

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Natalija Majsova

Vesolje v sodobnem ruskem filmu

Doktorska disertacija

Ljubljana, 2015

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Natalija Majsova

Mentor: izr. prof. dr. Peter Stankovič

Somentor: red. prof. dr. Miha Javornik

Vesolje v sodobnem ruskem filmu

Doktorska disertacija

Ljubljana, 2015

Hvala

družini za temelje in hudomušno distanco;

mentorju, dr. Petru Stankoviću, posebej za lakonično iskrivost;

somentorju, dr. Mihi Javorniku, za navdihujoče namige pri navigaciji;

članoma komisije, dr. Mitji Velikonji in dr. Ernestu Ženku, za odzivnost in konstruktivnost;

prijateljem za pustolovščine, (pris)podobe, posluh, potrpežljivost.

I like to fold my magic carpet, after use, in such a way as to superimpose one part upon another. Let visitors trip.

V. Nabokov.

Povzetek

Doktorska disertacija *Vesolje v sodobnem ruskem filmu* obravnava tisti spekter sodobne (2001–2011) ruske kinematografske produkcije, ki ga mnoge kategorizacije uvrščajo v lakonično poimenovano kategorijo »o vesolju«. V ta spekter sodijo žanrsko raznorodni filmi, ki pa jim je skupno, da na določen način preigravajo posledice prvih poletov v vesolje oz. zgodb o njihovi (lokalnopartikularni, tj. sovjetski) predzgodovini in sodobnosti. Zaradi tega in v luči trenutno aktualne razprave o novih mitotvorskih tendencah v polju sodobne ruske kulturne produkcije kinematografija o vesolju na prvi pogled deluje kot nostalgija za sovjetsko preteklostjo ali kot poskus pozitivne reintegracije le-te v novo veliko zgodbo ruske nacionalne zgodovine. Vendar obstoječe razprave ugotavljajo, da sta navedeni oznaki (nostalgija in poskus nove zgodovine) nekako nedoločeno neustrezni oz. da jima uhaja nekaj ključnega. Nepoimenljivost tega »nečesa« in njegovo očitno vztrajanje analogno močno izstopata tako pri refleksijah kinematografije o vesolju kot pri refleksijah prvih poletov v vesolje. Upoštevajoč ta vidik problematike disertacija predlaga in razgrne možnost drugačnega branja, ki niti prvih poletov v vesolje niti filmskih svetov ne reducira popolnoma na njihove družbeno-kulturne, politične in zgodovinske koordinate.

Disertacija gradi na okruških in iz okruškov velikih zgodb in iluzij o pomenu, ki se retroaktivno zbirajo okoli prvih poletov v vesolje. Zaradi nedoločljive nezadostnosti teh velikih zgodb, ki jo predstavi pregled obstoječih razprav v prvem delu, disertacija v drugem delu predstavi možnosti teoretizacije prvih poletov v vesolje kot dogodka, ki ga določata hkratna pojasnjenost in nepojasnljivost v okvirih koordinat obstoječega polja vednosti.

Prve polete v vesolje besedilo tako obravnava kot nekaj, kar je obenem dosežek in nadgradnja razvoja tehnologije ter (za polete) ugodnih političnih okoliščin, in kot nekaj, kar kaže na meje polnosti in samozadostnosti situacije, ki jih je porodila, in sicer z radikalno, v materialno segajočo postulatijo avtonomije označevalca. Razprava preveri domet in implikacije te teze s pregledom fenomenalnega, ruskega konteksta, v katerem prve polete v vesolje najbolj neposredno skuša »popolnoma razložiti« naveza nacionalističnega diskurza z naravoslovnimi znanostmi, doktrino Ruske pravoslavne cerkve in zgodovinopisjem. Navezi sicer uspeva razgraditi prve polete v vesolje na različne faktorje njihove pomenljivosti, vendar ji ne uspe s tem tudi pojasniti, v čem tiči njihova prelomnost. Kot da bi bil to aspekt, ki je rezerviran za »umetnost« oz. za vsakršno produkcijo, ki ne deluje pod pretvezo znanstvene objektivnosti. Ta premislek je tudi trenutek, ki ga disertacija izbere za obrat k prepletu domen (družbeno-)političnega in estetskega.

Nezadostnost obstoječih konceptualizacij za poskuse artikulacije (a obenem ne tudi razgradnje) pomenljivosti oz. radikalnih posledic prvih poletov v vesolje v sodobni ruski kinematografiji o vesolju tako disertacija najprej osmisli na ravni dogodka samega. Nato poskusi slediti njegovim implikacijam za polje estetike. S tem razpravo premakne na raven vprašanj, kaj je umetnost/estetika zmožna povedati o dogodku, in – če mu lahko sledi pri razgrinjanju njegovih radikalnih posledic – kaj to pomeni za naravo in domet estetskih praks in izkustva. Pri tem sledimo poskusom umeščanja dimenzije dogodka kot prelomnice v sodobno rekonceptualizacijo estetike, ki jo ponudi Rancière. Tudi ta del razprave zaključa premik od polja teorije k analizi fenomenalnega: besedilo prek lokalne

kontekstualizacije izpostavi štiri osnovne moduse vpetosti estetskih praks, produkcije in izkustva v družbeno realnost v ruskem (in sovjetskem) kontekstu. Modusi se razlikujejo glede na osnovna družbena pričakovanja od umetnosti in glede na načine in ravni vpetosti kulturne produkcije v polje družbeno-političnega. Razpravo zaključimo na točki, ko pridemo do ugotovitve, da je sodobna ruska kulturna produkcija, sicer pogosto označevana z dozdevno vseobsegajočima označevalcema postmodernizem in postrealizem, na tej ravni zmožna heterogenih premislekov o dogodku in da mu – med drugim – lahko tudi sledi na poti njegovih radikalnih posledic oz. delovati kot strategija subjektivacije oz. misliti.

Tretji del disertacije prenese razpravo o možnih sopostavljanjih dogodka in umetnosti v domeno filmskih študij. S tem ko subjektivacijski potencial filma locira v filmu kot performativni celoti, v ponujenem kinematografskem izkustvu in ne v predpostavkah o formalnih konvencijah žanrov, filmske semiotike ali delovanju filmskih podob na možgane, se razprava odmakne od tovrstno naravnanih diskusij v polju filmskih študij. Osredotoči se na koncept kronotopa in kronotopičnosti, ki omogoča razpravo o osnovnih, formalno heterogenih organizacijskih načelih umetniškega dela; to branje odpre možnost osredotočiti analizo filma na njegovo zvezo z dogodkom. Ker je koncept pri Bahtinu, ki ga uvede v polje literarne teorije, na ravni strukturnih potez nekoliko nedodelan, se besedilo sooči z zagato, kako ga prevesti na raven filmske analize; poskusi jo razrešiti s pomočjo Rancièrove ohlapne opredelitve filma kot medija, ki določa, kaj je vidno in kaj ni. Na podlagi tega premisleka in njegove skladnosti z rdečo nitjo disertacije, ki gradi na razmerju med dogodkom, estetiko in dihotomijo med realnostjo in realnim, disertacija razvije nastavek za branje filma kot dialektike pogleda in podobe.

Konceptualni premislek disertacija tudi v tretjem delu sooči z njegovimi fenomenološkimi implikacijami: besedilo preide k analizi izbrane empirične evidence – osmih ruskih celovečercerov o vesolju, posnetih v obdobju med letoma 2001 in 2011, v poskusu nasloviti vprašanje, *kaj je vesolje (po prvih poletih v vesolje) v sodobni ruski kinematografiji o vesolju in kako (če sploh) ta kinematografija zasleduje dogodkovne posledice prvih poletov.*

V dialogu s kinematografijo, vsebinsko eksplicitno zvezano z zunanjim, družbeno-resničnim kontekstom, disertacija tako preverja (z)možnosti branja filma, ki ne bi gradilo zgolj na formalnih značilnostih kinematografske prakse ali na umeščanju filmskega jezika v družbeno-kulturne koordinate, pač pa bi izhajalo iz subjektivacijskega potenciala filmskega izkustva. Pri tem preverjanju ostaja zamejeno na koordinate analitične pozicije izjavljanja: odrek pretenzijam po totalizaciji realnosti in po objektivizaciji lastne pozicije izrekanja. Vendar disertacija v svoji dogmatičnosti ne vztraja s pozicije pesimističnega branja Lyotardove teze o koncu velikih zgodb, pač pa s pozicije etike realnega: nujnosti delovanja v skladu s formo zaradi forme kot take in njenega presežka.

Analiza empirične evidence za besedilo tako ni niti vrhunec, niti konec, niti zaključek teoretskega premisleka. Vodi v sklepe o kronotopični heterogenosti analizirane produkcije, o formalno-vsebinskih potezah kronotopa prvih poletov v vesolje, ki jih je mogoče razbrati iz analize, in o raznoliki rabi prvih poletov v vesolje, ki jo razkrivajo različni filmi.

Sklepi obenem omogočijo premislek dometa izbranega konceptualnega aparata. Ena od pomembnejših ugotovitev se nanaša na omejen analitični potencial, ki ga ima konceptualizacija kronotopičnosti in kronotopa v okvirih, ki jih ponuja obravnava estetike s perspektive označevalca. Perspektiva označevalca zanemari implikacije, ki jih imata za koncept kronotopa (in njegove zveze z gledalčevim pogledom in posledično vidnimi podobami) tradicija pravoslavnega ikonopisja na eni strani ter teoretski okvir simbolizma na drugi. To nekoliko ohromi razlagalni potencial koncepta in ga zares približa uveljavljeni rabi, ki jo ima v zahodni teoriji, in sicer kot zveza časovno-prostorskih konstelacij. Naša analiza, nasprotno, namiguje, da je kronotop kot organizacijsko načelo zvezan najmanj še z dialektično pozicijo subjekta, ki v okvirih Bahtinovega konceptualnega aparata ni pojasnljiva zgolj v okvirih pogleda in podobe.

Ne glede na to slepo pego analiza vodi k ugotovitvi, da je sodobna ruska kinematografija sicer zmožna slediti posledicam poletov v vesolje na ravni njihovih implikacij za subjektivacijo; ter da to v določenih primerih tudi počne. Obenem pregled analitičnih sklepov namiguje tudi, da njen premislek, vezan na tematiko vesolja, v pomembni meri ostaja vpet v druge projekte, aspiracije in namere. Kategorizacija dela ruske kulturne produkcije kot produkcije »o vesolju« je tako upravičena zgolj na zelo populistični oz. stereotipni ravni, ki vesolje v ruskem imaginariju približuje znanstveni fantastiki na eni strani in dediščini sovjetske mitologije osvajanj kozmosa na drugi. Estetsko-analitični vidik ne podpira te oznake. Nadalje, analiza pelje k pomisleku, da gre pravo kinematografijo o vesolju oz. po meri radikalnih posledic človekovega prodora v vesolje iskati drugje, nemara v polju eksperimentalne kinematografije in videoarta, ki se ju naša razprava ne dotakne v želji osredotočiti analizo na (razmeroma) mainstream kinematografijo, ki načeloma ne meri na nujno subverzijo obstoječih kanonov, je pa nemara toliko bolj zanimiva za intervencije, ki ciljajo na konflikte med sankcionirano podobo in njenim inherentnim protislovjem. Gledano v tej luči lahko sklenemo, da tudi mainstream, razmeroma visokoproračunska produkcija, zmore artikulirati (in artikulira) provokativne, politično ne nujno »varne« poglede, kar je pravzaprav tisto, kar leži v osnovi politične propulzivnosti estetike.

