreminja svoje forme in vsebine, ki temeljijo na ponovitvi kot novosti.

Zgodovina nastopa tudi kot možnost, je nedovršen proces, ki nastopa brez kakršnekoli zanesljivosti, še posebej, ko govorimo o izpeljavah iz umetniških diskurzov. Nastopi težava¹⁴ in »težava je naša vpletenost v take procese, ki »trajajo«. Prav zato imamo do tega »trajanja« povsem drugačen odnos kot do tiste zgodovine, ki je odmaknjena v neki zaključenosti (Južnič 1985, 7). Vendar zaključenosti kot take v umetniških delih ni. Kot pravi Benjamin, je mogoče umetnine reproducirati skozi posnemanje in »celo pri najpopolnejši produkciji nekaj odpade: »tukaj« in »zdaj« umetnine, njena enkratna bivajočnost na mestu, kjer je. Toda prav v tej enkratni bivajočnosti in v ničemer drugem se je dogajala zgodovina, ki ji je bilo v svojem obstoju podrejena umetnina« (Benjamin 1998, 150). Pomembno je razumeti zgodovino kot nedovršen proces, znotraj katerega se človek obrača nazaj in vedenje o preteklih zadevah oblikuje kot nekaj na videz novega. Lahko bi rekli, da lahko vsak, ki obravnava neko spoznanje ali izraz doda delu, ki je »ponovljiv«, nekaj svojega, nekaj predelanega. Novost ni nič novega, je zgolj kreativna zmožnost povezovanja že ustvarjenega ali že rečenega, še posebej v času 20. stoletja, kjer se prvič realizira vedenje o zgodovini kot celoti. V 20. stoletju je ustvarjen svetovnozgodovinski prostor in zaradi tega se »prav z 20. stoletjem v polni meri začinja svetovna zgodovina« (Južnič 1985, 10).

2.3.2 Položaj resnice kot demaskiranja

Pri obravnavi zgodovine ne moremo spregledati vprašanja resnice v odnosu do zgodovinskega procesa znotraj razumevanja subverzivne umetnosti. 20. stoletje je želelo doseči do-končnost, želelo je doseči absolutno umetnost in ne samo umetnost, tudi na drugih področjih je želelo doseči absolutnost, nekakšno absolutno resnico (Badiou 2005, 54). Če izhajamo iz dialektičnega mišljenja in, če apeliramo na subverzivno umetnost, je ves sijaj ravno v tem, da

¹⁴ Vpetost v procese nastopi kot problem zaradi nezmožnosti opazovati zgodovine od zunaj. Naša vključenost v procese ki trajajo terja zmožnost refleksije naše lastne pozicije v odnosu do zgodovinskih dogajanj. To narekuje na vprašanje objektivnosti ali subjektivnosti v odnosu do zgodovinskega procesa, v katerega je posameznik ujet. Subverzivnost ruši objektivnost s tem, ko vztraja pri refleksiji svoje lastne pozicije.

se zgodovina, ki jo razumemo kot proces, ne more zaključiti z odkritjem nekakšne absolutnosti, kaj šele absolutne resnice. Resnica v odnosu do subverzivne misli ne nastopa kot absolutna resnica, ampak resnica izhaja iz samega procesa spoznavanja, ki se ne more dovršiti v neko dokončno točko, skozi katero se več ne da naprej, saj zgodovina ni dokončna in resnica ni nekaj, kar bi se lahko naučili na pamet, ampak terja naše vnovično, dopolnjeno razumevanje, ki ga ni moč ujeti v naprej določene shemo (Marx in Engels 1951, 459–460). V kontekstu kapitalistične realnosti je za nas pomembna obravnava resnice v smislu razkrinkanja navideznosti, torej resnice, ki je zatrta. Resnica v tem primeru sledi zgodovinski usmerjenosti, ki temelji na navzkrižjih, protislovjih, konfliktih in prehajanjih, navsezadnje pa na nedokončnosti samega procesa. Brecht pravi, da kdor želi obračunati z lažjo in želi pisati resnico, mora imeti »pogum, da resnico piše, čeprav jo povsod zatirajo; modrost, da jo spozna, čeprav jo povsod prikrivajo; umetnost, da jo napravi uporabljivo kot orožje; razsodnost, da izbere tiste, ki jo bodo učinkovito uporabljali; premetenost, da jo razširja mednje« (Brecht 1987, 174). Resnica, na točki subverzivne umetnosti, nastopa kot nosilka razumevanja zgodovine in kot nosilka razumevanja konkretne, trenutne realnosti, saj kot taka obračunava z molkom, ki ga skozi svoje sistemsko uveljavljene mehanizme vzpostavlja kapitalistično-neoliberalna ideologija.

O absolutnosti in dokončnosti v dialektičnem pojmovanju zgodovine kot procesu ne moremo govoriti. Subverzivnost umetnosti nastopa preko poznavanja pozicije, v kateri se v določenem zgodovinske obdobju znajde, pa če govorimo o filozofiji, umetnosti, naravoslovju ali o kakšnem drugem področju. Subverzivnost umetnosti se kaže ravno v tem, da umetnost, ki je danes znotraj neoliberalne ideologije umeščena na točno določeno mesto na trgu, razume svoj položaj v odnosu do same ekonomske strukture v katero je vpeta (Marx in Engels 1951, 163–168). Umetnost obravnavamo natanko zato, ker nastopa na točki, ki jo kot znanilka dejanskosti ima. Da zbudi speče, ki podležejo ideološkemu avtomatizmu in so izgubljeni med paleto možnosti, ki jih ponuja neoliberalna ideologija. Poskus določitve dokončnosti in absolutnosti v prvi instanci onemogoči mišljenje, ki lahko prekine z ujetostjo v določene miselne tokove, ki so skrbno oblikovani, da bi onemogočili povezovanje ključnih povezljivih momentov v zgodovinskem procesu. Tolstoj lepo izrazi ta ponovljiv moment, ki narekuje na to, da zgodovina ne sme biti prepuščena možnosti, da se jo razbije in obravnava ločeno, saj s tem izgubimo ravno tisti del, ki smo si ga z zavrnitvijo absolutnega pridobili.

Ponavlja se popolnoma isto, kar se je dogajalo ob času tlačanskega prava. Kakor je takrat večina lastnikov tlačanov in sploh ljudi premožnih razredov lahko sicer priznavala, da položaj tlačanov ni docela dober, vendar so za njegovo izboljšavo predlagali samo take spremembe, ki ne bi prizadevale poglobitvi ugodnosti posestnikov, tako tudi zdaj ljudje premožnih razredov sicer priznavajo, da položaj delavcev ni popolnoma v redu, vendar predlagajo za njegovo izboljšavo samo take ukrepe, ki ne motijo ugodnega položaja ljudi premožnih razredov» (Tolstoj 1980, 461).

In takšno povezljivost in pričevanje različnih zgodovinskih obdobij bi lahko danes samo priredili obstoječemu stanju, kjer bi položaj delavcev zavzeli prekerni delavci¹⁵, položaj ljudi premožnih razredov pa bi nadomestili z vladajočo elito in jasno bi bilo, da kljub različnim družbenim okoliščinam, problem ostaja enake narave. Gre za vprašanje ekonomske strukture, katere se umetnost mora dotakniti, če želi biti subverzivna, saj subverzivnost nastopa kot moteč pojem v odnosu do ugodnega položaja določene skupine ljudi, ki si prisvaja sredstva in kreira sam diskurz, iz katerega izhaja določena dejanskost. Če naj bo umetnost prevratna, mora razumeti Tolstojeve besede in njegov nastavek zgodovini, kjer nastopajo ključni segmenti, ki so prenosljivi in povezljivi.

2.3.3 Sprenevedanje za voljo ohranitve

Na eni strani gre za razbijanje povezljivih momentov, kjer je zelo dober primer vzdrževanja pozicije nerazumevanja prav trenutna svetovna gospodarska kriza. Krize, kot pravi Marx, ki prihajajo ciklično¹⁶, prihajajo v vse hujših oblikah in razsežnostih in ena izmed njih je ravno ta, v kateri smo se znašli danes (Marx in Engels 1951, 178–181). Eden izmed Nobelovih nagajencev za ekonomijo, Eugene Fama, namreč kot eden najvidnejših svetovnih ekonomistov, sploh nima vedenja o tem, kaj povzroča krize. Še več, zatrjuje, da vodilni

¹⁵ Proletariat, kot ga je razumel Karl Marx ni več primeren za današnjo obravnavo delavca. V skladu z razumevanjem zgodovine kot procesa, ki temelji na konstantnih spremembah, je smiselno obravnavati današnjega delavca v okoliščinah, ki ga definirajo. Torej ne kot proletarca, ampak kot prekernega delavca, ki svojo delovno silo, brez kakršnekoli sigurnosti, ponuja na trgu.

¹⁶ Marx z razglasitvijo prve splošne krize iz leta 1825, opazuje nadaljnji potek kriz vse do leta 1877, ko se splošna kriza ponovi že šestič. Marx na osnovi opazovanja zakonitosti, ki pripeljejo do teh kriz, definira ciklični potek kriz, ki narekuje na poznavanje okoliščin in vzrokov zaradi katerih se kriza ponovi (Marx in Engels 1951, 179–181).

ekonomisti sploh nikoli niso razumeli kaj je povzročilo veliko depresijo v 30. letih¹⁷ (The New Yorker 2010). Z razglašanjem nevednosti se ne prikazuje nezmožnosti videti zgodovine kot povezljivega momenta, kjer so krize preko branja Marxa med seboj močno povezane, ampak se prikazujejo v odnosu do trenutne pozicije zavajanja, ko govorimo o zgodovinskem procesu. Marx nasprotno ni nakazal samo cikla po katerih gredo krize, ampak tudi možnost povezljivosti določenih obdobj, ki se stopnjujejo skozi krize, zato lahko govorimo o povezljivosti zgodovinskih dogajanj, ki so med seboj močno odvisni in se neposredno nanašajo drug na drugega. Na drugi strani pa najuglednejši predstavniki ekonomskega sistema ohranjajo polje, ki onemogoča sprejemanje pravih rešitev za današnje situacije, saj vzroka za pojav kriz ne razumejo. Zato je vedenje ali zavest, na polju subverzivnega, ključna, saj šele poznavanje zakonitosti določenega časa omogoči podlago za spremembo. V tem primeru pa umetnost mora posegati na polje političnega sistema, ki je obenem tudi polje ekonomskega sistema. Da bi umetnost bila subverzivna, mora razumeti in strgati masko navideznosti, ki se vsakodnevni reproducira mimo naših opažanj.