Sklepi, izvedeni na ravni analize, od filma preidejo k utemeljenosti rabe oznake postrealizem za obravnavano produkcijo in oznako s pomočjo obravnavanih del postavijo v perspektivo konceptualizacije umetnosti v okviru rancièrovskih režimov identifikacije umetnosti. Nato se izvajanje dvigne na raven razmerja med estetiko in dogodkom ter na raven njegove vpetosti v obstoječe razprave. Disertacija v sklepnem delu vztraja pri stalnem preverjanju teoretskega izvajanja, pri njegovi problematizaciji in pri opozarjanju na njegove omejitve. Izpostavi, da je vprašanje, ki ga artikulira razprava, odmaknjeno od konceptualnega polja kulturnih študij vesolja v njegovem trenutnem stanju, vendar odmaknjenost ni nujno neproduktivna. Razprava omogoča vzpostaviti dialog med kulturnimi študiji vesolja in drugimi projekti, ki v večji meri gradijo na teoretskih in subjektivacijskih konsekvencah prvih poletov v vesolje, kot je projekt postgravitacijske umetnosti, ki za razliko od osnovnega poudarka reprezentacijsko naravnanih analiz gradi na aktivnem momentu prvih poletov v vesolje kot dogodku in ga izsleda v vesoljsko naravnani misli predrevolucionarne Rusije in zgodnje Sovjetske zveze. Gre za vidik, ki ga je disertacija poskusila teoretsko abstrahirati in uporabiti kot enega svojih vodilnih načel. Od neposrednega dialoga

s postgravitacijsko umetnostjo in projektili njenega vznika se je namreč odmaknila fenomenalna narava delovnega gradiva. Kot celota, disertacija uprizarja poskus nakazati zapreke, na katere preboj v vesolje kot dogodek, ki postulira avtonomijo označevalca, naleti v obstoječih okvirih misli.

Ključne besede: poststrukturalizem, prvi poleti v vesolje, dogodek, estetika, ruski film.

Abstract

The thesis *Outer Space in Contemporary Russian Film* explores the segment of contemporary (2001–2011) Russian cinematic production that many categorizations concisely term »films about outer space«. The category comprises films of various genres, which only tend to share one single feature: in one way or another, they contemplate the consequences of the first human excursions to outer space (ranging from the first satellite to the first cases of manned spaceflight) and narrations about its (locally specific, i.e. Soviet) pre-story. This thematic twist, and the currently relevant debate about myth-making tendencies in contemporary Russian cultural production make Russian cinematography that addresses outer space seem, at least at first glance, nostalgic about the Soviet past or attempting to positively re-integrate the latter into a new metanarrative of Russian national history. However, existent analyses tend to conclude that both terms (nostalgia and an attempt at new history-making) are inadequate, as they seem to leave out something rather crucial. The unnameability of this »something« and its evident persistence are equally characteristic of both reflections and discussions on cinematography about outer space, and of reflections on the beginning of the space age. Taking this aspect of the issue into account, the dissertation proposes and elaborates a possibility of a different reading, which steers clear of reducing the beginning of the space age and the cinematic worlds under question to their socio-cultural, political, and historical coordinates.

The text builds on the ramparts and out of the chips and broken pieces of metanarratives and illusions of meaning, which tend to, in retrospect, gather around the beginning of the space age. The undefinable inadequacy of these metanarratives, demonstrated by an overview of existent current debates in the first part of the thesis, leads the dissertation to consider the prospects of theorising the beginning of the space age as an event, defined by its concurrent explicability and inexplicability (and consensually acknowledged ground-breaking nature) in the framework of existent coordinates of knowledge. The dissertation proceeds to conceive of the beginning of the space age as something that is, at the same time, an achievement and an upgrade of technological progress and political circumstances favourable for this event, and something that points to the limits of plenitude and self-sufficiency of the situation that has lead up to it. The latter is effected by the radical message articulated by the first cases of space flight: a clear and irreversible postulation of the autonomy of the signifier. Our discussion then tests the adequacy and implications of this proposition against the backdrop of phenomenal, Russian context, where it appears that the eventual status of spaceflight is most often attempted to be explained away by means of an alliance of nationalist discourse and the natural sciences, by the doctrine of the Russian Orthodox Church and by historiographical endeavours. The alliance does manage to deconstruct the first cases of manned flight to outer space into various factors that render them meaningful, but it fails to explain, what makes them consensually considered as a certain breach. As if contemplation of this aspect was reserved for »art« or any kind of production that does not operate with reference to »scientific objectivity«. It is at this point that the dissertation chooses to turn toward the intersection of the domains of the (socio-)political and the aesthetic.

It is thus the level of the event as a universal breach where the dissertation first elaborates the aspects of insufficiency of existent conceptualisations for attempts to articulate (without annihilating them through deconstruction at the same time) the meaningfulness, the radical consequences of the beginning of the space age in contemporary Russian cinematography about outer space. Then, it attempts to follow the implications of this turn into the domain of the aesthetic. The discussion therefore shifts to the question of what art/aesthetics is capable of saying about an event, and – if it is capable of sticking to unveiling its radical consequences – what this implies for the nature and scope of aesthetic practices and experience. At this point, the dissertation follows the prospect of locating the eventual dimension in Rancière's reconceptualization of aesthetics. This part of the discussion is also concluded by a shift from the field of theory to phenomenally oriented exploration. The text uses local contextualisation to highlight the four basic modi of the involvement of aesthetic practices, production, and experience in socio-cultural reality in the Russian (and Soviet) context. The modi differ with regard to basic social expectations directed at art and with regard to the ways and levels where cultural production interacts with the sphere of the socio-political. This part of our discussion ends with the conclusion that contemporary Russian cultural production, often characterised by seemingly all-encompassing signifiers of postmodernism and postrealism, is, at this level, capable of producing heterogeneous reflections of the event and of – among other possible reactions – following its radical consequences, i.e. functioning as a strategy of subjectivation, i.e. capable of thought.

The third part of the dissertation transposes the discussion about possible implications of an event for the sphere of aesthetics into the field of film studies. The thesis moves away from debates on formal genre conventions, film semiotics, and the way cinematic images are processed by the brain by locating the subjectivizing potential of film in the work itself, as a performative whole, and in the offered cinematic experience. The discussion focuses on the concept of the chronotope and chronotopicality, which allows us to keep the analysis on the level of basic, formally heterogeneous organising principles of an artwork; it is here that we see a possibility of focusing the analysis of film on its connection to an event. As Bakhtin, who initially introduced the concept to the field of literary theory, left the concept somewhat underdeveloped in terms of its structural features, our discussion is faced with the problem of translating it to the level of film analysis. The text attempts to solve this issue by employing Rancière's rather loose description of the cinematic medium as that which distributes the visible and the non-visible. The dissertation builds on this premise, as it is compatible with its main trajectory, which sprouts from a reflection of the relationship between the event, aesthetics, and the dichotomy of reality : real. A conceptual tool is thus developed to analyse film as a dichotomy of the image and the gaze. The third part of the dissertation faces it with the phenomenological implications of this conceptual decision: an analysis of selected empirical evidence – eight Russian feature films about outer space, produced between 2001 and 2011 – is offered, attempting to address the question of *what outer space (after the beginning of the space age) in contemporary Russian cinematography about outer space is, and how (if at all) this cinematography follows the eventual consequences of the beginning of the space age.*

The dissertation therefore examines the capabilities and possibilities of a mode of film reading, which would not only build on the formal characteristics of cinematographic practice or on introducing film semiotics into socio-cultural coordinates, but would stem from the subjectivation potential of the cinematic experience. The examination remains confined to the coordinates determined by the analytic position of enunciation: a resignation of any kind of aspirations to totalize reality and objectivize the position of enunciation itself. This dogmatism, however, does not lean back on a pessimistic reading of Lyotard's thesis on the end of metanarratives, but on the ethics of the real: a need to work according to form as such, and the surplus it produces.

Empirical evidence-based analysis is therefore neither the summit nor the end or the conclusion of our theoretical engagement. It leads to conclusions about the chronotopical heterogeneity of the analysed sample of production, about the formal and substantial characteristics of the chronotope of outer space, which may be singled out on the basis of our analysis, and about the various ways of using the topic of outer space and spaceflight in various films.

These conclusions allow us to reflect on the reach of the chosen conceptual apparatus: one of the more important conclusions refers to the limited analytical potential of a conceptualisation of chronotopicality and the chronotope in a framework offered by an idea of aesthetics that builds on the perspective of the signifier. This perspective does not account for the backdrop of the tradition of Christian Orthodox iconography and Russian symbolism, against which Bakhtin's conceptual apparatus initially evolved. It seems that this background does not conceive of the subject and of subjectivation in the same way offered by the perspective of the structuralist dichotomy of the signifier and signified. Therefore, it seems inadequate to reduce the chronotope to the dialectics of the gaze and the image, as it is equally inadequate to explain it away as an attempt at a new genre-classification. Our analysis hints that one of the concept's great analytical strengths might lie in its capacity to account for the subject in a dialectical rather than static manner on both a phenomenological and structural level, and that it is thus somewhat inadequate to reduce it to coordinates from a different conceptual framework.

Regardless of this blind spot, our analysis leads to the conclusion that contemporary Russian cinematography is capable of following the radical consequences of the beginning of the space age on the level of their subjectivation implications; and that, in certain cases, it proceeds to do so. At the same time, an overview of our analytical conclusions hints that its reflection, related to the topic of outer space, remains to a large extent integrated into other projects, aspirations, and motivations. Classifying this part of Russian cultural production as production »about outer space« may therefore only be legitimised on a very populist or stereotypical level, which makes outer space in the Russian imaginary approach science fiction on the one hand and the heritage of Soviet mythologies of space conquest on the other. The aesthetically oriented analytical perspective does not support this characterization; furthermore, our analysis points to the possibility that real cinematography on outer space, cinematography up to the challenge of the radical consequences of human advances into space, is to be sought elsewhere, for example in the field of experimental cinematography and video art. Our discussion does not touch upon these aspects, wishing to keep its analytical focus

on (relatively) mainstream cinematography, which generally does not aspire to necessarily subvert existent canons, but is perhaps – for this very reason, among others – all the more interesting for interventions aiming at conflicts that arise between the sanctioned image and its inherent ambiguity. In this light, one may conclude that even mainstream, relatively high-budget production is able to articulate (and proceeds to do so) provocative, politically not necessarily »safe« gazes, which is, in fact, the core of the political propulsion of aesthetics.

The conclusions of our analysis are then extended to an evaluation of the legitimacy of the category of postrealism to approach the production we address. We contextualize the signifier within Rancière's regimes of art and his conceptualization of aesthetics. Then, we lift our proceedings to the relationship between aesthetics and the event and to the level of its integration in existent debates. In its final part, the dissertation aspires to continue to constantly examine its theoretical proceedings, problematize it and point to its limitations. We emphasize that the point of view articulated by our research deviates from the conceptual apparatus of cultural studies of outer space in their current state, but maintain that this deviation is not necessarily unproductive. Our research enables an entrance point into dialogue between cultural studies of outer space and other projects, which are more focused on the theoretical and subjectivation consequences of the beginning of the space age, such as the project of post-gravity art. In contrast to representation oriented analyses, the latter builds on the active moment of the beginning of the space age as an event, and traces it back to cosmos-oriented thought of pre-revolutionary Russia and the early Soviet Union. The dissertation attempts to theoretically abstract this aspect and use it as one of its leading principles, as it is somewhat distanced from direct dialogue with post-gravity art and the projectiles of its emergence by the phenomenal nature of its analytical material. As a whole, the dissertation performs an attempt as pointing to the impenetrable obstacles encountered by the beginning of the space age conceptualised as an event that affirms the autonomy of the signifier in existent frames of thought.

Keywords: poststructuralism, space age, event, aesthetics, Russian film.

KAZALO

1 UVOD	14
1.1 METODOLOGIJA	21
1.1.1 Etika in njene formalne implikacije	22
1.1.2 Epistemološke koordinate vsebinskih poudarkov	31
1.1.3 Raziskovalni postopki in metode	36
2 VESOLJE, KOZMOS, SODOBNA KULTURA: PREGLED OBSTOJEČIH RAZPRAV	41
2.1 (POPULARNO)KULTURNI KOZMOS V FILOZOFIJI	43
2.2 AKOZMIZEM ŠTUDIJEV PROSTORA 20. STOLETJA	46
2.3 KONCEPTUALNI PRISTOPI	48
2.3.1 Astrosociologija	49
2.3.2 Nookozmologija	50
2.3.3 Kozmizem	51
2.3.4 Od kubofuturizma do postgravitacijske umetnosti	53
2.4 ŠTUDIJI REPREZENTACIJ VESOLJA	57
2.5 KULTURNI ŠTUDIJI VESOLJA	59
2.6 PRVI POLETI V VESOLJE KOT DOGODEK?	60
3 DOGODEK – PRVI POLETI V VESOLJE	65
3.1.1 Vprašanje zgodovinskosti in konteksta	71
3.1.2 Dogodek med pojavo in realnim	74
3.2 PRVI POLETI V VESOLJE	85
3.2.1 Prvi poleti v vesolje kot cilj prvih poletov v vesolje	89
3.2.2 Eskces kot načelo delovanja	91
3.2.3 Sopotniki Sonca: izziv poletov subjektu	93
3.3 (FENOMENO)LOGIKA PRVIH POLETOV V VESOLJE V POSTSOVJETSKO-RUSKEM KONTEKSTU	96
3.3.1 Sodobne konstrukcije	97
3.3.2 Zgodovinski <i>bricolage</i>	99
3.4 DOGODEK KOT IZHODIŠČE IN ZAGATA ZA ANALIZO KULTURNE PRODUKCIJE	103
4 DOGODEK IN ESTETIKA	105
4.1 KOORDINATE UMETNOSTI	106
4.2 ESTETIKA IN DELITEV ČUTNEGA	110
4.3 RANCIÈROVA REKONCEPTUALIZACIJA ESTETIKE	113
4.4 MOŽNE PRAKTIČNE IMPLIKACIJE	125
4.5 KONTEKSTUALIZACIJA: POSTSOVJETSKA RUSIJA	130
4.5.1 Paradoksnost ruskega postrealizma	133

4.5.2 Kolektivni simbolizem socrealizma in problematika podobe	137
4.5.3 Teurški režim identifikacije umetnosti in subjektivacija po meri ikone	145
4.6 K VPRAŠANJU OPERACIONALIZACIJE	150
5 (V)POGLED V FILM(U)	153
5.1 K DOGODKU KOT ORGANIZACIJSKEMU NAČELU	154
5.1.1 Kronotop brez žanrske naddoločenosti	155
5.1.2 Konsekvence dogodka kot organizacijsko načelo kinematografije estetskega režima	157
5.2 FILM KOT DELITEV VIDNEGA	159
5.3 K DIALEKTIKI PODOBE IN POGLEDA	162
6 ŠTUDIJA: VESOLJE V SODOBNEM RUSKEM FILMU	168
6.1 POSTREALIZEM IN ISKANJE REALNOSTI	169
6.2 RUSKI FILM O VESOLJU: KONTEKSTUALIZACIJA	172
6.3 ANALIZA	178
6.3.1 Metodološka opazka	178
6.3.2 Kozmos kot slutnja (<i>Kosmos kak predčuvstvije</i> , 2005)	178
6.3.3 Prvi na Luni (<i>Pervyje na Lune</i> , 2005)	186
6.3.4 Oziris-Nuna (<i>Aziris Nuna</i> , 2006)	192
6.3.5 Koroljov (<i>Koroljov</i> , 2007)	197
6.3.6 Papirnati vojak (<i>Bumažnyj soldat</i> , 2008)	201
6.3.7 Naseljeni otok I in II (<i>Obitajemyj ostrov I</i> , 2008); <i>Obitajemyj ostrov: Shvatka</i> , 2009)	206
6.3.8 12. april 1961. 24 ur. (<i>12-e aprolja 1961 god. 24 časa</i> , 2011)	210
6.4 SKLEPI	213
6.4.1 Filmske artikulacije dogodkovnosti prvih poletov: pogled, kronotop(i), subjekt, dogodek	215
6.4.2 Filmske obravnave prvih poletov v vesolje, ki ne merijo na dogodek: podobe, miti, simbolika	220
6.4.3 Prvi poleti v vesolje kot dogodek in dogodek kot kronotop	224
6.4.4 Dogodek in režimi identifikacije umetnosti v kontekstu ruskega postrealizma	226
6.4.5 Konkretnost in abstraktnost prvih poletov v vesolje	229
6.5 NEZVERZIRANI UNIVERZUMI: K DOMETU RAZPRAVE	231
7(ZA)KLJUČNE ZAGATE	234
8 LITERATURA	241
9 STVARNO IN IMENSKO KAZALO	256

1 UVOD

Vesolje je tam, kjer nam v rekanju vse uspe. (Lacan 1985, 48)

Zagon Sputnika, prvi poleti kozmonavtov in astronautov in pristanek človeka na Luni, ki jih lahko združimo pod skupnim označevalcem prodor ali preboj človeka v vesolje,¹ verjetno sodijo med slikovitejše utrinke zgodovine 20. stoletja. Pogosto jih opisujejo kot pomenljiv *dogodek* (npr. Lacan 1993, 83; Anders 1994, 110–120), ki ga ni mogoče zvesti zgolj na dosežek razvoja znanosti in tehnologij, ampak iz različnih razlogov učinkuje globlje in bolj prodorno, na ravni srži človekovega dožemanja sveta in sebe (v svetu). Pripoznanje večplastne pomenljivosti človekovega prodora v vesolje je poleg te ravni, ko bi jo lahko označili kot refleksijo in na kateri je označena kot *dogodek*, prisotno tudi v konkretnjših obravnavah. Mogoče jo je zaznati v razvoju znanstvenih disciplin, ki odpirajo in preučujejo vprašanja, povezana s človekovim delovanjem v vesolju (npr. astrosociologija, nookozmologija, kulturni študiji vesolja) pa tudi v politiki (naj omenimo zgolj mednarodno pravo vesoljskih teles) in estetiki oz. kulturni produkciji,² na katero se bomo osredotočili v nadaljevanju. Te »konkretnjše« obravnave vesolja po poletih v vesolje sicer izpričujejo neko nejasno zavedanje o tem, da so bili prvi poleti v vesolje dogodek, ki jih je pravzaprav inavguriral, a te misli ne problematizirajo.

Znajdemo se pred svojevrstnim paradoksom. Raven refleksije prodora človeka v vesolje jasno kaže, da (še) ni konsenza o tem, kako in zakaj je prve polete v

¹ V tekstu bomo kot sinonima obravnavali sintagmi »preboj/prodor v vesolje« in »prvi poleti v vesolje«. V drugem in tretjem poglavjih bomo mdr. utemeljevali, kako raven analize, na kateri teče dana razprava, omogoča to posplošitev.

²O »estetiki oz. kulturni produkciji« govorimo izhajajoč iz načelne debate o ustreznosti kategorij. Badiou npr. kot o štirih pogojih filozofije raje kot v okvirih četvorice »administriranje, tehnologija, kulturna produkcija, seksualnost« govori o »politiki, znanosti, umetnosti/estetiki, ljubezni«. O pomenu tega emfatičnega preskoka bomo podrobneje spregovorili v ustreznem poglavju.

vesolje mogoče obravnavati kot neke vrste prelomnico. Vse nadaljnje mišljenje vesolja in človeka v vesolju po prodoru v vesolje pa izhaja ravno iz te točke nekonsenza, ki je ne preizprašuje; kot da je vseeno, ali prve polete v vesolje mislimo kot afirmacijo avtonomije označevalca, ob kateri »misel obnemi« (Lacan 1993, 83), ali kot priložnost, da se Zemlja prvič zagleda »kot v ogledalu«, v vsej svoji vesoljni mizernosti (Anders 1994, 117), ali nenazadnje kot eno od »velikih zmag« človeštva (navadno gre za populistične interpretacije politikov).

Tako se ob pregledu sodobnih vesoljsko obarvanih družboslovnih in humanističnih študij lahko zazdi, da vesolje tako zelo prizemljijo, da ga docela izničijo oz. popolnoma vpnejo v svoje disciplinarne in druge kontekstualne okvire. Če prvi poleti v vesolje, z njimi povezana tekma za vesolje in začetek *space age* nekaj desetletij kasneje, postajajo vse bolj zanimivi za znanstvene razprave, naracije teh razprav praviloma zelo učinkovito pokažejo na popolno kontekstualno uokvirjenost pomenov prvih poletov v vesolje in sledečih vesoljskih aspiracij. Geppert tako govori o astrokulturi, ki jo opredeli kot »heterogen nabor podob in artefaktov, medijev in praks, ki si prizadevajo upomeniti vesolje, tako da nagovarjajo tako posameznika kot kolektivno imaginacijo« (Geppert 2012, 8).

Veliko večino sodobnih kulturoloških obravnav vesolja je res mogoče označiti kot analize astrokulture. Ukvarjajo se s formalno-vsebinskimi značilnostmi narativov (npr. Dick 2012, 27–45; Siddiqi 2010, 74–114), ki so navdahnile prve polete v vesolje in jim nato služile kot osnovni interpretativni okvir. Preučujejo koordinate projiciranja vesolja kot novega horizonta, pri čemer operirajo znotraj konceptualnih zastavkov določenih teorij in disciplin. Shukaitis (2009, 99–110) tako kronologijo tekme za vesolje in sodobni vesoljski turizem pojasnjuje s (post)marksistične perspektive, v kateri vesolje postane zgolj nova začasna rešitev za krize kapitalizma. Harrison (2002) ponudi razpravo o idejnem kontekstu in socioloških implikacijah preboja v vesolje v okviru ameriškega imaginarija; Siddiqi (2010) na podoben način preuči koordinate sovjetskega vesoljskega programa. Nadalje, zajeten del razprav se nanaša na popularnokulturne vizualizacije in naracije (stripi, slike, fotografije, filmi, serije, igre). Tudi te obravnave praviloma sežejo do ravni osnovnih simbolnih koordinat. Lathers

(2010) npr. ponudi razpravo o ameriški vesoljski znanstveni fantastiki, v kateri se osredotoči vztrajanje prevladujočih družbenih konstrukcij ženskosti v kanonih znanstvene fantastike druge polovice 20. stoletja. Grob (2011, 45–54) analizira povezave med rusko tradicijo satire v literaturi, filozofskimi zastavki refleksije kibernetike in znanstveno fantastiko bratov Strugacki. Rogatchevski (2011, 251–266) ponudi primerjalni vpogled v paralele med sovjetsko in zahodno popularnokulturno konstrukcijo vesolja, ki se razkrijejo, če vesolje obravnavamo v okviru političnih projektov in nacionalnih idej sredine 20. stoletja.