2.3.4 Dialektično razumevanje zgodovine

Vsako razbitje zgodovine na obdobja in dele, izrazi ne-povezljivost danega dogajanja z vsemi predhodnimi dogajanj, kar pomeni, da si za reprodukcijo obstoječega sistema, kapitalistični mehanizmi vprežejo razbitje zgodovine v svojo korist. »»Padec berlinskega zidu«, »razpad Jugoslavije«, »osamosvojitve Slovenije«: izrazi te vrste onemogočajo, da bi mislili prehod iz realnih socializmov v sedanost. Revizionizem ločuje preteklost od sedanosti, njegova amnezija zadeva prav tisto, kar povezuje sedanost s preteklostjo« (Močnik 2007, 21). Onemogočajo to, kar je ključno za mišljenje, onemogočajo spoznanje. Prehod je tisti, ki je nabit z novostjo in, ki kreira možnost novega in drugačnega. Prehod nastopi kot most, ki povezuje predhodno s sedanjim in odmik od prehoda pomeni nerazumevanje nekega zgodovinskega trenutka, v katerem se realizira novo, ki temelji na starem. »Zato nas marksistična dialektika uči, da ne moremo razumeti niti enega pojava, če ga vzamemo v izolirani obliki, če gledamo ta pojav izven zveze s pojavi, ki ga obdajajo« (Leonov 1948, 77). Zgodovina nastopa kot proces, ki je v nenehnem gibanju, je nepojmljivo dinamična in nastopa

¹⁷ Pojav trenutne svetovne gospodarske kriza temelji na Marxovih predpostavkah, ki jih je predvidel že dolgo nazaj, pa vendar se, v javnem diskurzu, še naprej pojavlja sprenevedanje o vzrokih, kaj šele posledicah. Samo nerazumevanje nakazuje tudi na nezmožnost izbire pravih rešitev v odnosu do reševanja krize. Določeni ukrepi, ki jih vodilni sprejemajo, da bi krizo rešili, so zatorej vprašljivi.

nedovršeno. Kot pravi Badiou, »je smisel tega stoletja«, torej 20., »določen skozi način, kako mislimo njegovo vez z 19. Stoletjem« (Badiou 2005, 33). Da bi razumeli to stoletje, moramo najprej razumeti prejšnje stoletje, v oziru do prejšnjega stoletja pa nekatere stvaritve oziroma umetniške izraze, ki so bili ustvarjeni v prejšnjem stoletju in jih razumeti za stoletje, v katerega smo stopili.

Zato znotraj obravnave možnosti pojava subverzivne umetnosti skozi retroaktivni pogled, torej skozi pogled nazaj, obravnavamo umetniške izraze, ki so bili realizirani v času 20. stoletja, saj narekujejo na možnost povezljivega momenta, ki jih umešča na pozicijo nesmrtnih idej. Teh idej ni smiselno zalučati na smetišče zgodovine, vsekakor pa se jih ne sme pozabiti, ker v odnosu do trenutne družbene realnosti pomenijo tisto vez, ki nam omogoča razumeti preteklost, na podlagi katere lahko razumemo sedanost in odgovorno kreiramo možno prihodnost. Vse to pa mislimo skozi predpostavke, ki smo jih podali, da bi lažje razumeli njihovo umeščenost in uporabnost za razumevanje umetnosti kot subverzivnega orožja, ki ima moč, da prekine z obstoječim.

2.4 Pogled subverzivnega umetnika

Kot smo dejali že na začetku, bomo obravnavali tri umetnike 20. stoletja, ki ustrezajo našim nastavkom. Izhajali bomo iz tega, da je subverzivni umetnik nekdo, ki ne ustreza profilu trga. Njegov namen ni ustrezati tržnim določilom in njegova družbena umestitev ne narekuje tega, da bi se bil sposoben vključiti v družbo v smislu vključitve na trg. Ta umetnik predstavlja tragičnega junaka. Tragičnega pa zato, ker predstavlja nekoga, ki se mora kljub možnosti prilagoditve tržnim razmeram odločiti za nekaj drugega. Gre za nujnost, ki se odraža preko Beckettovega stališča, da kljub temu, da je potrebno nadaljevati in, da na podlagi lastne nemoči ne more nadaljevati, deklarativno izjavi, da bo nadaljeval. V zadnji instanci se na tej točki realizira izraz obrnjenega nasprotja nemožnosti (Althusser 2007, 190).

Za razumevanje profila subverzivnega umetnika bomo nakazali Žižkov nastavek glede ideološke interpelacije subjekta. Žižek pravi, da oblast več ne interpelira posameznikov v subjekte, kot je to dejal Althusser¹⁸, ampak ga nadgradi in pravi, da je posameznik prepuščen

¹⁸ Althusser preko razumevanja vloge aparatov države definira umeščenost posameznika v družbo, ki je ideološko strukturirana. Posameznik je interpeliran v točno določen družben subjekt s tem, ko se ga po eni strani

samemu sebi. To je po eni strani pogoj, da se posamezniki iščejo in posledično iščejo nekaj, česar bi se oprijeli. Torej mehansko živijo svoja življenja brez velikih zgodb, ki jih sicer želijo. Za tiste, ki si želijo velikih zgodb je dovolj, da jih gledajo preko zaslonov in jih čustveno doživljajo preko literature, glasbe, filma in gledališča, ki jih zgolj pomiri in spočije, predvsem pa potolaži in pripravi na nov delovni dan (Adorno 1986, 60–76). Posameznik se mora na novo iznajti, prepuščen je samemu sebi in se mora sam realizirati - to je točka, kjer lahko vzpostavi odprt prostor nešteti možnosti, ki mu omogočijo, da že v samem izhodišču realizira subverzivno.

Primer tega je Brechtova figura:

Gospod Keuner se je sprehajal po dolini, ko je nenadoma opazil, da hodi po vodi. Spoznal je, da je dolina pravzaprav morski rokav in da se bliža čas plime. Nemudoma se je ustavil in se začel razgledovati, ali je kje kakšen čoln, in dokler je upal, da bo našel čoln, se ni zganil. Ko pa se na vidiku ni pojavil noben čoln, je to upanje opustil in upal, da voda ne bo več naraščala. Šele ko mu je voda segala do brade, je opustil tudi to upanje in zaplaval. Spoznal je, da je sam svoj čoln (Brecht 2009, 43).

V tej zgodbi je izražen tudi odnos med mislijo in posameznikom. Misel nastopi v trenutku stiske in izraža tisti moment, v katerem posameznik spozna, da je on tisti, ki je svoja lastna rešitev¹⁹ (Berger in drugi 2009, 61).

Posameznikova ugotovitev, da je sam sebi lastna rešitev ne pomeni, da je odmaknjen od ostalih, torej kolektiva²⁰, ampak ravno nasprotno, gre za to, da znotraj kolektiva oblikuje zgolj svojo lastno podobo v odnosu do tistega kar se mu prikazuje in česar gledalec je. Tako deluje Brechtovsko epsko gledališče, ki ga bomo kasneje obravnavali, kjer vsak posameznik deluje sicer znotraj kolektiva – si ogleduje isto predstavo – vendar je sposoben prevajati zgodbo, ki

naslovi, po drugi pa, ko sam spozna, da je bil naslovljen. »Ideologija ogovarja posameznike in posameznice, ogovarja jih tako, da se ji odzovejo, in odzovejo se kot subjekti« (Močnik 1999, 7).

¹⁹ Vse dokler umetnik ne spozna, da je sam sebi lastna rešitev in vse dokler živi v predstavi, da je skrbno strukturirano okolje tisto, ki ga lahko reši, živi v umeščenosti v družbenopolitično realnost na katero se zanaša. Na njo se zanaša navkljub temu, da želi od njega zgolj to, da se vključi na trg in pripomore k reprodukciji mehanizma, ki si ga s tem podvrže.

²⁰ Spoznanje posameznika, da je sam sebi lastna rešitev ne smemo mešati z osamitvijo posameznika, ki je delo neoliberalne ideologije, ampak kot možnost, ki jo ima posameznik znotraj skupnosti, da skupaj kreira in preišča dejanskost. Osamitev, ki je prvi vzvod neoliberalne ideologije, pripomore k izključevanju in onemogočanju posameznika.

jo gleda, po svoje. Na tej točki nastopi moment, ki omogoča to, da umetniki pritiskajo na gledalce s tem, da bodo morda »oni vedeli, kaj je treba storiti, če jih le predstava potegne iz njihove pasivne drže in jih spremeni v aktivne udeležence v nekem skupnem svetu« (Ranciére 2010, 13). Ne gre za osamitev in ločevanje umetnika od ostalih, saj odpiranje prostora pomeni natanko odpiranje skupnega prostora, v katerem vsak deluje sam, s kreacijo lastnega premisleka, a vendar znotraj kolektiva, ki ga ohranja skupna vez: volja.

Zdaj, ko smo razčistili podlago in profil umetnika, ki napeljuje na subverzivno nemožnost, se bomo posvetili obravnavi posameznikov. Najprej pa je potrebno poudariti, da nobenega umetnika ne želimo proglasiti za subverzivnega ali ga označiti, da proizvaja subverzivno umetnost, saj bi bilo to drzno in nedopustno. Želimo zgolj osvetliti dejstvo, da njihovo umetniško ustvarjanje prispeva k razumevanju in uvidu v družbenopolitične realnosti in predstavlja možnost drugačnega, za naše namene subverzivnega, v odnosu do obstoječega.

Razumevanje subverzivne umetnosti kot znanilke dejanskosti bomo prikazali preko dveh umetnikov, Srečka Kosovela in Dmitrija Šostakoviča. Oba zaznamuje izjemna sposobnost izraza dejanskega stanja družbe, na katerega je potrebno opozarjati, da bi postavili temelje za predrugačenje. Razumevanje subverzivne umetnosti kot možnosti nečesa novega pa bomo prikazali preko Bertolda Brechta, ki je v svojem gledališkem ustvarjanju postavil novost, ki je prekinila z dotedanjo prakso. Novost je bilo epsko gledališče, ki je gradilo na konceptu potujitvenega učinka. Kosovel je ustvarjal skozi besede, Šostakovič skozi glasbo, Brecht pa je preko forme konceptualno naslavljal vse tiste, ki ne mislijo brez razloga.

3 SREČKO KOSOVEL

»Pesništvo kot tako je ohranjanje praga, skozi reverzibilnost prestopa in ne-prestopa. Znati gledati hkrati nazaj in naprej. Stoletje pesnikov je stoletje-prag, brez vsakega prestopa« (Badiou 2005, 39).

Srečko Kosovel, ki je ustvarjal vse do svoje smrti leta 1926²¹, je ustvarjal predvsem v obdobju po prvi svetovni vojni, ki je postopoma začela prikazovati podobo nove usmerjenosti takratne Evrope in sveta. Umetnik je svoj položaj v takratnem svetu in njegov odnos do stvarnosti podal preko besede. Beseda je bila njegovo najmočnejše orožje. Bila je orožje njegove duše, ki je izražala krik obupa in željo po predrugačenju družbenopolitične realnosti.