V zadnjih dveh desetletjih vse bolj priljubljene kontekstualizacije in dekonstrukcije astrokulturnih samoumevnosti in mitov se torej praviloma srečajo v okviru politično-vojaškega diskurza, ki ameriška, sovjetska in evropska prizadevanja za preboj v vesolje ter spremljevalne filozofske in popularnokulturne premisleke pretvori v podaljšek merjenja moči na Zemlji. Sodobne, tj. pohladnovojne popularnokulturne, konstrukcije vesolja in obdobja začetka *space age* s te perspektive pogosto delujejo kot »nostalgija za prihodnostjo« (Siddiqi 2011, 283) – kot sladko-grenko žalovanje za kolektivnimi projekti gradnje prihodnosti iz časov blokovske delitve, del katerih je bil, vsaj v ameriškem in sovjetskem kontekstu, tudi mit o pomenljivosti prvenstva v tekmi za vesolje.

Zares se na prvi pogled zdi skorajda samoumevno, da so sodobne kulturne in estetske reinterpretacije vesolja, ki iščejo navdih v zgodovini prvih vesoljskih poletov, bodisi zvezane s (preživetimi) utopijami in nostalgijo za nekdanjimi svetlimi vizijami prihodnosti bodisi merijo na njihovo kritiko. Že zgornji pregled relevantnih razprav namiguje, da je povečano zanimanje za obdobje začetka *space age* v zadnjih dveh desetletjih opaziti tako v ameriškem kot v postsovjetskem (predvsem ruskem) kontekstu, ki pozna célo kategorijo (filmov, knjig, iger) »o vesolju«,³ o čemer so zgovorni tudi čisto formalni statistični podatki. Tudi če ne štejemo dokumentaristike, v to kategorijo sodi pozornosti vreden delež sodobne postsovjetske ruske kinematografije. Statistično gledano je frekvenca produkcije celovečercev o vesolju v prvem in drugem desetletjih 21. stoletja (16 filmov,

³Naj poudarimo, da kategorija ni žanrska, ampak izrazito konceptualna.

vključno s televizijskimi filmi in animiranimi filmi za otroke in mladino) primerljiva s kinematografijo Sovjetske zveze (36 filmov, vključno z mladinskimi, posnetih od leta 1923 do leta 1989), ki je odkrito spodbujala produkcijo, ki bi krepila nacionalno zavest, med drugim grajeno tudi na podlagi mita o prvenstvu Sovjetske zveze (SZ) v hladnovojni tekmi za vesolje. Med letoma 1989 in 2005 je v SZ in Rusiji izšel le en film o vesolju (*Tvroscosmos* 2014). Sodobno rast zanimanja za vesolje v ruski kinematografiji je mogoče umestiti v zelo heterogen kontekst: globalno upadanje zanimanja *mainstream* kulturne produkcije za vesolje po koncu hladne vojne, ruski kontekst prizadevanj za izgradnjo nove, vzdržne zgodovinske zgodbe kot osnove za nacionalno identifikacijo, kontekst razširjenosti dekonstrukcijskih strategij v sodobni ruski kulturni produkciji ... Vendar vsebinska heterogenost kinematografije sooča z drugačnim vprašanjem: za kaj gre? *Kaj je vesolje oz. kozmos?*⁴

Da bi se izognili trivializaciji tega metavprašanja in njegovemu razpadu v trditev, da je vesolje pač vse in nič obenem, tj. da je popolnoma reduktibilno na transcendentalni kontekst, v *disertaciji izhajamo iz zveze vesolja in vseh njegovih sodobnih premislekov z dogodkom človekovega preboja v vesolje v sredini 20. stoletja*. Tako sledimo izhodišču, da tako kot sovjetsko kinematografijo o vesolju tudi sodobno rusko bolj ali manj zaznamuje dejstvo, da je svet pol stoletja prej

⁴Tisti del humanistike in družboslovja, ki se ukvarja z ruskim in (post)sovjetskim kontekstom, vesolje, ki je mišljeno kot logično-realno tako v biti kot v postajanju, poimenuje »kozmos« z aluzijo na grško terminologijo, ki ga kot »urejevalno načelo« zoperstavlja kaosu, in s sklicem na kosmos, ki se v ruščini pogosto (predvsem v govorjenem jeziku) uporablja kot sopomenka za izraz *vselennaja*, tj. vesolje. Leidermanu in Lipovetskemu ta raba termina omogoči, da sodobno postsovjetsko rusko kulturno produkcijo (oz. natančneje literaturo) kategorizirata kot postrealizem, ki kot »kaos, v katerem se prelamlja smisel« (1993, 283), preko strategije »harmonizacije kozmosa s pomočjo kaosa« dovrši logiko kaosa, ki, če sledimo mnogim strokovnjakom za rusko kulturo, zaznamuje ruski postmodernizem. Vse sodobne ruske kulturne produkcije ne moremo označiti kot postmodernistične in postrealistične, lahko pa izločimo njen segment, ki se ukvarja s kozmosom, ki je mišljen v navezavi na *outer space*. Tudi v tem primeru bi bil sklep, da gre v vseh tovrstnih primerih za problematiko harmonizacije kaosa, nekoliko preuranjen oz. preveč splošen, da bi povedal kar koli določenega o obravnavanih delih ali o ruskem postmodernizmu in postrealizmu. Konkretizacija konceptualnega izhodišča oziroma poskus slediti tistemu, kar je zbudilo izhodiščno pozornost, ponuja nekoliko drugačno perspektivo.

doživel zgoraj izpostavljeni dogodek – prve polete v vesolje. Vesolje v sodobni ruski kinematografiji je zvezano s prvimi poleti in je pravzaprav vesolje po preboju v vesolje. Kinematografija o vesolju je kinematografija po prodoru v vesolje. Kjer ji uspe misliti vesolje po tem dogodku, ji torej uspe spregovoriti o tistih posledicah dogodka, ki jih ni mogoče označiti kot nič drugega, tj. ki jih ni mogoče obrazložiti v okvirih sveta pred poleti v vesolje. Filmi o vesolju lahko artikulirajo poskuse mišljenja teh posledic in (ne nujno hkrati) poskuse njihove reintegracije v obstoječe polje vednosti, ki se (še) ni preoblikovalo na način, ki bi bil zmožen absorbirati preboj v vesolje tako, da bi popolnoma razrešil ta nerazložljivi presežek, ki opredeli nekaj kot »dogodek«, tj. kot nekaj, kar – za razliko od vednosti, ki obtiči v simbolnem – meri na nedosegljivo realno.

Bolj od tega, da bi artikulirali celovito paletu reprezentacij vesolja v sodobni ruski kinematografiji in jo zvezali z določenim družbenokulturnim kontekstom, nas zanima, kako (če sploh) se v tej paleti ohrani dogodek oz. posebna logika, ki jo narekuje in ki meri proti brezpogojnemu, ne(re)prezentabilnemu – proti realnemu in ne simbolnemu ali imaginarnemu. Ko v disertaciji obravnavamo implikacije dogodkovnosti prodora v vesolje v polju estetike in jih predstavimo s pomočjo analize konkretnega primera, pričnemo torej z zelo splošnima vprašanjima: *»Kako lahko umetnost/estetika/kulturna produkcija govori o dogodku?«*, tj., kako ga simbolizira, in *»Ali lahko umetnost/estetika/kulturna produkcija misli posledice dogodka?«*, tj., ali mu sledi proti realnemu.

Ko za izhodišče vzamemo dejstvo, da je v sodobni ruski kulturni produkciji, mdr. kinematografski, v začetku 21. stoletja po nekajdesetletni tišini opaziti trend povratka k eksplicitni obravnavi problematike vesolja, lahko vprašanja preoblikujemo v: *»Kaj lahko sodobna ruska kinematografija o vesolju pove o dogodku človekovega prodora v vesolje?«* in *»Ali sodobna ruska kinematografija o vesolju misli ta dogodek?«* Vprašanja terjata predhodni premislek o dogodkovnosti dogodka in o zvezi med dogodkom in estetiko. Ta premislek v disertacijo vpeljemo tako, da osnovno raziskovalno vprašanje razbijemo in ga obravnavamo na treh ravneh, s pomočjo nekaj podvprašanj.

Izhodiščno zagato oz. osnovno raziskovalno vprašanje: »*Kaj je vesolje (po prvih poletih v vesolje) v sodobni ruski kinematografiji o vesolju in kako (če sploh) ta kinematografija zasleduje dogodkovne posledice prvih poletov?*« disertacija preučuje kot splet naslednjih raziskovalnih vprašanj:⁵

1. V čem je dogodkovnost prvih poletov v vesolje? Iz česa izhaja univerzalna ekscesna razsežnost tega dogodka?
2. Katere so temeljne strategije reintegracije dogodkovnosti prvih poletov v vesolje v obstoječi red vednosti in kako učinkujejo v polju umetnosti oz. kulturne produkcije a) na pojavnih, lokalno specifičnih ravni in b) na ravni logičnih univerzalij?
3. Kako vesolje v navezavi na prve polete misli sodobna ruska kinematografija? Na kakšne načine artikulira strategije reintegracije in kje (če kje) brezkompromisno zasleduje posledice človekovega prodora v vesolje, ki ga je omogočil razvoj sodobne znanosti?

Izpostavljeno izhodiščno kuriozitetu, da ruska kinematografija izkazuje zanimanje za tematiko, ki jo označuje preprosto kot »vesolje« in ki je pravzaprav zvezana s prvimi poletih v vesolje, jemljemo kot odzivno točko za dvonivojsko analitično razpravo, ki trikrat – na ravni analize dogodkovnosti, na ravni iskanja povezav med dogodkom in estetiko ter nenazadnje na ravni analize filmske produkcije – preide z ravni teoretske konceptualizacije na raven preizpraševanja teorije v lokalnem, pojavnem in kulturnem kontekstu. Troje izpostavljenih vprašanj torej vodi strukturo disertacije, ki se kot celota razvija v skladu s to konceptualno-analitično progresijo, utemeljeno v načelni zavezi etiki realnega.

Uvodna razprava o etiki, metodologiji, izhodiščih in postopkih utemelji strukturo in zariše smernice, ki vodijo nadaljnji razvoj raziskovalnega vprašanja. Prvi del disertacije nato oriše utečene načine mišljenja vesolja v navezavi na kulturno

⁵Vprašanja na tem mestu navajamo v zaporedju, v katerem jih obravnava disertacija.

produkcijo in jih sooči z zadregami, ki jih zanje pomenijo vprašanja začetka, cilja in usmeritve raziskovanja. Na podlagi izpostavljenih protislovij, ki nakažejo, da nobena od obstoječih »vesoljskih« disciplin, ki se sicer v veliki meri opirajo na dejstvo preboja v vesolje, ki so ga naznanili prvi zagoni satelitov in poleti v vesolje v sredini 20. stoletja, vesolja ne misli eksplicitno v navezavi na pomen tega dogodka, predlagamo tovrsten zasuk raziskave. Prvi del disertacije razvijemo in sklenemo s preučitvijo možnosti mišljenja sodobne kulturne produkcije o vesolju v navezavi na posledice preboja v vesolje, ki ga (predvsem v navezavi na Badioujevo konceptualizacijo dogodka) osmislimo kot diskurzivni dogodek z materialnimi učinki. Nakažemo tudi kontekstualno specifične tirnice, ki se za simbolizacijo učinkov dogodka odpirajo v ruskem kulturnem imaginariju in – podobno kot poimenovanje kategorije kulturne produkcije »o vesolju« – ki gradijo na nekoliko drugačnem statusu *podobe*, kot ga ima v zahodni postrenesančni tradiciji.

Drugi del disertacije se osredotoči na vprašanje povezave dogodka in estetike. S pomočjo določenih nastavkov sodobne filozofije estetike osmisli, kaj dogodkovna epistemologija pomeni za polje estetike, in poveže tako odprta vprašanja z dogodkom preboja v vesolje. Na metateoretski ravni prikažemo implikacije in omejitve razumevanja estetike kot miselnega aparata; na analitični ravni v tem delu problematiziramo možnosti mišljenja estetike, vezane na dogodek in na premikanje meja misli, v ruskem kulturnem kontekstu. Posebej se pomudimo pri zagatah prevoda, ki se pojavijo pri poskusih združevanja teoretskih premislekov ruskih intelektualcev, literatov in umetnostnih teoretikov v diskurz sodobne filozofije.

Tretji del disertacije se premakne na raven filma. V okviru teoretske razprave vprašanje sodobne rekonceptualizacije estetike poskusimo predstaviti s pomočjo terminologijo filmske teorije oz. s pomočjo t. i. dialektike podobe in pogleda, ki jo poskusimo premisliti v dialogu z Bahtinovo konceptualizacijo kronotopa in kronotopičnosti. Bahtinovo konceptualno inovacijo uvedemo v poskusu zajeti v analizo tudi problematiko ikonskega pogleda in podobe, ki je pri branju ruskih tekstov ne moremo zanemariti in ki je (post)strukturalistična dialektika podobe in pogleda sama po sebi ne naslavlja. S pomočjo te konceptualizacije na raven

analize filma prevedemo tudi raziskovalno vprašanje. Nato preidemo k analizi sodobne ruske kinematografije o vesolju. V skladu z razdelanimi teoretskimi nastavki nas zanima, kako posamični filmi sledijo posledicam dogodka – preboja v vesolje in kje ter kako ta misel zdrsne v utečene okvire razumevanja pomenljivosti prvih poletov v vesolje.

V sklepnem poglavju lahko po tej razpravi holistično naslovimo raziskovalno vprašanje: **»Kaj je vesolje (po prvih poletih v vesolje) v sodobni ruski kinematografiji o vesolju in kako (če sploh) ta kinematografija zasleduje dogodkovne posledice prvih poletov?«**

Disertacija kot celota uprizarja poskus nakazati zapreke, na katere preboj v vesolje kot dogodek, ki postulira avtonomijo označevalca, naleti v obstoječih okvirih misli. Druga plat teh zaprek, ob katere trči etika realnega kot raziskovalna drža, kot logika dogodka ali kot strategija estetike, so bogastva simbolnega, ki jih naslavlja prva polovica raziskovalnega vprašanja. Z vidika etike realnega predstavljajo spodlete, v katere se nujno izteče. Prav s to – etično – tematiko bomo – v navezavi na metodologijo, kot terja formalna struktura tovrstnih razprav – tudi pričeli.

1.1 METODOLOGIJA

I don't know what I want, but I know how to get it. (Sex Pistols 1977)

Napovedali smo, da se bo izhodiščno čudenje temu, kaj je vesolje v sodobni ruski kinematografiji, tekom razprave preoblikovalo v troje konkretnjših raziskovalnih vprašanj, ki naslavlja zvezo med vesoljem, dogodkom, estetiko in subjektom. Orisano metamorfozo, ki je ključna za to, da se bomo na koncu vendarle lahko vrnili k izhodiščni zagati, bi lahko označili za metodološki okvir raziskave. Le-ta gradi na postmodernem načelu performativnosti znanstvenih razprav, na formalnih implikacijah etične (in raziskovalne) drža ter na epistemoloških koordinatah, ki izhajajo iz etičnih zastavkov. Etični zastavki so tudi temeljno načelo za izbiro konkretnih metod oz. raziskovalnih postopkov, ki vodijo razvoj argumentacije v tej razpravi.

1.1.1 Etika in njene formalne implikacije

Disertacija intervenira v polje kulturologije, ki je izjemno heterogeno. S heterogenostjo ne mislimo zgolj na množstvo tematik, metod, konceptov in disciplin, ki jih kulturologija (lahko) inkorporira, pač pa tudi na osnovna, metateoretska izhodišča. Sem sodi vprašanje etike različnih pristopov, konceptov in metod, ki uprizarjajo posamične raziskovalne intervencije. Ne glede na to, da umestitev vprašanja kulturoloških raziskav v polje etike, kot bomo prikazali v nadaljevanju, v pomembni meri zaznamuje vsebino in domet raziskav, vprašanje pogosto ostane zanemarjeno, tj. sploh nenaslovljeno oziroma odpravljeno s slogani, kot so npr.: »Vse je politično!«⁶; »Vse je umetnost!«; »Vsa umetnost je politična!«⁷, ali s poenostavljenim povečevanjem *odgovornosti* do Drugega, ki naj bi ga bilo mogoče opredeliti v neopredeljivosti.⁸ Te in tovrstne posplošitve naj

⁶Merimo na lozung, ki povzema nekoliko poenostavljeno branje Foucaultove izjave s konca 70. let 20. stoletja, izrečene v kontekstu zadnjega dela *Zgodovine seksualnosti* in predavanj o biopolitiki. Original je nekoliko kompleksnejši. Da je »vse politično«, Foucault utemelji s sklicem na Schmitta: vse je politično po naravi stvari in zato, ker vsemu obstajajo nasprotniki. »Gre za to, da rečemo raje: nič ni politično, vse je lahko spolitizirano, vse lahko postane politično. Politika ni nič več in nič manj kot tisto, kar se rodi z odporom proti vladovanju, prvi upor, prva konfrontacija.« (Foucault 2007, 390)

⁷Prvi slogan meri na postmoderni obrat k estetizaciji življenja, ki se pogosto opira na idejo povratka k starogrškemu terminu *aisthesis*. Ker pa termin izvira iz simbolnih koordinat, ki estetike eksistence nikakor ne dojemajo s preprostega stališča, da je vse (lahko) umetnost, ampak iz konteksta izkušnje eksistence, prihaja pri kratkih navedbah, ki merijo na to, da legitimizirajo obravnavo estetike, politike, življenja v isti ravnini, pogosto do nesporazumov glede tega, kako je tako totalizirano umetnost sploh še umestno teoretizirati in kaj jo loči od življenja. Pri drugem sloganu gre za poenostavljen povzetek zahodnega upora proti reprezentacijski umetnosti, ki ga mnogo teoretikov enači s postmodernizmom. O problematičnosti te teze (in posplošitve, ki jo zajemata navedena slogana) podrobneje razpravljamo v poglavju o estetiki.

⁸Posebej priljubljeno je bilo v kontekstu t. i. etičnega obrata v postmoderni teoriji (in od njega dalje, ko vznikne vprašanje etike) sklicevanje na Levinasa, ki etičnost postopanja presoja s perspektive »odgovornosti« pred »obrazom Drugega«, in Bahtina, ki teoretizira tekoč, dialoški svet z možnostjo nivelizacije razlik in govori o »odgovornosti« dejanja, pri čemer tudi meri na Drugega. Ambivalentnost Levinasovega Drugega bomo naslovili v nadaljevanju, problematiko, ki jo odpira Bahtinova odgovornost oz. *odgovorljivost*, pa bomo skušali rešiti z drugačnim pristopom,

bi na zdravorazumski ravni dokazovale, da je vse vredno preučevanja; da gre povsod iskati subverzivni in politični potencial ali estetsko vrednost; da je ravno zato prav vse vredno kulturološke pozornosti. Ne gre za to, da bi tem trditvam ugovarjali (o čemer dovolj zgovorno najbrž priča že sam predmet pričujoče razprave), vztrajamo pa, da jih je treba v okviru posamičnega projekta kritično ovrednotiti. Z drugimi besedami: učinkovite kulturološke intervencije naj ne vodijo slogani, definicije konceptov ali metode, pač pa ustrezna raziskovalna drža oziroma etika.

Raziskovalno etiko razumemo kot osnovna predteoretska izhodišča, ki pogojujejo zastavitev vprašanja in izrisujejo topologijo raziskave. Gre torej za teorijo pred teorijo; za okvir, ki ga je Levinas (1989, 75–88) označil kot »prvo filozofijo«.⁹ Etika nakaže, kam lahko merijo znanstveni teksti po postmoderni kritiki filozofije kot t. i. »metafizike razumevanja«, razlagalni domet katere vključuje pretenzijo po obvladovanju; težnja »razumeti« po Levinasu pomeni ne le »razložiti«, pač pa tudi »zagrabiti«, »obvladati«.¹⁰ Levinasova kritika preusmeri pozornost občutnega

ki mišljenje dialoški potisne v horizont, ki se ne ujema z njegovim izhodiščem, ki problem transcendentalizma reši s pomočjo Cassirerjeve teorije simbolnih form.

⁹Levinas (1989) razvije idejo etike kot »prve filozofije« v odgovoru in ugovoru proti Heideggerjevi eksistencialni misli biti in Husserlovemu fenomenološkemu formalizmu. V osnovi gre za kritiko misli, ki temelji na identifikaciji, in za poskus povratka h kogniciji drugosti, kot se kaže pred kategorizacijo. Za našo razpravo je bolj od analitičnih nastavkov, ki jih Levinas razvija za mišljenje Drugega kot zares »Drugega«, ki si zasluži spoštovanje in odgovornost, ki je ni mogoče umestiti v okvire zakonov in vnaprej določenih pravil, pomembno opozorilo, da vsako, še tako »odprto« mišljenje v izhodišču vsebuje naravnost, ki ni zgolj fenomenološka intencionalnost, pač pa vedno obenem tudi drža, ki sledi neki logiki.

¹⁰S tem se ne želimo priključiti plejadi sodobnih kritikov metafizike, katerih argumentacija s svojo vseobsegajočnostjo povzroči vsa vsebinska vprašanja: redukcija celotne zgodovine zahodne filozofije na »metafiziko« je v enaki meri kompleksna, kot je neproduktivna obravnava tega vprašanja za raven, kamor umeščamo pričujočo razpravo. Terjala bi poglobljeno obravnavo vprašanja pogojev možnosti t. i. diferencialne metafizike, kot jo zagovarja Lyotard v poskusu, da bi Levinasovo filozofijo Drugega priključil na Kantovo spoznavno teorijo in njegov koncept sublimnega. Lyotardova razprava (1994) proizvede reartikulirano in z vidika estetske teorije v več pogledih potencialno produktivno razumevanje koncepta sublimnega, t. i. postmoderne sublimnega, veliko šibkejša pa je njena argumentacija v prid diferencialne metafizike: Drugi

dela razprav o etiki na naravo Drugega in vprašanja možnosti soočenja s tem Drugim. Na področju kulturologije so podobni pristopi po 80. letih 20. stoletja postali razmeroma pogosti in razširjeni; ni neobičajno, da pogojujejo tudi nekatere intervencije po performativnem obratu v družboslovju in humanistiki.