Kosovelovo razmišljanje bomo uporabili kot nastavek za razumevanje izraza duše v odnosu do aktivacije posameznika, ki preko umetnosti spoznava in kreira prihodnost, predvsem pa nastopa kot znanilec dejanskosti. Za Kosovela je umetnost spoznanje. Pravi, da nam »odpira vrata v pravo življenje, odstira zaveso pred neznanim, ki se skriva za vsakdanjostjo. Resnično obliko vesoljstva hoče spoznati, odkriti pravi obraz stvari, spoznati hoče pravice življenja, ki ga oblikujejo, poživljajo in presnavljajo. Umetnost je živo spoznanje« (Kosovel 2003, 112). Kosovelovo razmišljanje vodi k demistifikaciji in demaskiranju različnih politično-ideoloških ozadij, ki se skrivajo za figurami. Umetnost je politično dejanje, saj zadeva vprašanja politike, etike, socialnih vprašanj in navsezadnje tudi vprašanje življenja samega. Je sredstvo za kulturni boj, ki je ključen za preobrazbo človeka (Kosovel 2003, 149–151). Umetnost, ki prekine z molkom, je sposobna zaobjeti trenutek in ga približati človeku. Želi dregniti v njegovo dušo in prebuditi spečega, ki svoj pogled usmerja avtomatsko in brez premisleka, ki bi mu omogočal spoznanje pod budnim očesom gospodarjev, saj hlapci niso hlapci že od nekdaj, ampak hlapci šele postanejo. Dokler je človek ujet v misel, ali še bolje, dokler človek ne spozna, da je izkoriščan, ne more ničesar spremeniti. Za Kosovela je spoznanje umetnost, le-to pa se lahko doseže skozi prikaz, umetniški izraz, ki ustvari vez med tistim, ki razume oziroma med tistim, ki je že spoznal in med tistimi, ki že hodijo po poti spoznanja ali pa še

²¹ Če bi Anton Ocvirk takoj po Kosovelovi smrti izdal *Integrale*, bi Kosovel zanesljivo postal svetovna avantgardna paradigma. Omenimo, da je bil Kosovel star le 22 let, ko se je njegova življenjska pot končala.

vedno tavajo v temi. Kosovel izhaja iz poznavanja svoje lastne umeščenosti v svet in iz le-te izraža: »Ljubim svojo bolelost. Delam iz bolesti. Še več: iz dna zavesti« (Kosovel 1970, 43).

Za časa Kosovelovega ustvarjanja, ko se je soočal z razmerami v Sloveniji, na katere so pred njim opozarjali Trubar, Prešeren, Cankar in ostali, je bil povod za njegovo ustvarjanje in izraz trpeče duše prav realnost, ki mu je povzročila nemir in katero je moral preko ustvarjanja izraziti, predvsem pa reagirati na njo. Čas v katerem je ustvarjal je bil čas, ko je kapitalistični stroj svojo usmeritev pričeval gnati naprej k nezamisljivim razsežnostim, ki jih je kasneje dosegel. Kosovel je to nedvomno občutil, dojel in izrazil. To ni bilo dovolj, želel je zbuditi še ostale, a se je izgubil v kruti realnosti, ki mu je dala vedeti, da »slovenski umetnik živi sredi mrličev in hlapcev. Obuja jih in prebuja, pa zaman, kaj bi mrliču svoboda, kaj bi hlapcu umetnost! Hlapec je zadovoljen z večerjo, kaj bi mu svoboda, kaj bi mu umetnost!« (Kosovel 2003, 105). Za umetnika, ki gradi na kritičnih temeljih obravnave vsakdanjega življenja, za umetnika, ki se ne zadovolji s tem kar je, je pomembno, da poskuša spremeniti svet s tem, ko nanj opozarja. Kosovel je kmalu spoznal, da svet okoli njega ni iskren, temveč, da je zlagan in prikrit. Spoznal je, da se za nekaterimi podobami skriva drugačno ozadje. To spoznanje izraža v pesmi *Ne veruj*, kjer primerja samega sebe s samotnim drevesom, ki se mora obvarovati vseh teh zlaganosti, da bi se utrdil in vztrajal naprej (Kosovel 1977, 43). Vendar Kosovel ne vidi izhoda iz družbenega kaosa, ki ga obdaja, ampak vztraja in kliče k uporabi, k boju proti družbeni pokvarjenosti, ki uničuje sleherno svobodno dušo, ki se bori le za en cilj, »za oživiljenje Velike Resnice« (Kosovel 1977, 66). Za dosego tega cilja pa ni dovolj, da svet zgolj interpretiramo, pojasnjujemo in približamo drugim, potrebno ga je spremeniti, kakor govori 11. Marxova teza o Feuerbachu (Marx in Engels 1951, 516).

Kosovel na podlagi prakse v katero je ujet, torej na podlagi realnosti, ki ga obdaja, oblikuje kritično pozicijo v razmerju do stvarnosti. Opazi smer, v katero je krenila takratna Evropa in kasneje, po drugi svetovni vojni, tudi ves svet. Opazil je stroj kapitalizma, ki uničuje vse pred seboj, zato je izrazil potrebo po zrušitvi le-tega. »Podor! Vse do tal in le tako vstal bo nov tempelj, bleščeč in bogat, in le tako preženemo glad, ki nas tare s predmestno temo« (Kosovel 1977, 66). Stroj kapitalizma narekuje, da je potrebno spremeniti sebe, da bi spremenili svet, narekuje na spremembo, ki terja tisto vez s svetom, ki ga zmore obravnavati kritično, napeljuje pa na prilagoditev in na opustitev samega sebe le deloma. Subjekt pa »se mora odpovedati ne le tistemu delu sebe, ki je navzkriž z obstoječim – to je le polovična odpoved, ki jo hoče ideologija -, temveč tistemu delu sebe, ki je podlaga obstoječega« (Berger in drugi

2009, 71). Napeljuje na to, da delo ideologije še bolj radikalizira in gre preko njenih začrtanih okvirov. Namesto, da bi človek na tej točki spremenil sam sebe, spreminja svet in skozi to spremembo spremeni sebe. Če zahteva od nas, da se odpovemo le delu, se moramo odpovedati ne samo delu, ampak celoti, tako lahko obstoječe zrušimo (Berger in drugi 2009, 72). Kosovel se ironično sprašuje, odgovor namreč že pozna, ali naj se ukloni in poljubi sovražnikov bič, ki ga ponižuje ali naj se upre. »Povej, naj skočim, preskočim, povej, naj se li usločim, povej?« (Kosovel 1977, 50). Odloči se za prvo in se preko besede upira realnosti, ki ga obdaja. Odpoved umetnika gre do konca, odpove se vsemu, v stanju pričakovanja smrti.

3.1 Smrt kot smrt kapitalizma

Vprašanje smrti je ena izmed osrednjih tem s katerimi se Kosovel ukvarja. Na eni strani gre za klic po smrti, ki jo izraža kot posameznik in gre za intimen odnos med njim in smrtjo v razmerju do drugih ljudi, kjer Kosovel izraža željo po smrti: »daj, da odidem od teh ljudi, daj, da odidem in da se ne vrnem!« (Kosovel 1970, 28). V tej instanci je smrt povezana s samoto, ki izraža njegovo lastno dušo, ki je ujeta med ljudi, ki hodijo brezbržno. On sam je tisti, ki je obdan z mrličmi. Obdan je s tistimi, ki ne razumejo in zaradi katerih popušča, vendar vedno vzdržuje v vztrajanju, da je sam sebi svoja lastna rešitev, pa tudi, če je ta rešitev smrt. Na drugi strani gre za smrt v smislu družbenopolitične realnosti, v kateri umetnik ustvarja. V mnogih svojih pesmih in razmišljanjih, kot so na primer Ekstaza smrti, Evropa umira, Destrukcije in Kriza, govori o tem, da je potrebna smrt evropskega človeka, ki je kriv za nasilje in trpljenje ter hkrati, da je potrebno rojstvo novega človeka. Moment, katerega izrazi Kosovel, lahko razumemo na več načinov. Kot smrt misli, ki povzroči novo spoznanje in, ki bo izpodrinila staro in vse to nasilje in gorjé, torej nekakšno »revolucijo« skozi možnost predrugačenja misli, ali pa kot pesimistično vizijo človeka, ki je pod okriljem okrutnega kapitalizma obsojen na propad in se trudi, da bi rešil vsaj nekatere s tem, ko bi opozoril na realnost, ki jo človek sam vzdržuje. »Življenje ne zahteva le hipne odreditve, odreditve ene generacije, marveč rešitve človeštva« (Kosovel 2003, 104). Ukvarjanje s simptomi, ki so posledica nekega konkretnega vzroka niso dovolj, potrebna je korenita sprememba, celo tako korenita, da jo je Kosovel uzrl v smrti, smrti kapitalističnega izkoriščanja, ki zadeva ključno vprašanje ekonomske strukture.

Badiou poudarja, da je trenutek v katerem smo se znašli danes, trenutek realizacije kapitala v svoji najvišji obliki. Danes torej živimo to, kar je Marx označil kot globalni, svetovni trg. Kot pravi je »v bistvu današnji svet natanko tisti svet katerega je, v sijajnem predvidevanju in kot v nekakšni znanstveni fantastiki, napovedal Marx kot svet popolnega razpleta neracionalnega in, v resnici, pošastnega potenciala kapitalizma« (Badiou 2012, 12). Danes Badioujeve besede, če jih preslikamo v svetovni kontekst, predvidevajo Marxovo tezo o svetovnem trgu, ki je v tem trenutku realizirana in zaobjame celotno svetovno realnost in sovpada z delom, kjer Kosovel pravi »Joj, v to pokrajino, še v to zeleno, rosno zeleno pokrajino, še v to, sonce večerno, boš zasijalo s pekočimi žarki? Še v to?« (Kosovel 2003, 41). Kosovelovo ustvarjanje je ujeta v zametke prihajajoče kapitalistične pokrajine. Razume klimo, ki nastane po prvi svetovni vojni in razume tudi to, da se kapitalizem izjemno hitro širi in uničuje vse pred seboj. Postopoma ves svet postane zahodna Evropa, postane del kapitalističnega načrta in nosi breme evropskega človeka. »Evropa mora umreti, to je njena odrešitev« (Kosovel 2003, 103).

Vendar je Kosovelovo realnost oziroma njegov čas zbudil klic ponižanega človeka, ki je naznanjal to, da »Evropa umira. Do smrti izmučeni evropski človek divja z električno brzino v razvoj, divja in samo eno željo ima še: umreti. Državni aparati pritiskajo tega človeka k tlom, suženjstvo nevidnih spon duši tega človeka, prikovan je na zbesneli motor razvoja in se ne more rešiti. Demonska sila kapitalizma žene ta stroj proti koncu in rešitev je samo ena: da se razpoči ta stroj in da se ta človek osvobodi. A osvobojenja ni« (Kosovel 2003, 103). Kot pravi Kosovel je potrebna smrt, da bi prišlo novo jutro, novo rojstvo. »In vse je večer in jutra ne bo, dokler ne umremo, ki nosimo krivdo umiranja, dokler ne umremo poslednji...« (Kosovel 2003, 41). V okviru subverzivne umetnosti bomo obravnavali Kosovelov nastavek kot aplikacijo na to, da odgovornost v odnosu do umetnika nastopa kot nujnost opozarjanja na situacijo, ki je aktualna. Poudarja ravno pozicijo, ki jo ima umetnik ali intelektualec²² v današnjem svetu, kjer nastopa kot popolno nasprotje tega kar smo po Tolstoju imenovali »*verdummen*« (Tolstoj 1980, 403). Nastopa kot tisti, ki je sposoben videti konkretne zakonitosti svojega časa in jih je sposoben tudi prikazati, vendar je pri razglašanju resnice, ideološko omejen ali celo onemogočen, saj bi takšno razglašanje ogrozilo obstoječe. Na kakršnokoli grožnjo pa ideologija nastopi z vsemi aparati, ki jih ima na voljo, da obstoječe zaščiti.

²² Ključno je odpreti vprašanje vloge, ki jo ima intelektualec. Obravnavo odgovornosti intelektualca puščamo odprto za kakšno drugo priložnost, vendar skozi obravnavo subverzivnega umetnika, že nekako začrtamo predstavo o njegovi vlogi. Mannheim npr. obravnava položaj intelektualca kot določenega subjekta, ki se nahaja nad družbenim in je sposoben iz neke zunanje točke opazovati dogajanje (Manhajm 1978, 151).