Hrbtna plat etike Drugega, ki ji je mogoče očitati določene nekonsistentnosti, predvsem pa problematično zvezanost s postmodernim slavljenjem razlik, ki lahko zamegli vprašanje globinske etičnosti dejanja, je etika, ki, če sledimo Badiouju (1993, 18–29), se vrača k »istemu«, tj. k vprašanju subjekta kot takega. Badiou jo imenuje *etika resnic*. Lahko bi jo opisali tudi kot sodobni premislek Kantovega kategoričnega imperativa, branega z Lacanom (mislimo na Lacanove interpretacije Kanta v in po seminarju *Štirje temeljni koncepti psihoanalize* (1973/2010), ki jih Zupančič (1993) preuredi v branje etike želje kot etike realnega). Badioujev vstop v problematiko *kako?*, tj. kako biti (kot subjekt), kako postopati, kako delovati (etično) v nasprotju z bolj pogostimi pristopi, ne predpostavlja skoraj ničesar: nimamo opravka ne s predpostavljenim nespoznavnim Drugim, ne s samoumevnostjo polj, kot je politično ali umetniško. Predpostavlja pa možnost etičnega delovanja, ki se opira na možnost obstoja resnic in z njim povezane možnosti subjektivacije. Usmeritev ima implikacije tako za zastavljanje raziskovalnih vprašanj kot za postopke in poti, ubrane tekom raziskave. Raziskovalca ob siljenju k razvoju lastne misli venomer obenem napotuje nazaj na preizpraševanje pogojev možnosti vprašanj, vendar ne pod pretvezo vnaprej sprejete nedoločene »krivde« pred nepoimenljivim Drugim. Badioujeva perspektiva raziskovalno etiko usmeri proti realnemu, a proti realnemu, ki je v osnovi ne(re)prezentabilno, tj. brez kakršne koli pretenzije, da bo

vendarle ostaja nediferenciran, kot mu je očitano v izhodišču, razprava sama pa ustvari voljno podlago za zavrnitev postmoderne kritike kot prazno – diskurzivno neproduktivno – slavljenje razlike in različnosti. Vprašanje metafizike tako – s pomočjo alternativne poti, ki jo razvijemo prav v tem poglavju – zavestno puščamo nekoliko ob strani in se zadovoljimo z obrobni opozorilom, da disertacija nima namena prispevati k legitimaciji kakršnega koli miselnega sistema s pretenzijo po oblikovanju superteorije supervsega. Namesto tega ponuja zelo konkretno intervencijo, ki se vključuje v dialog z nekaterimi konkretnimi poskusi osmišljanja topologije sodobnih strategij subjektivacije.

to realno kadar koli moč doseči ali da bi vpad vanj prinesel kakršno koli odrešenje ali končno, esencializirano resnico. Bistvo resnice je v tem, da nima totalizacijskih pretenzij in da je glede na obstoječo situacijo, tj. polje vednosti, preprosto nekaj novega; nekaj, kar signalizira dogodek, ki nakaže na nekonsistentnost polja.

Etika resnic – etika, ki predpostavlja brezkompromisno, zvesto zalezovanje konsekvenc dogodka, je v svojem bistvu forma. Gre za formo, ki se opira na določeno interpretacijo Kantovega kategoričnega imperativa, ki pravi: deluj tako, da lahko velja maksima tvoje volje hkrati kot načelo obče zakonodaje (Kant 2005, 3). Kot opozarja Zupančič (1993, 125–127), Kant tu v nasprotju z dokaj razširjenim branjem nikakor ne govori o tem, da bi morali delovati v skladu s tem, kakor si morda zamišljamo idealno družbo. Kategorični imperativ sodi na področje praktičnega uma, v Kantovem sistemu – etičnega, ki je, gledano z vidika vsebine, popolnoma prazen. Vsebina, ki vključuje tako konkretna človekova dejanja kot motive zanje, za Kanta sodi na področje teorije, ki – skorajda v nasprotju z danes sprejeto definicijo – vključuje vsakodnevna dejanja, izvršena po logiki patološkega (v tem kontekstu: čustvenega, razumskega, kognitivnega). Kategorični imperativ, ki subjektu nalaga delovanje ne le *v skladu z dolžnostjo*, kar dejanje opredeljuje kot legalno, marveč obenem *izključno iz dolžnosti*, v svojem bistvu nalaga zgolj to, da delovanja *v skladu z dolžnostjo* ne predstavljamo kot delovanje *izključno iz dolžnosti*, tj. brez ozira na implikacije in posledice, ki jih lahko ima tovrstno delovanje. Praktično delovanje, tj. delovanje v skladu s kategoričnim imperativom, je, če sledimo Kantu, tisto delovanje, ki ga ni mogoče zvesti nazaj na označevalec (Zupančič 1993, 20–22). Je gola forma, ki ostane in vztraja onkraj ločnice med formo in vsebino. Etično gonilo, motiv za delovanje je odsotnost vsakršnega motiva ali gonila. Etično je torej ostanek, ki se proizvede po ločitvi od vsega patološkega.¹¹

Kantovo etično delovanje je zvezano s pojmom svobode: etično lahko deluje zgolj svobodni subjekt, nevezan na logiko patološkega. Obenem pa je svoboda

¹¹To pojasnjuje, kako Kantovi pojmi praktičnega uma (npr. svoboda kot pogoj svobode) pravzaprav sami ustvarjajo realnost, na katero se nanašajo.

svobodnega subjekta pogojena z njegovo razcepljenostjo. Kantov svobodni subjekt je razcepljen med patološkim in razcepljenim subjektom: v sebi združuje gotovost in radikalni dvom (Zupančič 1993, 30). Na poti k svobodi mora Kantov subjekt nujno prehoditi pot radikalne patologizacije: izvorno je v svobodi udeležen prek krivde, ki izvira iz delovanja po patoloških pričakovanjih. Kot subjekt je najprej primoran v izbiro nesvobode, saj bi nasprotna izbira – nedelovanje – vodila v neobstoj. Subjekt je tako učinek kavzalne določenosti, a ne neposredno, marveč tako, da je hkrati tudi že odgovor svobode (Zupančič 1993, 34). Nesvoboda, tj. zgolj patološka prepričanost v lastno svobodo, subjekt potem vodi proti naslednji izbiri: depsiologizaciji, ki omogoči vznik subjekta svobode – subjekta kot učinka manka v Drugem – ali vztrajanju v patološkosti teorije. Lacan bi tu dodal, da je subjekt hkrati podložnik svojega nezavednega in tisti, ki je to nezavedno izbral; analiza se konča tam, kjer subjekt pripelje na prag te izbire – na prag razcepa (Zupančič 1993, 41).

Svoboda svobodnega subjekta ni enaka transcendentalni svobodi. Le-ta je utemeljena v aktu izjavljanja: »vselej delujem svobodno« je analogno izreku »vselej govorim resnico« – resničnost in neresnica v tej izjavi zaradi razike med ravnema izjave in izjavljanja nista nasprotujoča si pojma.¹²

S tem ko etičnost delovanja subjekta utemeljimo v formi in ne v predpostavki o možnosti zavzetja etične drže do Drugega, se ne izognemo odgovornosti, ampak obrnemo logiko razlik. Namesto zastavljanja vprašanj v polju: »kaj so razlike, ki jih homogenizirajo in utišajo obstoječe kategorije, ki so spete z ideologijo?«, se znajdemo pred vprašanjema: »zakaj vprašanje zastavljamo na določen način?« ter »ali sledimo postopku resnice ali ostajamo v polju vednosti?« Subjekt svobode oz.

¹²S tem ko svobodo praktičnega uma utemelji na aktu izjavljanja (tj. kot tisto, kar je zunanje izjavi, kar je čisti, formalni presežek), Kant postopa analogno Lacanu, ko ta prelomi s strukturalizmom. Lacan subjekt utemelji kot obenem zvedljiv na strukturo in korelativen označevalcu manka v Drugem. Pri tem kot dokaz za obstoj subjekta navaja užitek, »jaz« izjavljanja pa kot nekaj, kar označevalno baterijo naredi za necelo. Jaz je element, ki označuje, a ne pomeni; ki tako napotuje na »zunaj« od govornice, na samo »govorno dejanje«. Subjekt izjavljanja nima mesta v Drugem, pač pa ga je najti samo v izjavljanju samem.

subjekt etike resnic torej ni niti introspektivni subjekt psihologije ali njegova inverzija – subjekt performansa – niti diabolična različica interpeliranega subjekta strukturalizma, tj. učinek ideologije, jezika, razmerij moči. Delovanje subjekta svobode je locirano med subjektom strukturalizma in subjektom psihoanalize. Če je prvi, kot razloži Dolar (1988, 94–110), interpelirani subjekt, ki ga vzpostavijo ideološki aparati, lahko drugega razumemo kot tisto, kar interpelaciji uide; kar se ne more preleviti v strukturalistični subjekt. Ne prvi ne drugi nista Kantov subjekt svobode oziroma subjekt kategoričnega imperativa. Subjekt svobode bi bil med njima razcepljeni subjekt.

Tako Kant kot Lacan nakažeta, da etično delovanje ne sodi v dimenzijo zakona ali njegove transgresije, pač pa v dimenzijo *brezpogojnega – realnega* (Zupančič 1993, 69). Netočno bi bilo, če bi to preformulacijo Lacanove etike psihoanalize brali iz izhodišča, da je realno dosegljiv cilj oz. da bi bilo doseganje realnega tisto, kamor meri psihoanaliza (kot Zupančičevo kritizira de Kesel (2005), ki Lacanovo etiko psihoanalize s sklicevanjem na njegovo interpretacijo Antigone skuša rehabilitirati kot *vsebinski* imperativ). Kantova etika je utemeljena na pojmu svobode in apriornega praktičnega zakona (Zupančič 1993, 124), pri čemer etično sploh ni enako pojmu dobrega, ki sodi na področje teoretičnega in patološkega. Edina zahteva Kantove etike je, da »zakoni narave« ne delujejo kot zgolj krinka za popuščanje glede svoje dolžnosti. Brano z Lacanom: mejo realnemu postavlja ugodje oziroma točka, koliko bolečine lahko še prenese telo; ugodje, patos ali smrt subjekta torej delujejo kot meja temu, koliko svobode lahko subjekt še prenese (Zupančič 1993, 81).

Lacan sicer tako v *Etiki psihoanalize* (1959–1960/1988) kot v kasnejšem spisu *Kant s Sodom* (1963/2006) opozori, da Kantov imperativ vsebuje neizrečenega Sada,¹³ kar pa je le deloma utemeljena kritika: velja, le v kolikor Kantov imperativ smatramo za imperativ nadjaza. Vendar kot opozori Zupančič (1993, 127), taka interpretacija ni zadosti natančna. Kant postavi kategorični imperativ onkraj

¹³Kar Žižek (1998, 12–25) obrne v sklep, da ne gre za kantovski sadizem, pač pa za Sadovo prikrito kantovstvo.

načela ugodja, onkraj patološkega, medtem ko je nadjaz že na ravni funkcije nekaj, kar ni popolnoma ločeno od psihološkega jaza, marveč je zgolj neke vrste transformacija in podaljšek načela ugodja. Logika nadjaza terja »ne moreš, torej moraš«, tj. *prvotno imaginiziranje točke nemožnega*. Ko ta točka zadobi določeno predstavno vsebino, se lahko vpne v dialektiko izziva, ki nastopa kot gonilo subjektivnih dejanj. Vendar tisto, kar je »najtežje«, tisto, kar je treba storiti, je določeno povsem arbitrarno in patološko ter kot tako nima absolutno nič s tistim, kar bi lahko imeli za univerzalno (a ne univerzalizibilno!) načelo delovanja. Etika realnega na drugi strani terja: »moreš, torej moraš«: nemožno ni v izhodišču, ampak je tisto nekaj, kar se šele z dejanjem poprisoti. V izhodišču je dolžnost; šele pot njenega udejanjanja lahko obkroži točko nemožnega.

Če dolžnost zalezovanja postopka resnice kot nečesa novega, kar je glede na situacijo vednosti nekonsistentno, postavimo v izhodišče raziskovalne drže, ostanemo pri nečem, kar je več-kot-forma (obenem pa tudi nič-več-kot-forma (*plus-que-forme*). Iz nje ne moremo deducirati nobene določene metodologije ali induktivno presojati o ustreznosti metod, načinov zastavljanja vprašanj ali oblikovanja določenih pojasnjevalnih okvirov. Če kaj, terja zgolj neusmiljeno opozarjanje na vse, kar se kot navlaka postavlja pred osnovno vprašanje, kar ga skuša zapeljati v tirnice polja vednosti. Povedano drugače: če obravnava raziskovalnega vprašanja pripelje k tavnološkim sklepom, ki jih je mogoče brez obravnave deducirati iz samega vprašanja, lahko to obravnavamo kot popuščanje glede dolžnosti, ki lahko izvira tako iz vprašanja kot iz postopkov ali površnosti pri formuliranju sklepov.

Nakazane izhodiščne distance do redukcionističnih zamejitev raziskovalne problematike po drugi strani ne gre enačiti z namero popolne dekontekstualizacije vprašanja in zatekanja k poskusu vzvišenih interpretacij, iztrganih iz situacije – ta rešitev bi bila zgolj hrbtna plat patoloških poizvedb, ki smo se jih dotaknili zgoraj.

Tretja pot – tista, ki jo uprizarja naše besedilo – tako implikacije etike realnega kot raziskovalno vprašanje obravnava *situacijsko*, in sicer v pomenu, ki ga uporablja Badiou (1993; 2005a), ki kot situacijo (oz. kasneje »svet« (Badiou 2006)) označi neproblematično stanje stvari v okviru simbolnega oz. vednost,

ugodje, administracijo, razvedrilo. Če sledimo Badiouju, implikacije etične države svobodnega subjekta, ki smo jih razgrnili zgoraj,¹⁴ vodijo v razumevanje usmerjenosti k realnemu, ki ni ločeno od situacije. Realno je ne(re)prezentabilno nekonsistentno mnoštvo, situacijo pa gre razumeti topološko: kot konstelacijo dejavnikov, ki uokvirjajo nesvobodno subjektivacijo. Navezujoč se na Althusserja, Badiou (1993, 45) poudari, da etično delovanje ne sme biti slepo za prepoznavanje zgodovinskih priložnosti. Svobodni subjekt lahko vznikne le skozi zavezo sledenju postopkom resnice, ki se lahko sprožijo iz določene situacije. Etiko resnic tako zoperstavi običajni etiki, tj. vnaprej določenim, univerzalnim načelom, ki naj bi zagotavljala spoštovanje patološko določenih moralnih načel. Badiou, nasprotno, red etike prestavi v navezavo na odločitev, dejanje, situacijo. »Etika nasploh ne obstaja. Obstajajo zgolj – postopoma – etike postopkov, s pomočjo katerih naslavljamo možnosti situacije. /.../ Edina etika je etika postopkov resnice, dela, ki v svet prinaša določene resnice,« ugotavlja Badiou (1993, 28), pri čemer kot resnico pojmuje tisto, kar je »za vse enako«, »neobčutljivo za razlike«. Če pa je resnica tisto, kar je enako za vse, je etik toliko, kot je resnic, tipov subjektov pa toliko, kot je postopkov resnic, ki jih Badiou sledeč Lacanu (in zgodnjemu Althusserju, na kar opozori Žižek (1999, 128)) umešča v štiri nekomenzurabilne kategorije, ki so pogoji filozofije: politiko, ljubezen, umetnost in znanost.¹⁵

Etična zaveza pomeni odločitev obravnavati situacijo s perspektive nekega *dogodka*, ki vznikne na njenem horizontu, obenem pa ni njen del. Pomeni zvesto in vztrajno zalezovanje konsekvenc dogodka, ki ga razumemo kot tisto, kar inkskribira, poimenuje in situira praznino, za katero nastopi kot dogodek. Zvestoba

¹⁴Vključno z zavedanjem, da niti o svobodnem subjektu niti o etičnem dejanju v čisti obliki ne moremo govoriti, kar sledi tako iz Kantove teorije kot iz Lacanove interpretacije, še najbolj nazorno pa morda iz Dolarjevega teksta o subjektu strukturalizma in psihoanalize.

¹⁵Badiou pravi, da je naloga filozofije v tej konstelaciji ustvariti prostor za sobivanje teh tipov subjektov. Če sestopimo na raven humanistične analize, lahko slednjo označimo kot početje, usmerjeno v dvigovanje subjektivacij štirih omenjenih kategorij v polje filozofije, ki svoj pomen in domet razgrinja v procesu.

dogodku ni nikoli neogibna ali nujna; sledi izključno iz etične drže, zavezane postopkom resnice.

Badiou nadalje govori o treh možnih dimenzijah ravnanja, ki izda etiko resnic in ki ga opiše kot zlo. Poimenuje jih teror, izdaja in katastrofa. Teror vznikne iz obravnave nepravlega dogodka kot dogodka; kot izdajo obravnava okoliščine, ko subjekt preneha slediti postopkom resnice, tj. ko izda zvestobo dogodku; kot katastrofo razlaga primere, ko si določena partikularna resnica vzame pravico do totalne oblasti – tj. ko si vzame pravico poimenovati tisto v resnici, kar je nujno nepoimenljivo, neubesedljivo. Sprejemljiva etika torej temelji na maksimah, ki so podrejene razvoju resnic, ki so same po sebi situacijske, partikularne in vedno vključujejo element nepoimenljivega, nerazložljivega. Ali drugače, z Lacanovo formulacijo iz *Etike psihoanalize* (1988, 34): »Realnost je nestanovitna; zapovedi, ki nam utirajo pot k realnosti, so tako tiranske prav zato, ker je dostop do realnosti tako negotov.« To zavedanje o neogibnosti končnega neuspeha pa, če se vrnemo k Kantu, ni in ne more biti razlog za opustitev naloge, za izbiranje boljših, manj nevarnih nalog. Na delu ni niti Beckettova logika »Poskusi. Naj ti spodleti. Poskusi znova. Naj ti znova spodleti. Naj ti spodleti bolje.« Edini »bolje«, ki ga ta etika priznava, je doseganje boljšega približka k univerzalnemu, ki pa ni univerzalizibilno.

Konkretnije implikacije, ki jih ima orisana etična drža za metodološko zasnovano disertacije, se pričenjajo na ravni formalne organizacije teksta. Besedilo skuša performativno slediti logiki protislovnosti: v procesu interpretacije, izjavljanja proizvaja pomene, ki spodkopavajo tiste, ki naj bi jih zagovarjali (Butler 1997, 84). Vendar ne gre za nihilistično izvajanje ali za postmodernistično množenje tekstov, proliferacijo malih zgodb. Namen je preučiti, v okviru katerih logik se giblje sodobna ruska kinematografija o vesolju, če za njeno osnovno referenčno točko vzamemo prve polete v vesolje. S tem ko bomo v analizi sledili prepletanju teh logik, želimo orisati topologijo tega dogodka – preboja v vesolje v segmentu kulturne produkcije – in opozoriti, kje se zarisujejo meje delujočih postopkov.

Neposredna dekonstrukcija obstoječih pristopov k podobnim vprašanjem in h križišču disciplin, na katerem je zraslo naše raziskovalno vprašanje, je tako nujen

korak, vendar šele prvi korak: opozorilo, na kakšne načine lahko spodleti in kam vodijo spodleti. Ne gojimo iluzij in ne podpiramo upanj, da bi lahko prinesla »splošno premestitev sistema«, kot nalogo dekonstrukcije opiše Slocombe (2005, 81): gre ravno za to, da pokažemo na delovanje etike resnic v polju umetnosti, kar, če spomnimo na naše razumevanje resnic, izključi sistematizacijo kot izhodiščni cilj.

Proaktivnost disertacije torej ne izhaja niti iz postmodernega slavljenja razlik niti iz pritajenega teženja po vzpostavitvi vseobsegajoče koordinatne mreže pomenov, ampak iz določenih sklepov, v katere konkretiziramo orisano držo. Na podlagi teh sklepov in postopkov, ki so vodili do njih, lahko retroaktivno vzpostavimo tisto, kar bi lahko označili kot temeljne naloge, ki smo se jih lotili v besedilu. Če bi izhajali iz postmoderne logike, bi pričeli s predpostavko o očitni diskurzivni neenakosti, ki kulturološkim obravnavam vesolja danes močno otežuje, če že ne onemogoča, sodelovanje v pomenotvornih jezikovnih igrah: postavlja jih v pozicijo, v kateri so sojene po pravilih drugih jezikovnih iger, na nepravilnost česar opozarja Lyotard (1988). *Navzkrižje* je torej ujeta; prikazati je treba pogoje in implikacije njegove sprostitev. S to analogijo pa se naš odgovor na postmoderno kritiko metazgodb prične in konča. Vrtinec malih zgodb sam po sebi ne ugovarja velikim zgodbam, na kar namigujejo tudi rekonceptualizacije, kakršna je zgodba logike kaosa. Kot alternativo predlagamo dopolnitev utečenih lokalnih intervencij in preučevanj implementacije sredstev, strategij, prijemov z osjo, ki raziskavo usredišči okoli dogodka in postopkov resnice (kar ne pomeni, da jo na to os tudi popolnoma omejujemo).

1.1.2 Epistemološke koordinate vsebinskih poudarkov

Razpravi lahko pripišemo izhodiščno napetost, ki sicer že zaradi skorajda pregovorne širine in odprtosti raziskovalnih problematik ni netipična za kulturološka besedila. V našem primeru jo bolj kot širina napaja izbrana usmeritev, ki problematiko zamejuje in razpira obenem. Le-ta terja nekaj uvodnih pojasnil oziroma utemeljitev izbire pristopa.

Na prvi pogled bi se zdelo skorajda samoumevno, da bi raziskavo zasnovali okoli Foucaultove izjave, ki se je sčasoma za določene miselne struje prelevila malodane v lozung, namreč: »Vse je politično!« Iz tega namreč za marsikoga sledi, da je politična tudi vsa umetnost, kar je, posebej za del humanistike in družboslovja, ki se ukvarja s kulturno produkcijo, še kako prikladno. Meje med politiko, estetiko in življenjem se zabrišejo, zato da jih lahko posamezniki po potrebi na novo zarisujejo in nato spet podirajo.

Na tem mestu ne bomo odprli razprave o tem, ali je bilo tovrstno sklepanje morda v določenih zgodovinskih in socio-političnih okoliščinah z vidika etike realnega več kot potrebno in upravičeno. Ustavimo se zgolj ob premisleku, ki ga lahko povzamemo po nekaterih sodobnih kritičnih teoretikih,¹⁶ namreč da že nekaj časa velja, da je fokus debate o razmerjih med življenjem, politiko in estetiko produktivno nekoliko preusmeriti. Povzeto zelo na kratko: lozunga »vse je politično!« in »vsa umetnost je politična!« trenutno prej kot obratno ne upravičujeta upov, pretežno povezanih z možnostmi odprave hegemonskih velikih zgodb, emancipacije subjekta in iskanja alternativnih, bolj egalitarnih oblik političnih in ekonomskih sistemov, ki sta jih nekaj desetletij pomagala vzdrževati.

Površno razumevanje teh maksim vodi k radikalno nasprotnim sklepom: nič ni politično in nobena umetnost ni politična. Ker če je politično izenačeno z »vsem«, tj. vsem živim, tj. z življenjem kot takim, paradokсно izgubi svojo »političnost«: izgubi vsakršno potezo, ki bi to »politično« »vse« dvigovalo nad kar koli drugega in se posledično pretvori v skrajno apolitično geslo, ki blokira učinkovitost politike ne glede na to, da jo navidezno zagovarja. Določeni avtorji, denimo Esposito (2008), so sicer poskušali ponovno zagnati političnost biopolitičnega, in sicer skozi ponoven premislek o povezavi med politiko in biosom oz. življenjem. V nasprotju s Foucaultom, čigar koncepcija politike in političnega je primarno negativna, Esposito biopolitiko razdeli na dvoje: negativno koncipirano politiko

¹⁶Tendenco je mogoče zaslediti pri zelo heterogenem naboru mislecev. Prim. npr. Rancière (2007), Jameson (2009), Eagleton (1990).

nad življenjem in politiko življenja, ki jo nadomesti. Političnost politike izhaja ravno iz te ločnice.