V zgodovinskem procesu kapitalističnega sistema produkcije, kapitalizem prevzema drugačne, nove oblike in se nazadnje realizira kot svetovni trg. »Ako govorimo o propadu Evrope, mislimo na propad razpadajočega kapitalizma, ki sicer že skuša z vsemi sredstvi kraljevati po Evropi, ki pa bo kakor vsaka krivica moral tekom let propasti. Tako je tudi razumeti mojo pesem Ekstaza smrti« (Kosovel 1977, 156). Očitno je, pesem Ekstaza smrti apelira na smrt kapitalizma, ki sistemsko ustvarja »evropskega« človeka in mu ne dopušča odpiranja prostora. Nedopuščanje odpiranja prostora Žižek opiše s terminom »Denkverbot«, kar dejansko pomeni nekakšno prohibicijo mišljenja oziroma prepoved kakršnih koli resnejših alternativ, ki bi lahko ogrozile obstoječe. Kot pravi Žižek, bi naj danes svobodno mišljenje pomenilo svobodno preizpraševanje obstoječega liberalnodemokratskega post-ideološkega konsenza ali pa nasprotno, svobodno mišljenje ne pomeni ničesar (Žižek 2002, 544–545). Žižek še nadalje pravi, da »mišljenje ni reševanje problemov. Prvi korak v mišljenju je spraševati se o takšni vrsti vprašanj: »Ali je to res problem?«, »Ali je to pravi način za formulacijo problema?«, »Kako smo prišli do tega?«. To je sposobnost, ki jo potrebujemo pri mišljenju« (Žižek 2013, 53). Zategadelj takšno mišljenje, ki že v samem začetku izhaja iz Žižkovega premisleka, omogoča neposredno grožnjo obstoječemu. Takšno mišljenje je torej ozadje subverzivne umetnosti, saj razume svoj položaj znotraj družbe in razume svojo funkcijo, ki jo ima v odnosu do navidezno nespremenljive družbene realnosti. Razume svoj odnos do nemožnosti, ki je možnost oblikovanja alternativ.

Glede na to, da izhajamo iz Žižkovega nastavka, da posameznik nima več ničesar s čemer bi se identificiral in da je s tem prepuščen vodilu, da se ponovno iznajde, lahko zaključimo, da se ta smrt kaže predvsem v možnosti spoznanja, da lahko nadaljujemo s prelomom, ki ga predstavlja misel, ki misli drugače. Z drugimi besedami, hlapec »ni hlapec zato, ker hlapčuje, marveč zato, ker se ne zaveda« (Kosovel 2003, 106). Šele ko se nekdo prične zavedati svojega položaja in tega, da je izkoriščan, takrat šele lahko pride do spremembe²³. In tu nastopi umetnost, ki nosi potencial subverzivnega. »Umetnik vpliva s sliko in muziko na dušo človeka in jo tako preoblikuje prav nehote« (Kosovel 2013, 55). Ni vsaka umetnost zamišljena kot subverzivna ali kot možnost drugačnega, zato je na nas kot gledalcih, katerih pogled je usmerjen k točno določeni predstavi, da znova premislimo kaj je funkcija mišljenja

²³ Na tej točki vidimo povezljiv moment med posameznikom, ki spozna in kolektivom, ki tega vedenja nima. Neoliberalna ideologija želi posameznika osamiti, vendar je v smislu predrugačenja, ključna vez med posameznikom in kolektivom.

v odnosu do umetniških izrazov, v katerih lahko najdemo močne temelje za predrugačenje tistega, kar se kaže kot edino možno. Od Kosovelove smrti pa vse do danes, so se Marxove napovedi o realizaciji svetovnega trga uresničile in umetnik je izrazil, da sluti, da bodo vsi »dosegli svoj cilj, le jaz ga ne bom dosegel... Ognja prepoln, poln sil, neizrabljen k pokoju bom legel« (Kosovel 1977, 75). Tragična umetniška duša, ki je bila sposobna spoznati ves sijaj in vso bedo sveta, je prišla do spoznanja, da je na koncu tudi smrt ne bo rešila. Če je Kosovel ustvarjal sam in trpel v samoti, ki je bila hkrati lastna rešitev, se danes subverzivno v prvi instanci pojavlja na isti točki, vendar se nujno realizira v skupini, drugače njen cilj, tako kot pri Kosovelu, ni dosežen.

3.2 Ekološka implikacija

V času Kosovelovega ustvarjanja je bil kapitalizem še vedno dokaj oddaljen od razsežnosti, ki jih ima danes. V prejšnjem stoletju je bil kapitalizem bolj »lokalne« narave in si je postopoma utrl pot globalne, neomejene razsežnosti. Tega, česar Kosovel, ki je ljubil svoj rodni kraj in svoj narod ni doživel, je dejstvo, da kapitalizem ni »uničil« samo človeka in ga kreiral po svoje, ampak je postopoma uničil in še vedno uničuje tudi okolje v katerem človek prebiva. Kosovelova »smrt Evrope« je zato zelo pomemben nastavek za razumevanje uničevalnih razsežnosti, ki jih ima izkoriščanje naravnih virov in okolja v 21. stoletju in pred njim. Pesem vsekakor izraža resnico časa v sami neprehodnosti podedovanega jezika, vendar se pesem nahaja na točki, ko ne misli možne prihodnosti. Pesem opiše to kar je, tako kot je, nič več in nič manj, z izjemno natančnostjo trenutka, ki je v hrepeneči želji avtorja drsel proti svojemu koncu, ki je bil zanj edina rešitev in hkrati nuja, triumfirala pa je, nasprotno, v drvenje proti svojemu vrhuncu, ki ga morda še zdaleč ni dosegel (Badiou 2005, 114).

Na tej točki se odpira konkretno ekološko vprašanje skozi katerega lahko razumemo destruktivno Kosovelovo refleksijo pozicije smrti, kot to, da smo morda že predaleč in, da se kaj dosti ne da več narediti, da bi se izognili neizogibnemu, torej propadu okolja, v katerem živimo in navsezadnje našemu lastnemu propadu²⁴. Ob pogledu na kapitalistično mašinerijo, ki se kaže kot nekaj naravnega in katero je potrebno v prisposobi svobodnega trga, ki naj se sam regulira pustiti pri miru, s svetlobno hitrostjo drvi proti propadu. Gledalci te svetovne

²⁴ Našega lastnega propada in propada okolja, ne spremlja zgolj uničevanje narave z vsakodnevnim posegom ljudi v okolje, ampak je močno definiran tudi z grožnjo, ki jo v svetu predstavljajo nenehni vojaški konflikti držav, ki so zdrsnile v krizo.

predstave so nameščeni v udobne, hedonistične²⁵ fotelje in podobe, ki se jim prikazujejo pred očmi zastirajo pogled pred resničnimi ozadji. Želja ni izraz volje do spoznanja, ampak zgolj želja po užitku, ki gradi na potrebah, ki niso nujne za ohranitev življenja. Takšna stremjenja ljudi se prikazujejo kot naravna stremjenja, ki so vzporedna s človeškim napredkom. »Prepuščanje stvari »naravnemu toku«, ki je ideološka opora kapitalizma, nam danes grozi z dobresednim uničenjem narave. Sam obstoj narave ni več nekaj, kar bi bilo lahko prepuščeno »naravnemu toku stvari«« (Berger in drugi 2009, 102). Morda je ravno ta sprememba gledalca tista, ki lahko ohrani tudi njegovo bivalno okolje. V nasprotnem primeru so vsi napor, ki ne rešijo te ključne problematike popolnoma nepomembni, vprašanja pa irelevantna, saj človek brez okolja ne izgubi samo svoje misli, temveč izgubi tudi svoj obstoj (Plut 2014).

Če Kosovelovo predstavo aktualiziramo, torej lahko dobimo formulo za propad ali pa formulo emancipatoričnih razsežnosti. V prvem primeru rešitve ni več, saj je v tem trenutku »evropski človek« zavzel ves svet²⁶ in nastopa kot svetovni, globalni človek. Vsak poseg v spremembo človeka se zdi na tej točki uničujoč. V drugem primeru, kjer revolucionarno emancipatorična razsežnost deluje neposredno preko mišljenja in delovanja, pa se kaže kot nujna možnost, ki predstavlja novega človeka, ki se kaže predvsem preko realizacije nove misli ali predstave, ki prekine s staro »edino mislijo«, »ki je v resnici promocija neke edine politike« (Badiou 2005, 13), ta prekinitev pa odpre prostor novim možnostim. Pogled gledalca, ki je posledica emancipacije, lahko razumemo kot pogled nekoga, ki si v prvi instanci želi vedeti. Če sledimo Kosovelu, ki je želel s svojimi umetniškimi izrazi povedati kaj se dogaja skozi svojo singularno izkušnjo, da bi aktiviral še ostale, ki bi na podlagi spoznanja doumeli, kaj se okrog njih dogaja, moramo opomniti, da »nismo več v času, ko so hoteli dramatikami svojemu občinstvu razložiti resnico družbenih odnosov in načine boja proti kapitalističnemu gospodovanju« (Ranciére 2010, 12).

Smo v času, ko smo vsi usmerjeni v isto predstavo, ki nam jo prikazuje neoliberalni kapitalizem. Resnica in boj proti kapitalističnemu gospodovanju, ki prikazuje določene

²⁵ Maja 1968 je prišlo, med drugim, tudi do seksualne revolucije. Smiselno bi bilo obravnavati razmerje med seksualno revolucijo in kasnejšim kapitalističnim poglobljenjem le-te. Vedenje o tem, na kakšen način in kako si kapitalizem podjarmi ta del človekovega življenja, je pomembno pri razumevanju družbenega stremjenja po užitku in izogibanju bolečine, hkrati pa poda možnost nadaljnega pazljivega obravnavanja odprtih prostorov, ki jih lahko že manjša nepazljivost zapre.

²⁶ Evropski človek ni mišljen kot kolonialni človek, ki je po letu 1492 postopoma pričel zavzemati ves svet, ampak narekuje na kapitalistično vseobsegajočo razsežnost, ki je skozi ekspanzijo prodrla v vse sfere sveta. Evropski človek v odnosu do svetovnega človeka nastopa kot prisposoba za ekspanzivno razsežnost kapitalizma, ki uničuje ljudi.

podobe pa sta v rokah gledalcev. Gledalec je prepuščen samemu sebi oziroma kolektivu znotraj katerega opazuje, da bi lahko spremenil obrazec ali paradigmo, ki jo obstoječa ideologija ohranja, saj kot smo že na začetku začrtali, interpretacija nikakor ni dovolj.

Obravnavi Kosovela sledi obravnava Dmitrija Šostakoviča, ki je prav tako kot Srečko Kosovel obravnaval motiv smrti, vendar v popolnoma drugačni obliki. Šostakovič je nedvomno primeren za prikaz ustvarjanja nekoga, ki je nenehno izpostavljen pogledu in nadzoru s strani oblasti, hkrati pa sam predstavlja možnost drugačnega pogleda, pogleda, ki obravnava realnost konkretno in jo poskuša skozi glasbo približati ljudem, ki so se znašli v podobni situaciji, da bi se zavedali, kaj se dogaja okoli njih. Šostakovič je zaobjel duh trenutka in ga izrazil preko glasbe. Tako kot Srečko Kosovel, predstavlja Šostakovič nekoga, ki je bil v določenem zgodovinskem trenutku sposoben prikazati kaj se okoli njega dogaja in nekoga, ki je s svojim ustvarjanjem izrazil nekaj, kar je bilo času neprimerno, če aludiramo na slavni Nietzschejev tekst, času neprimerna premišljevanja²⁷.

²⁷ Nietzsche izrazi pomembnost iskanja novih sredstev in načinov izražanja, ki so času neprimerni, predvsem na polju umetnosti. Zgodovina ima nalogo, da posreduje med časi in daje pobudo za ustvarjanje veličin, ki so času v katerem se oblikujejo, neprimerne (Nietzsche 2007).

4 DMITRI ŠOSTAKOVIČ

Vizualna družba je sicer ena izmed osrednjih nastavkov, na katerih gradi sedanja družba, vendar umetnost nastopa v vseh sferah človekovega perceptivnega sveta. Glasba, ki ima danes predvsem vlogo zapolnjevanja ozadja in nastopa kot t.i. »background« glasba, je v času 20. stoletja nastopala tudi kot možnost oznanjanja dejanskosti²⁸, zato nas zanima vprašanje²⁹ ali »lahko glasba napade zlo? Lahko pripravi človeka do tega, da se ustavi in zamisli? Lahko vzkrikne in s tem pritegne človekovo pozornost k raznim nizkotnostim, ki se jih je že privadil? K rečem, mimo katerih hodi brezbrizno« (Volkov 2002, 244).

Sprememba sveta, o kateri govori Marx, je posledica opozarjanja nanj, ki se kaže skozi dojetje dejanskosti v točno določenem trenutku in posledično kot zmožnost ekspresivne in upodobitvene stvarnosti. Dmitri Šostakovič nastopa kot umetnik, ki je v času Sovjetske Rusije nesebično izrazil dogajanje in ga uglasbil tako, da bi ga lahko razumeli vsi, ki so se znašli znotraj iste družbenopolitične realnosti³⁰.

4.1 Pogled oblasti

V Rusiji je oblast že vse od leta 1917 preoblikovala glasbo v sredstvo za vzgojo množic, ki jih je bilo potrebno kulturno oblikovati, hkrati pa razvijati njihovo zavest in ustvarjalnost (Kuret 1985, 137). Glasba je morala potrjevati vodilno ideološko usmerjenost in ni smela predstavljati nasprotovanja oblasti ali predstavljati grožnje obstoječemu. Vzgoja množic skozi kulturne kode, ki jih je še posebej v času pred drugo svetovno vojno v Rusiji spremljalo budno oko oblasti, so izražali ideološko pozicijo, katere namen je bil preoblikovati ljudi v oblasti boječe in uklonjene množice. Aparati države so preko ideoloških in represivnih

²⁸ Navajamo zgolj primer možnosti opozarjanja na dogajanje v družbi skozi občutenja dejanskosti, ki jo je uglasbil Šostakovič. Klasična glasba skozi svoj izrazni moment, ki je instrumentalna in lahko pove več kot tisoč besed. V tem kontekstu – izraznem - tudi obravnavamo glasbo skladatelja.

²⁹ To vprašanje lahko povežemo z Brechtom, ko obravnava potujitveni učinek, ki se ukvarja s tem, da bi odpravil privajenosti in samoumevnosti mimo katerih človek hodi vsakodnevno.

³⁰ Vse do leta 1936 je Šostakovič užival večjo mero svobode pri glasbenem ustvarjanju. Njegovo začetno delovanje je bilo ideološko izraženo v skladu s takratnimi razmerami. V nekem pismu prijateljici je celo dejal, da je sam podpornik komunizma. Njegova dotedanja svoboda pa se je končala z uprizoritvijo opere Lady McBeth Mcenskega okrožja, saj so jo oblasti smatrale kot napad na Partijo.

aparatorov vzgajali subjekte za vzdrževanje družbeno-politične realnosti (Althusser 1980, 35–59). Stalinova oblast je vzpostavila mehanizme množičnega nadzora, kjer je oblast s pomočjo ljudi pridobila dodatne oči³¹, ki so budno spremljale dogajanje in obnašanje vseh, o tem pa so poročale oblasti. Za razliko od Kosovela, ki je ustvarjal v polju širše svobode (ob notoričnem eksistenčnem pomanjkanju), je Šostakovičevo ustvarjanje spremljalo nadziranje s strani Partije in Stalina, ki ni zgolj opazoval, ampak je tudi reagiral na posameznikovo delovanje. Oblasti so tako glasbo, kot druga izrazna sredstva³² prilagodile svojim namenom zadržanja resnice, z namenom po uveljavljanju svojih ideoloških interesov na eni strani, na drugi strani pa je glasba vselej nastopala tudi kot možnost refleksije realnosti in razgaljanja navideznosti. Glasba je za Šostakoviča postala pretvornik neizrečenega in neizrekljivega. Pretvorila je občutke duše posameznika, ki je ostal ujet v kletko nadzora, vojne, terorja in večnega strahu, ki je ves čas svojega življenja čakal na smrt. Šostakovič je pretvoril svoje občutke o stvarnosti v slušno formacijo, ki je pri množicah vzbudila močno čustveno prizemljitev s tem, ko je spoznala realnost. Skladatelj je, da bi na realnost opozoril tudi ostale ljudi, preko svoje glasbe stkal vez z narodom. Vez je bila glasba in resnica, ki jo je glasba izražala je krhala temelje oblasti, ki ni prizanašala nikomur.

Zaradi nenehne izpostavljenosti smrti in vprašanju preživetja so ljudje množično sledili nasvetom in zahtevam, ki jih je narekovala oblast. Konstantno stanje strahu je ljudi naredilo za poslušne, vendar je bil Šostakovič prepričan, »da popolna poslušnost grozi, da ga bo pripeljala v ustvarjalno slepo ulico« (Volkov 2002, 20). Izbral je drugo pot, ki mu je nadela etiketo formalista in sovražnika ljudstva, javna ponižanja in strah pred smrtjo pa so postala vsakdanja skrb umetnika. Ključno za našo obravnavo je dejstvo, da se Šostakovič kljub pritiskom in grožnjam oblasti, ki so jih spremljale nenehne grožnje s smrtjo, ni popolnoma uklonil in je deloma pisal svojo glasbo, glasbo, ki ni bila povsem v skladu z določili oblasti³³ in to je prikazal s peto simfonijo.

³¹ Oblast je s širjenjem strahu, ki je bil konkretno izražen preko grožnje s smrtjo, pridobivala ljudi, ki so poročali kaj se dogaja. Predvsem je šlo za ljudi, ki so izdajali kakršnekoli informacije o delovanju drugih ljudi, za ceno ohranitve svojega življenja. Oblasti so poskušale vzpostaviti vzdušje čistega strahu, kar je pomenilo stanje »človek človeku volk«, kjer je bil vsak pripravljen izpostaviti vsakega, da bi zaščitil sebe. Ni bilo dovolj, da si ustregel oblasti in da si jo ljubil, ona je morala ljubiti tebe (Volkov 2002, 126).

³² Pod nadzorom so bila vsa področja človekovega življenja in ustvarjanja. Tudi literatura, gledališče, slikarstvo in film.

³³ Oblasti so od umetnikov zahtevale optimistično izrazno vsebino, ki naj bi povečevala dostopnost ljudem, tradicionalnost in predvsem povečevanje proletarske ideologije.

4.2 Peta simfonija

Kljub vsem političnim vplivom na njegovo glasbo, je Šostakovič ugodil marsikateri želji oblasti, ki je tako od njega kot tudi od drugih zahtevala, da so pisali glasbo, ki je ustrezala oblastnim določitvam. Kljub temu je bil sposoben ustvariti simfonijo, ki je doživela podobni interpretaciji z dveh različnih strani (Maes 2002, 353). Na tej točki bomo izpostavili peto simfonijo, skozi katero je skladatelj izzval oblast brez njene vednosti. Peta simfonija je bila napisana v času pred drugo svetovno vojno in je obravnavala vsakodnevno znašanje nad ljudmi s strani takratne oblasti. Neposredno je izražala skladateljev odnos do razmer, ki so veljale do začetka druge svetovne vojne. Čas, katerega je Šostakovič razgalil, je bil čas pred drugo svetovno vojno, čas vzpostavitve sistema Gulag³⁴.

Simfonija je bila izvedena leta 1939 in vsi navzoči, ki so slišali to izvedbo so bili navdušeni, tako ljudstvo kot tudi oblast. Mnogi so čustveno reagirali na slišano in so jokali. Šostakovič se ni bal da ljudje sporočila morda ne bi razumeli, ampak se je bal, da bi preveč ljudi razumelo. Zanj je bilo mnogo težje skladati, če so poslušalci razumeli njegovo sporočilo. Če je bilo med poslušalci veliko takšnih, ki so razumeli, je bila večja verjetnost, da bi ga izdali oblastem češ, da piše glasbo, ki nagovarja resnico in ki razkriva, kaj se dogaja. Peta simfonija je bila namreč napisana v času pred drugo svetovno vojno in je izražala nekakšen poklon, rekviem vsem, ki so izgubili življenje in vsem tistim, ki so v času oblastnega terorja trpeli. »Moral sem opisati strahotni mehanizem iztrebljanja in izraziti protest proti njemu« (Volkov 2002, 153). Po izvedbi pete simfonije se je v dvorani razlegel bučen aplavz, mnogi so jokali. »Seveda so razumeli, razumeli so, kaj se dogaja okrog njih, in razumeli so, o čem govori Peta« (Volkov 2002, 152). Za nas je zanimiva točnost trenutka v katerem je Šostakovič izrazil realnost nasilja, ki ga je izvajala Stalinova oblast. Na obeh straneh je požel odobravanje. Ljudje so ploskali in jokali, oblast pa je njegovo simfonijo sprejela z odprtimi rokami in jo proglasila za izjemno, kljub temu, da je imanentno in iskreno razgaljala njene zločine. Ljudem je pomagala pri spoznanju okoliščin v katerih so se znašli in je prvič javno in brez zadržka obravnavala predvojne zločine oblasti, oblastem pa je pomenila izražanje hvale in poveličevanja njene

³⁴ Sovjetska oblast ni bila pozorna zgolj na sovražnike, ki so prihajali z nasprotne strani, ampak je iskala »izdajalce« tudi v lastnih vrstah. Sledile so masovne usmrtitve in eksekucije domnevnih nasprotnikov, ki jih je spremljala vzpostavitev sistema Gulag, kamor so prej omenjene tudi deportirali (Fitzpatrick 2000, 126–127).

vsemogočnosti³⁵ (Maes 2002, 353). Oblast ni spoznala, da je bila simfonija uperjena proti njej in da je nastopala bolj neposredno kot bi si za tisti čas smela drzniti. Subverzivnost nerodnega trenutka je izjemna, saj izigra sposobnost še tako pazljive oblasti in izrazi tisto, česar se ne sme izraziti, brez vednosti oblasti, pa vendar vsem na očeh³⁶.

Šostakovič in Kosovel, ki sta sicer neprimerljiva, opozorita na realnost v kateri sta se znašla, vendar je tu še en segment, ki ga moramo izpostaviti. Kot teoretično-praktično navezavo na povedano bomo obravnavali misleca in gledališčnika Bertolta Brechta. Brecht v svoji zgodovinski realnosti izrazi možnost kreacije nečesa novega, ko je nekaj novega popolnoma nezamisljivo in na videz nemogoče. Brecht to stori preko spremembe takrat obstoječega gledališča in, kar je za nas pomembno, izrazi možnost prekinitve s samoumevnostmi in izpostavlja konkretno možnost predrugačenja družbe. Obravnavali bomo gledališče kot nadgraditev koncepta pogleda, saj je pogled v gledališču ključen za razumevanje današnje predstave. Na eni strani bomo obravnavali brechtovsko epsko gledališče v odnosu do subverzivnega, po drugi strani pa bomo gledališče obravnavali v prenesenem pomenu umestitve trenutne predstave, ki prestavi gledalce in igralce v udobno, hedonistično pozicijo današnje kapitalistične realnosti. Gledalec pred seboj gleda podobe, ki ustrezajo ohranjanju obstoječega, predvsem pa ustrezajo ohranjanju relacije proizvodnja – potrošnja, katere del je gledalec. Skozi Brechta želimo subverzivnost obravnavati kot možnost predrugačenja gledalca na eni strani in kot možnost predrugačenje samega razumevanja na drugi. Zato Brechta v prvi instanci obravnavamo kot misleca, katerega ideje sicer vzdržujemo skozi celotno delo, na drugi strani pa kot umetnika, ki je skozi gledališče realiziral svoje ideje in misli.

³⁵ Partija je, po izvedbi Pete simfonije, dala vedeti skladatelju, da je na pravi poti, da popravi napako, ki jo je storil z izvedbo opere Lady Mcbeth, ki je bila razumljena kot napad na oblast.

³⁶ Kaj je torej tisto, kar zamoti oblast, da ne reagira in ne opazi, da deluje proti njej? Smiselno bi bilo obravnavati primer bolj podrobno, da bi videli kje se skriva potencial prelisičenja oblasti. Skozi razumevanje brechtovske nemožnosti, bi lahko ugotovili, česa oblast v danih možnostih ne more.

5 PREDSTAVA ZA DRUŽBENE SUBJEKTE

Subverzivna umetnost naslavlja mehanično-delujočega človeka in mu naproti postavi mislečega človeka kot gledalca in igralca v svoji lastni predstavi. Ne gre za različna človeka, gre zgolj za tistega, ki gleda in tistega, ki to kar gleda tudi vidi in razume. Gledalci naj nehajo biti gledalci in naj raje »postanejo dejavni nosilci neke kolektivne prakse« (Ranciére 2010, 11). Opomba, ki jo ima subverzivna umetnost, je spremeniti pozicijo, ki jo ima gledalec s tem, ko jo le-ta razume. Predstava, ki je namenjena družbenim subjektom, ki so produkt in konstitutivni element obstoječe ideologije, je predstava, ki napeljuje na to, da pogled vidi izključno to, kar se mu pred očmi riše. Torej ta gledalec ni sposoben videti tistega, kar se za odrom dogaja. Gledalec pooseblja Marcusejevega enodimenzionalnega človeka, ki mehanično deluje znotraj vnaprej določenega, ne da bi te določitve razumel ali o njih sploh razmišljal. Znotraj trenutne industrijske družbe izgublja vzpostavljajanje in vzdrževanje radikalne kritike obstoječemu in možne opozicijske nastavke iskanja drugačnih rešitev. Nastopa na polju enodimenzionalne misli, ki je strukturno vpeta v sistem produkcije in potrošnje (Marcuse 1964).

Vendar - če se trudi umetnost skozi gledališče, ki pooseblja pogled, ki je vedno nekam usmerjen spremeniti gledalca, je 20. stoletje v bistvu »od določenega trenutka dalje mučila ideja o spremembi človeka, o kreaciji novega človeka« (Badiou 2005, 19). 20. stoletje je obsedeno z vprašanjem kreacije novega človeka in želi vzpostaviti nekakšno ponovno rojstvo ali ponoven začetek človeka. S strani fašističnih mislecev je »»novi človek« v veliki meri restitucija starega, izbrisanega, izginulega in sprijenega človeka« (Badiou 2005, 87). Misleci, ki so se opirali na Marxa pa pravijo, da je »novi človek realna stvaritev, nekaj, kar ni nikoli obstajalo, saj izhaja iz destrukcije antagonizmov« (Badiou 2005, 87). Glede pojmovanja tako fašističnega, kot »komunističnega« načrta, gre za popolnoma drugačne kreacije, ki so se zgodile v 20. stoletju, stoletju vojn, in razumljivo je bilo, da so ideološke implikacije iz različnih strani poskušale ustvariti človeka po svojih merilih in kriterijih. Kot pravi Badiou, so danes te kategorije zamrle in ni več politične usmeritve h kreaciji novega človeka. Od projekta kreacije novega človeka smo prešli k avtomatizaciji, ki prevzame kapitalsko profitno logiko (Badiou 2005, 20).

Vzeti rečeno kot aplikacijo na 21. stoletje, nam odpre prostor za razmislek o trenutni svetovni politiki, kjer kapital teži k ekspanziji preko svojih meja, saj je meja zgolj ovira, ki jo je potrebno premagati. Premagovanje pregrad kapitala v 21. stoletju pomeni vseobsegajočo univerzalizacijo, ki je več kot očitno ušla izpod nadzora. Ni več projekta, prepuščeni smo avtomatizmu, ki določa to, da bo o vsem odločil profit. Od projekta, kako spremeniti človeka, kar je bila usmeritev 20. stoletja, smo v 21. stoletju prešli k avtomatizmu profita, ki na podlagi novih tehnologij dejansko spreminja človeka. Kot pravi Badiou je projekt, ki si ga je zadalo 20. stoletje »veliko moril. Prav tako avtomatizem, in s tem bo nadaljeval, le da ne bo mogel nihče imenovati odgovornih. Odkrito priznajmo, da so se v tem stoletju dogajali veliki zločini. In dodajmo, da tega še ni konec, le da so poimenske zločince nadomestili tako anonimni, kot so delniške družbe« (Badiou 2005, 21).

Če je bil projekt 20. stoletja kreacija novega človeka, predvsem v praksah t.i. komunizma in nacizma, danes »nikogar več ne zanima politična kreacija novega človeka, da se nasprotno, z vseh strani zahteva ohranitev starega človeka, ...« (Badiou 2005, 19). Starega pa v tem, da ostaja neaktiviran, na svojem položaju, kjer zgolj opazuje in deluje samo v kolikor lahko in tudi mora prispevati k reprodukciji obstoječega.

Subverzivna gledališka umetnost pa imanentno izraža ravno to, da ne želi spremeniti človeka kot takega, niti ne želi ohraniti človeka kot takega. Želi mu odpreti oči in aktivirati sposobnost, da sam nastopa kot gledalec in hkrati kot interpret predstave, v katero je vključen, saj bi morda ravno on lahko bil tisti, ki bi vedel kaj je potrebno storiti v določenem zgodovinskem trenutku, če bi bil potegnjn iz pasivne drže in bil aktiviran kot udeleženec (Ranciére 2010, 13). Gledališče nastopa pred televizijo, filmom in sliko, ker omogoča neposreden stik gledalca in igralca preko predstave in omogoča neposredno izkustvo gledalca. Zato je gledališče osrednji nastavek za razumevanje pogleda, po drugi strani pa za razumevanje situacije, v kateri se družben subjekt znajde. Kosovel in Šostakovič sta svoj pogled usmerjala na drugačni predstavi kot smo ji priča danes. Njuna reakcija je bila reakcija na nevzdržne razmere in podobe, ki jih je predstava prikazovala. Brecht ponudi možnost kreacije drugačne predstave, še več, gledališča, ki nastopi kot reakcija na ideološko motivirano predstavo in nujno možnost spremembe le-te.

5.1 Gledališče

Badiou nam poda trditev, »da je 20. stoletje stoletje gledališča kot umetnosti. 20. stoletje je namreč izumilo pojem režije« (Badiou 2005, 58). V času začetka 20. stoletja je predvsem s strani marksističnih kritičnih mislecev prihajalo do kritične obravnave obstoječega gledališča, ki je bilo namenjeno zabavi in, ki je ugajalo gledalčevi zahtevi, da si po napornem, delovnem dnevu sprostijo živce in umiri duha (Romano 1983, 164). Gledalca je potrebno najprej skoncentrirati in ga potegniti iz njegovega »hrupnega okolja v svoje območje. Gledališče ima opravka z utrujenim, od racionaliziranega dnevnega dela izčrpanim, od najrazličnejših družbenih trenj razdraženim gledalcem. Pobegnil je svojemu majčkenemu svetu, tu sedi kot ubežnik« (Brecht 1987, 309). Gramsci je v eni svojih gledaliških kritik zapisal, da bije boj za obrambo gledališča, ki nastopa kot dobra nujnost duha in, ki zavrača nek nedostojen in manjvreden spektakel, saj je gledališče »družbeno izredno pomembno« (Romano 1983, 165). V primeru povezave pogleda in pasivnosti v odnosu do realnosti, gledati pomeni »najti ugodje v podobi in v videzu, ob tem pa ne vedeti za resnico, ki je za podobo, in za realnost zunaj gledališča« (Ranciére 2010, 13). Kot pravi Badiou, je gledališče »aparatus za konstrukcijo resnic« (Badiou 2005, 60).

Gledati pomeni sicer nasprotno od spoznavati ali delovati in napeljuje na to, da je gledalec ločen od nekakšnega aktivnega delovanja, ki ga povzroči spoznanje, saj zgolj sedi in negibno opazuje to, kar se mu riše pred očmi. Zato je potrebno gledališče, ki zgolj zabava in prikazuje, preoblikovati v nekaj, kar gledalca vključi kot enakovrednega igralcu, saj to tudi je, hkrati pa ga je potrebno iztrgati iz pozicije, kjer gledalec mirno in udobno gleda predstavo, medtem ko igralci na odru aktivirajo svoje duše in telesa (Ranciére 2010, 8–13). Kot pravi Ranciére, potrebujemo »gledališče brez gledalcev, kjer se navzoči učijo, namesto, da bi jih zapeljevale podobe, kjer postanejo aktivni udeleženci, na mesto da bi bili pasivni voajerji« (Ranciére 2010, 9). Mesto gledalca zasede učenec, ki ga vodi želja in volja do tega, da bi vedel česar še ne ve. Gledališče na tej instanci nastopa kot proces učenja, kjer se oblikuje skupnost ali nekakšno kolektivno telo, ki omogoča na eni strani to, da gledalec postane nosilec skupne, kolektivne prakse, na drugi strani pa omogoča zabris meje med tistimi, ki igrajo in tistimi, ki gledajo. Izhajajoč iz tega zabrisa pa je potreben poudarek tega, da vsi, tako gledalci kot tudi igralci, nastopajo kot enaki in tu nastopi točka emancipacije (Ranciére 2010, 11–17). Gledališče, ki bi omogočilo zabris te vezi, je v 20. stoletju realiziral Bertolt Brecht skozi projekt epskega gledališča.

6 BERTOLT BRECHT

Brecht pravi, da je postalo jasno, da je današnji svet »za današnjega človeka opisljiv samo, če ga opisujemo kot predrugačljiv svet« (Brecht 1987, 459). Njegovo ustvarjanje temelji na Marxovi tezi, ki smo jo podali na začetku in ga zato obravnavamo kot možnost subverzivne umetnosti, ki skozi gledališko ustvarjanje apelira na družbenopolitično realnost, ki je v svojem bistvu spremenljiva.

Bertolta Brechta na tej točki lahko razumemo kot misleca, ki je znotraj takratne nemške Weimarske realnosti kreiral nekaj novega in v tistem prostoru - času nezamisljivega – novo, epsko gledališče. Brecht premišlja in na novo in oblikuje miselni prostor, ki je namenjen predrugačenju tega, kar je situirano kot edino možno, saj »je prepričan, da se mora gledališče spremeniti, da mora biti nekaj drugega kot samoslavljenje gledalske buržoazije« (Badiou 2005, 60). Gledalca je potrebno »spremeniti« do te mere, da se nauči kako preneha biti gledalec in kako postane nekdo, ki znotraj kolektiva postane aktivni nosilec neke kolektivne prakse, predvsem pa mora imeti predstava mesto zbujanja zavesti o dejanskem družbenem položaju (Ranciére 2010, 11). Gledalec se mora šele naučiti biti gledalec, da bi prekinil s starim gledalcem, ki je zahajal tja, kjer gledališče ni imelo nikakršnega opravka z umetnostjo. Potrebno je preoblikovati tako gledališče kot tudi gledalca (Brecht 1987, 12). Ta prispevek lahko razumemo tudi skozi razumevanje današnje realnosti, ki sovpada s tistim delom, ki smo ga obravnavali na začetku, z izobraževalnimi institucijami in ostalimi aparati, ki človeka učijo po točno določenih tirnicah. Sprememba gledalca in igralca postavi pod vprašaj vse oblike družbenega umeščanja in se sprašuje o vlogi, ki jih te, točno določene oblike imajo.

6.1 Epsko gledališče

Brechtovsko epsko gledališče konkretno naslavlja tiste, ki ne mislijo brez razloga, zato epsko gledališče ne naslavlja več hipnotiziranih mas ljudi, ampak naslavlja interes gledalcev, pri katerih želi zbuditi zanimanje za gledališče oziroma za družbeno dogajanje. Na eni strani prekine z gledališčem, ki deluje zgolj kot nekakšna zabava za utrujene ljudi željne počitka, po drugi strani pa ukine samo dostopnost gledališča, saj epsko gledališče več ne predstavlja gledališča kot družabnega dogodka. Osrednji poudarek takšnega gledališča je prekinitev utečenih gest, ki je podprto z potujitvenim učinkom, katerega bomo obravnavali kasneje

(Benjamin 2009, 218–223). V epskem gledališču je materialistična dialektika osrednja, saj omogoča razumevanje v smislu spremembe, ki nastopa kot edina konstanta. Človek skozi gledališče uživa v spremembi, ki na eni strani pomeni, da je umetnost tista, ki človeka spreminja, na drugi pa ga spreminja življenje, zato preko gledališča, torej preko videnja in čutenja, pride do spoznanja, da je predrugačljiva tako družba kot tudi človek sam (Brecht 1987, 472).

Napeljuje k potrebi po gledališču, kar lahko apeliramo tudi na druge umetnosti, ki težijo k temu, da prikažejo konkretno dejanskost in poskušajo vplivati na njo s tem, ko vplivajo na množice. Brecht pa vsekakor ne skriva svojega marksističnega vpliva, saj zanj spoznavanje dejanskosti ni mogoče brez poznavanja marksizma (Brecht 1987, 428). Ni pa dovolj samo to, da se v gledališču poskuša prikazati dejanskost, ampak tudi to, da se užitek³⁷, v epskem gledališču, kaže kot užitek ob spoznavanju, kjer veselje povzroči ravno možnost spremembe obstoječega (Berger in drugi 2009, 122).

Epsko gledališče izhaja iz Brechtovih premišljanj, idej in njegove pozicije, ki smo jo v prejšnjih straneh že nakazali, predvsem pa izhaja iz želje po predrugačenju takratnega gledališča, ki ni ustrezal tem predstavam³⁸. Odnos med igralcem na odru in gledalcem, ki sedi in opazuje, je postal stvar bolj konkretne obravnave. Vlogi enega in drugega sta postali zabrisani, obenem sta oba prevzela obe vlogi. Vzgoja gledalca terja tudi vzgojo igralca. »Nalogi Brechtovega pedagoškega gledališča sta bili učiti amaterske igralce »besednjaka« družbenega delovanja in izpostaviti ta »besednjak« njihovemu kritičnemu očesu. V vajah in na delavnicah je bilo mogoče identificirati, proučiti in »razgraditi« geste vsakdanjega življenja v posebne drže, ki so bile predmet kritičnega pogleda celotne skupine« (Bishop v Milohnić 1999, 45). Igralci so drug drugemu občinstvo. Gledališče je poskušalo v domišljiji gledalcev vzbuditi anticipiranje trenutka, v katerem bi lahko sami postali gledalci, to pa Ranciére imenuje emancipacija, saj temelji na zabrisu meja med tistimi, ki igrajo in tistimi, ki gledajo (Ranciére 2010, 17).

Pri obravnavi subverzivne umetnosti se ne želimo ukvarjati z nastavki, ki jih je Brecht sicer sijajno prilagodil in uporabil v gledališču, ampak želimo razumeti njegove epistemološke in

³⁷ Gre tudi za spremembo užitka, ki ga znotraj trenutne družbe, hedonistično naslavljamo skozi odsotnost bolečine in skozi stremljenje po čim večjih užitkih vseh vrst.

³⁸ Brecht skozi kritiko obstoječemu meščanskemu gledališču, postavi konkretno možnost realizacije drugačnega gledališča, ki pomeni nepredstavljivo novost in negacijo edine dane možnosti.

umetniške prispevke skozi misel in realizacijo, kot aplikacijo na trenutno družbeno-politično predstavo, ki si jo vsi ogledujemo, eni bolj skoncentrirano, drugi manj. Gledalci se v predstavah epskega gledališča ne vživljajo v igralca in iz tod izhaja njihova sposobnost, ki jih dela za gledalce, ki ne mislijo brez razloga. Prav tako epsko gledališče ne temelji na tem, da zgolj prikazuje stanja, marveč želi določena stanja sploh odkriti. Da bi jih sploh odkrili pa je potrebna prekinitiv dogajanja. V gledališču se prekinitiv kaže v odnosu do gest, ki jih obravnava. Brechtovsko gledališče je namreč v prvi instanci gestično, to pa pomeni, da določenemu dejanju ali delovanju ljudi dodamo začetek in konec. Brecht to dejanje ali delovanje namerno prekine, saj se gesta ohranja skozi prekinitve – ko se prekine nekoga, igralca, med izvajanjem določenega ravnanja (Benjamin 2009, 219–220). Ta prekinitiv lahko pomeni možnost spoznanja nekega utečenega gestičnega početja, o katerem se navadno ne razmišlja ali pa se ga obravnava samoumevno, kot nekaj vsakodnevnega. Za ta namen Brecht razvije ključen termin njegovega epskega gledališča, t.i. »Verfremdungseffekt« oziroma potujitveni učinek, katerega namen je, da bi gledalcu omogočil kritično obravnavo določenega dogodka, hkrati pa, da bi prekinil z vsakodnevno rutino in udomačenostjo (Brecht 1987, 331). Naloga gledališča ni, da bi gledalca šokiral ali pretresel, njegova naloga je, da gledalca usposobi za kritično obravnavo in da ga navaja k dialektičnemu razmišljanju (Kralj 2005, 435). Tisto kar sicer želi doseči, je čudenje, ki je usmerjeno k razmeram, v katerih živimo (Benjamin 2009, 237).

Za Brechta je ves smisel igre v tem, da mora biti v nekem posebnem smislu prazna ali nična. Potujitvena igra izprazni imaginarno prenasičenost vsakdanjih dejanj, jih dekonstruira na socialne determinante in vanje vpiše pogoje njihovega nastanka. Ta »praznost« potujitvene igre je oblika derridajevskega uprostorjenja, ki neko dejavnost na odru kaže kot samemu sebi zunanje, ki razpira zev med igralcem in dejanjem in tako, vsaj upam, razgalja ideološko samo-identičnost našega rutinskega socialnega vedenja (Eagleton v Milohnić 1999, 42).

Igralec ima na tej točki pozicijo, da svojo vlogo igra. Ne gre več za to, da igralec v epskem gledališču želi postati oseba ali lik katero igra, ampak želi predvsem igrati in to nazorno

izraziti s tem, ko se ga prikaže kot razmišljujočega o svoji vlogi³⁹. Mora se zavedati, da njegova vloga ni ta, da se vživi v lik, ampak da ga zgolj igra (Benjamin 2009, 240). Če bi igralec svojo vlogo na odru igral tako, da bi se v njo vživel, bi to pomenilo, da bi se gledalec predal čustveni plati igre in to bi mu onemogočilo kritično obravnavo dogodkov, ki se jih prikazuje. Brecht kot sredstvo za vzgojo občinstva uporabi potujitveni učinek, da bi dobil kritičnega gledalca (Kralj 2005, 436).

6.2 Potujitveni učinek

»Temeljni kamen Brechtove teorije je Verfremdungseffekt, tehnika potujevanja besede, ideje ali geste, ki hoče omogočiti gledalcu, da bi jo videl ali slišal v novi luči. V-Efekt je v tem, da stvar, ki jo je treba razumeti, na katero je treba opozoriti, spremenimo iz navadne, znane, neposredno dane stvari v posebno, nenavadno, nepričakovano stvar« (Diamond v Milohnić 1999, 50). Realnost, ki smo ji priča in, ki je tudi del vladajoče kapitalistične ideologije, prikazuje realnost drugače, kot smo nakazali z zgodovinskim pogledom - kot danost, ki je nespremenljiva. Ta predstava, da je svet nespremenljiv je postala že močno zakoreninjena v vsakodnevna življenja ljudi, skozi to, da o določenih gestah, kretnjah in rutiniziranih delovanjih sploh ne razmišljamo več. Kritični odnos do teh samoumevnosti, ki veljajo v družbi, je Brecht presejal s tem, ko je v gledališču poudaril ravno tisto delovanje, ki ga jemljemo kot popolnoma samoumevno. S tem, ko izumi potujitev, torej stanje, ko se nam nek dogodek ali pojav zdi tuj, gledalec prične o njem razmišljati. Šele s prekinitvijo določenega samoumevnega in utečenega delovanja, se gledalec prične zavedati nesmiselnosti samoumevnega o čemer ni nikoli razmišljal. Z opozarjanjem na to samoumevnost, nespremenljivost in ideološko zakoreninjenost, pa nam Brecht ponudi možnost spremembe s tem, ko se pričnemo na ravni družbe, spraševati o nekaterih stvareh⁴⁰, ki smo jih do tedaj obravnavali kot samoumevne. Kritična obravnava teh samoumevnosti gledalcu omogočijo možnost predrugačenja na videz nespremenljive realnosti. Na eni strani Brecht napeljuje na kritično presojanje dogajanj na odru pri predstavi, na drugi strani pa apelira na možnost kritične obravnave in aktivnega posega v dogajanje v družbi (Kralj 2005, 436).

³⁹ Igralec, ki razmišlja o svoji lastni vlogi, apelira na trenutno stanje skozi razumevanje pozicij posameznikov, ki vse prevečkrat svoje pozicije ne reflektirajo. Refleksija, v tem konkretnem smislu, pomeni zavedanje igralca o svojem početu.

⁴⁰ Primer spraševanja, glede na to, da smo obravnavali funkcijo šole je, kaj pomeni šolanje po točno določenih vsebinskih in strukturnih določilih?

7 ZAKLJUČEK

Ukvarjali smo se z vprašanjem subverzivne umetnosti, ki jo razumemo kot možni nastavek za predrugačenje obstoječega. Na vprašanje, ali lahko misel izstopi iz umeščenosti v kapitalistične vseobsegajoče predstave, lahko odgovorimo skozi raziskovanje, ki smo ga opravili. Izhajajoč iz Sartrovega prispevka glede tega, da misel pojavi kot posledica določene prakse, je v prvi instanci potrebno spoznanje o lastnem položaju, ki ga posameznik v družbenopolitični realnosti ima, da bi lahko vzniknila misel, ki bi to prakso poskušala preoblikovati (Sartre 1981, 19–20). Dokler posameznik ne ve, da je izkoriščen, sploh ne more priti do aktivacije misli, ki bi obravnavala možnost spremembe. Osredotočili smo se predvsem na trenutek pojava misli in ne na spremembo kot tako. Poskušali smo razumeti kdaj pride do pojava misli, ki kritično obravnava obstoječe, saj misel nastopi kot posledica določene prakse in pomeni predpogoj za spremembo. Za ta namen smo obravnavali Srečka Kosovela in Dmitrija Šostakoviča, ki sta skozi besedo in glasbo poskušala izraziti realnost in na njo opozoriti še druge, ki so bili zavedeni, ali enostavno niso vedeli kaj se okoli njih dogaja.

Skozi branje besedil in obravnavo posameznih prispevkov, lahko potrdimo, da je osrednji predpogoj za reakcijo na nevzdržno realnost prav spoznanje, da je realnost sploh nevzdržna. Kljub temu, da razumemo nevzdržnost stanja v katerem se posameznik znajde, je za predrugačenje obstoječega in možnost majanja temeljev, nujno razumevanje samih temeljev in njih ozadij. Obravnavali smo izraze preteklega stoletja, da bi lahko opazili povezljiv moment s sedanjimi družbenopolitičnimi razmerami in razmerji, zato umetnost kot taka ni pomembna, pomemben sta zgodovinski kontekst in okolje, ki določeno umetnost obdajata. Skozi branje različnih tekstov, smo omogočili vpogled v nekatere dele trenutne ideološke pozicije, ki so ključne za razumevanje subverzivnega, ki nosi potencial spremembe. Subverzivnost se kaže kot možnost odkrivanja stanj in zakonitosti, na katere bi lahko vplivali, da bi obstoječe predrugačili. Umetnost, ki je subverzivna se mora zato ukvarjati z družbenopolitično usmeritvijo in na njo reagirati.

Bertolt Brecht, za razliko od Kosovela in Šostakoviča, poleg obravnave dejanskosti, ponudi tudi možnost nečesa novega, nečesa drugačnega. Brecht predrugači gledališče in na podlagi starega gledališča, kreira novega, ki nastopi v skladu z razumevanjem zgodovine, ki vedno

znova terja novosti, predrugačenje in preseganje preteklega. Subverzivna umetnost deluje na podlagi tega razumevanja in se ne realizira zgolj enkrat, da bi ostala takšna za vedno, ampak se ohranja skozi kontinuiteto spremembe.

Skozi družbo, ki je vizualna, narekujemo podobnost med gledališko predstavo in družbeno predstavo, katere igralci in gledalci smo posamezniki. Uporabili smo prisposodbo, ki prikazuje določene ideološke podobe, le-te pa so vzdrževane s strani oblasti, ki je vpeta v določeno strukturo. Gledalci nastopajo zgolj kot gledalci in nimajo možnosti vplivati na potek predstave, njihova možnost se kaže zgolj kot možnost tega, kar se ponuja na odru. Zato subverzivnost ponudi drugačne možnosti, ki omogočijo gledalcu, da kreira predstave skupaj z drugimi, ki si ogledujejo iste podobe. Misel posameznika, ki pride na dan v skupini kot emancipatorično orožje, lahko povzroči verižno reakcijo in je zatorej bolj učinkovita, če ostaja na ravni skupnosti in ne zgolj na ravni posameznika (Ranciére 2010.). Subverzivni umetnik ni nekdo, ki ustvarja z namenom, da se ponudi na trgu, ampak je nekdo, ki se odziva na prakso svojega časa. Misel v tem primeru služi kot razkrinkanje slepil katerim je podvržen on sam. Misel zato nastopa kot času neprimerna, saj prekine z vsemi sprenevedanji, ki jih vodilne ideologije vzdržujejo, saj subverzivno nastopa na točki demaskiranja prikritega (Nietzsche 2007). Gledališče stopi na mesto družbenega in posameznika opomni na možnost drugačnega. Ponudi mu izbiro med ne-refleksivno držo in med možnostjo reakcije na dejanskost.

Poskušali smo prikazati kaj pomeni subverzivno v odnosu do konkretnega družbenopolitičnega konteksta, ki definira razmerja. Obravnavali smo subverzivnega umetnika, ki na prvi instanci deluje preko misli in le na podlagi tega kreira drugačne možnosti. Obravnavali smo nekatere nastavke za razumevanje trenutne svetovne usmeritve, ki ne nakazujejo zgolj na možnost, ampak na nujnost reagiranja, saj je usmerjena k propadu okolja, ki neposredno ogroža tudi samega človeka. V primeru, da trenutna usmerjenost kapitalistične realnosti nadaljuje po tej poti, ne izgubimo samo misli, ki vznikne iz določene prakse, ampak izgubimo tudi samo možnost. Izgubimo obstoj in se soočimo s propadom, ki je lahko popoln.

8 LITERATURA

1. Adorno, Theodoro W. 1986. *Uvod v sociologijo glasbe*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
2. Althusser, Louis. 1980. Ideologija in ideološki aparati države. V *Ideologija in estetski učinek*, ur. Tomaž Mastnak, 35–99. Ljubljana: Cankarjeva založba.
3. Badiou, Alain. 2005. *20. stoletje*. Ljubljana: Analecta.
4. --- 2012. *The rebirth of history*. London: Verso.
5. Beckett, Samuel. 1989. *Neimenljivi*. Maribor: Založba Obzorja.
6. Benjamin, Walter. 1998. *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia humanitatis.
7. --- 2009. *Poskusi o Brechtu*. Ljubljana: Studia humanitatis.
8. Berger, Matjaž, Božidar Debenjak, Mladen Dolar, Miklavž Komelj, Primož Krašovec, Lev Kreft, Amalija Maček, Aldo Milohnič, Ciril Oberstar in Neda Pagon, ur. 2009. *Čas je za Brechta!* Ljubljana: Studia humanitatis.
9. Brecht, Bertolt. 1987. *Umetnikova pot*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
10. --- 2009. *Zgodbe gospoda Keunerja; Me-ti. Knjiga obratov*. Ljubljana: Studia humanitatis.
11. Breznik, Maja. 2011. *Posebni skepticizem v umetnosti*. Ljubljana: Sophia.
12. Cassidy, John. 2010. Interview with Eugene Fama, *The New Yorker*, 13. januar. Dostopno prek: <http://www.newyorker.com/online/blogs/johncassidy/2010/01/interview-with-eugene-fama.html> (13. januar, 2014).

13. Crary, Jonathan. 2012. *Tehnike opazovalca: videnje in modernost v devetnajstem stoletju*. Ljubljana: Sophia.
14. Fitzpatrick, Sheila. 2000. *Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s*. New York: Oxford University Press.
15. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1991. *Znanost logike 1 (1832)*. Ljubljana: Analecta.
16. Heraklit. 1951. *Svjedočanstva i fragmenti*. Zagreb: Hrvatska Matica.
17. Južnič, Stane. 1985. *Politična zgodovina 20. Stoletja*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
18. Kierkegaard, Sören A. 1987. *Ponovitev: filozofske drobtinice ali drobci filozofije*. Ljubljana: Slovenska matica.
19. Kosovel, Srečko. 1970. *Kosovel*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
20. --- 1977. *Pesmi in konstrukcije*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
21. --- 2003. *Izbrane pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
22. --- 2013. *#Človek. Milijoni umirajo, a Evropa laže*. Ljubljana: Sanje.
23. Kralj, Vladimir. 2005. Gledališče - Dramaturgija Brechtovega epskega gledališča. *Naša sodobnost* 5 (5): 434–439.
24. Kuret, Primož, ur. 1985. *Besede skladateljev: od Mozarta do Gershwin*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
25. Leonov, M. 1948. Osnovne poteze marksistične dialektične metode. V *O dialektičnem in zgodovinskem materializmu*, ur. Boris Majer, 73–93. Ljubljana: Cankarjeva založba.

26. Maes, Francis. 2002. *A History Of Russian Music: From Kamarinskaya to Babi Yar*. Los Angeles: University of California Press.
27. Manhajm, Karl. 1978. *Ideologija i utopija*. Beograd: Nolit.
28. Marcuse, Herbert. 1964. *One-dimensional man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston: Beacon Press.
29. Marx, Karl in Friedrich Engels. 1951. *Izbrana dela, II zvezek*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
30. Milohnič, Aldo, ur. 1999. *Brecht/Gestus*. Ljubljana: Maska.
31. Močnik, Rastko. 1999. *3 teorije: Ideologija, nacija, institucija*. Ljubljana: *cf.
32. --- 2007. *Veselje v gledanju*. Ljubljana: *cf.
33. Nardini, Bruno. 2007. *Leonardo – portret mojstra*. Tržič: Učila International.
34. Negri, Antonio in Michael Hardt. 2003. *Imperij*. Ljubljana: Študentska založba.
35. Nietzsche, Friedrich. 2007. *Času neprimerna razmišljanja*. Ljubljana: Slovenska matica.
36. Offe, Claus. 1985. Teze za utemeljitev koncepta kapitalistične države in za materialistično raziskovanje politike. V *Družbena moč in politična oblast : protislovja kapitalistične demokracije - razprave o politični sociologiji poznega kapitalizma*, ur. Matjaž Maček, 58–69. Ljubljana: Delavska enotnost.
37. Plut, Dušan. 2014. *Ekosocializem ali barbarstvo*. Ljubljana: Gibanje TRS.
38. Ranciére, Jacques. 2005. *Nevedni učitelj: pet lekcij o intelektualni emancipaciji*. Ljubljana: Zavod EN-KNAP.

39. --- 2010. *Emancipirani gledalec*. Ljubljana: Maska.
40. Romano, Salvatore Francesco. 1983. *Gramsci*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
41. Sartre, Jean Paul. 1981. *Filozofija – estetika – politika*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
42. Tolstoj, Lev Nikolajevič. 1980. *O umetnosti in družbi*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
43. Volkov, Solomon. 2002. *Spomini Dmitrija Šostakoviča, kakor jih je slišal in uredil Solomon Volkov*. Ljubljana: Nova revija.
44. Wilson, Japhy. 2014. *Jeffrey Sachs: The Strange Case of Dr. Shock and Mr. Aid*. London: Verso.
45. Žižek, Slavoj. 2002. A Plea for Leninist Intolerance. *Critical Inquiry* 28 (2): 542–566.
46. --- 2012. *Življenje v času konca*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
47. --- 2013. *Demanding the impossible*. Cambridge: Polity press.