Življenje torej določa razumevanje in status politike in političnega. Biopolitiko lahko razumemo kot koncept, ki podrazumeva življenje, ki ga je treba varovati pred njim samim; ki se lahko usmeri proti sebi: politika je tisto, kar življenju nudi »imuniteto« pred taistim življenjem. Življenje, ki prek politike ne bi bilo ločeno od sebe, bi prenehalo živeti. Tako lahko na kratko povzamemo paradigmo imunizacije, na katero se naslanja velik del politične teorije. Tako politizirana politika – negativna biopolitika, ki jo lahko opredelimo tudi kot administratorja oz. upravitelja določene oblike življenja, ki jo lahko izpeljemo iz politike – politika biopolitike s sloganom »vse je politično« obenem afirmira naravnost narave. Ruda (2014) opozori na možnost drugačne koncepcije politike, ki jo misli ločeno od življenja: kot nekaj, kar je nujno za življenje, vendar ne more biti deducirano iz življenja. Ta premislek bi lahko navezali na zgoraj orisano etiko realnega: pravo življenje; življenje v skladu s Kantovo etično maksimo, vznikne šele *skupaj s* politiko.

Podobno pot lahko nakažemo za slogan »vsa umetnost je politična«. V kolikor ga dojemamo skozi prizmo biopolitike in vseprisotnosti političnega, obstaja velika verjetnost, da bo učinkoval kot uspavalno, ki ponuja neučinkovit, a pomirjujoč surogat za realnopolitično delovanje. Po drugi strani tovrstno enačenje vseprisotnosti umetnosti in njene političnosti s prevlado demokratične politične paradigme naznanja tudi nezmožnost koncipiranja umetnosti in estetike, ki bi obstajala neodvisno od tako totaliziranih in zverženih pojmov politike in umetnosti.

Nakazani paradoksi naj ne bodo brani kot diskurzivno igračkanje, marveč kot dodatna argumentacija za pomen etičnega premisleka in obenem kot njegova nadgradnja. Združitev etike realnega z nakazano dekonstrukcijo takšnih in drugačnih totalizacijsko usmerjenih poizkusov definiranja polj politike in estetike vodi k naslednjim izhodiščnim zamejitvam raziskave in njenega dometa:

1. Hermetične normativne definicije politike in umetnosti oz. estetike se ne le vzpostavljajo, ampak tudi učinkujejo šele retroaktivno in na ravni idealnih tipov, zato ne morejo služiti drugače kot na ravni orientacijskih točk.

2. Te orientacijske točke ne smejo delovati kot točke opore oziroma primerjalne analize, izvedene po vzoru npr.: »za razliko od takega-in-takega tipa odnosov med umetnostjo, politiko ... danes umetnost deluje na tako-in-tako drugačen način«.

3. Iz tega sledi zavrnitev aksiomatskih afirmacij obstoja »politike« ali »umetnosti« v kakršni koli »čisti« obliki. Politika in umetnost kot popolnoma definirani, čisti polji, tj. kot sklenjeni celoti nikoli nista obstajali, ne obstajata in ne bosta obstajali. Zato je govor o možnostih apriorne političnosti umetnosti neumesten.

4. Poudarek torej obračamo k partikularnim približkom k realnemu, ki jih lahko prepoznamo na področju kulturne produkcije. Vztrajanje na približevanju realnemu s hkratnim zavedanjem, da je le-to netotalizabilno in nedosegljivo, razumemo kot imperativ tako etike kot politike realnega.

Nakazana teoretska izhodišča se v pomembni meri navezujejo na epistemološke okvire, ki izhajajo iz koncepta *dogodka*, in na del razprave o estetiki znotraj sodobne filozofije, ki je s tem konceptom delno povezan in do določene mere povezljiv. Na ravni teoretsko-metodološke usmeritve bo disertacija tako poskusila slediti možnostim povezovanja dogodkovne epistemologije z estetiko ter implikacijam teh povezav, ki jih nakazujejo že zgornje orientacijske točke. Na podlagi te povezave bomo nato – predvsem v navezavi na politično-estetski projekt Jacquesa Rancièra – ponudili predlog mišljenja (relativne) avtonomije umetnosti. S tem ne bomo zanikali pomena socio-kulturnega, historičnega in političnega konteksta za nastanek, delovanje in recepcijo kulturne produkcije, bomo pa pojasnili in kontekstualizirali stališče, da lahko kulturna produkcija v določenih ozirih in kontekstu deluje ne le kot učinek okoliščin, pač pa predvsem kot miselni aparat. Pri sodobnih obravnavah umetnosti in kulturne produkcije znotraj družboslovja in humanistike je to pozicijo danes najpogosteje najti v

filozofiji in filozofiji estetike. Filozofske obravnave umetnosti v tej sekvenci niso zgolj ponazoritve filozofskih konceptov, marveč služijo razvoju, širitvi filozofskega diskurza; delujejo kot misel sama. Ta obravnava umetnosti temelji na ostri kritiki t. i. reprezentacijskega pristopa, ki kulturno produkcijo obravnava predvsem kot ponazoritev, na kontekst reduktibilno reprezentacijo drugih sfer, kot se s kulturno produkcijo pogosto spoprijemata sociologija in (kulturna) zgodovina.

Rancièrovo rekonceptualizacijo estetike bomo predstavili skupaj v luči njenega razlagalnega dometa in analitičnih implikacij. Na tej točki naj dodamo zgolj nekaj dodatnih pojasnil v zvezi z osnovnimi osmi pristopa.

Prvič, disertacija se ne osredotoča primarno na problema produkcijskega konteksta in recepcije obravnavanih filmov, kar pa ne pomeni, da ju ne upošteva ali da ponuja ahistorične sklepe oziroma da si jih prizadeva predstaviti kot takšne. Rancièrova analitična delitev umetnosti na različne, socio-kulturno in historično specifične identifikacijske režime ponuja dovolj oprijemljivo zaledje za kontekstualno informiran in neesencialističen vstop v problematiko, obenem pa je ne reducira na vprašanje reprezentacije, v kolikor slednjo razumemo v opozicijskem razmerju do imanence. Rancièrova misel uprizarja poetski moment teorije, ki je homologen prostoru, ki ga za subjektivacijo izkleše Badioujeva ontološka shema. Ta prostor je, kot bomo pokazali, ozek in nestabilen in – kar je nekoliko paradokсно – ravno zato učinkotvoren. Razprava o umetnosti in o filmu ni v izhodišču zastavljena kot nujna subverzija, pač pa zgolj kot potencialna domena sledenja močni, univerzalni, a ne-univerzalizibilni resnici, na katero pokaže dogodek. To izhodišče ni dekontekstualizirano, pač pa kontekst postavi v pozicijo nujno potrebnega ozadja.

Drugič, izbrani pristop se odraža v naravi naše obravnave obstoječih razprav, povezanih z raziskovano problematiko. Disertacija ni zastavljena kot dialog z obstoječimi kritikami in analizami obravnavane filmografije. Četudi vključuje pregled obstoječega diskurzivnega polja (npr. ideološko-kritični, nostalgčni, retrogardistični in utopični moment sodobne ruske filmografije o veselju), ga ne jemlje kot nepreizprašljivo podlago oziroma zaletišče za lastni prispevek: s tem bi

pozornost zgolj preusmerili na že izpostavljen, abstrahiran vidik problematike, kar bi nasprotovalo tako etičnim izhodiščem kot zastavljeni nalogi. Sklice na obstoječe analize uporabi v ilustrativne namene in pa tam, kjer interpretacije kažejo na delovanje različnih logik, ki soobstajajo v horizontu situacije.

Tretjič, s sopostavljanjem logično različnih branj odgovarjamo tudi na morebitno vprašanje o »estetski spekulativnosti« naših interpretacij. Estetska spekulacija ne odraža zaveze dogodku; prav patološko subjektivno izhodišče jo tudi napravi za »spekulacijo«. Interpretacije, ki jih razgrne disertacija, niso nič manj subjektivne, vendar jih vodi zaveza logiki, ki jo bomo osvetlili v navezavi na dogodek in resnico, za katero odpira pot. Kot pokaže Lacan (1993, 83) s primerom Armstrongovega pristanka na Luni, imajo dogodki diskurza zelo konkretne, materialne učinke, ki pa jih omogoči šele priganjanje do skrajnosti meja določenih argumentacijskih logik znotraj etabliranih diskurzov. Ravno ta potencial tudi upravičuje afirmativne interpretativne intervencije, za kakršno si prizadeva disertacija.

1.1.3 Raziskovalni postopki in metode

Z eksplikacijo etične drže smo želeli razgrniti perspektivo nagovora obravnavane problematike; metodologijo razumemo kot prvi korak, ki preverja njeno vzdržnost. Upoštevajoč Feyerabendovo (1999) kritiko metodološkega monizma, ki pojmu metode odvzema formalno resnico-tvorno funkcijo in avtoriteto, z metodologijo mislimo utemeljitev izbrane organizacije besedila ter sosledja in narave postopkov, ki vodijo razgrinjanje problematike.

Kulturološka besedila na formalni ravni pogosto črpajo iz disciplin, s katerimi vodijo primarni dialog. Med bolj uveljavljene postopke sodi protipostavitev teoretskega ogrodja in pretresa slednjega na podlagi obravnavanega »gradiva«; študija primera, pri kateri bolj ali manj eklektično nabrana teorija (navadno s kompatibilnim ontološkim in epistemološkim ozadjem) vodi dialog z obravnavanimi dimenzijami primera; problemska razgrnitev vprašanja, kjer vodilno nit organizacije določa perspektiva obravnave problema. **Pričujoče besedilo zavzema problemsko držo.**

Izhaja iz induktivnega sklepa, do katerega nas vodi *pregled obstoječih sekundarnih (znanstvenih in strokovnih) virov*: kulturoloških raziskav kozmosa in z njim povezane kulturne produkcije: da sodobna ruska kinematografija, ki naslavlja vesolje, le-tega obravnava skozi prizmo prvih poletov v vesolje. Na tej točki si lahko zastavimo prvo raziskovalno podvprašanje: ali bi lahko prve polete v vesolje obravnavali kot dogodek, ki bi ga poimenovali kar »preboj v vesolje«. Manko dogodkovne perspektive v kulturnih študijih vesolja poskusimo preseči s soočenjem dogodkovnih epistemoloških okvirov z osnovnimi koordinatami prvih poletov v vesolje, ki jih izrišejo analize, upoštevane v izhodiščnem pregledu literature. Kritični pregled literature torej poskusimo prevesti v teoretske okvire, ki gradijo na epistemologiji, ki izhaja iz koncepta dogodka.

Tako prevrednoteno raziskovalno izhodišče, tj. koncept *vesolja*, nato vpeljemo v polje kulturne produkcije oz. estetike, pri čemer najprej na podlagi koordinat razprave, ki jih začrtajo etična izhodišča in rekonceptualizacija prvih poletov v vesolje kot dogodka, razgrnemo osnovna izhodišča in domet estetike v navezavi na dogodkovne epistemologije. Tu lahko predmet raziskave prevedemo v vprašanje, kakšnih resnic o dogodku – preboju v vesolje – je zmožna sodobna ruska kinematografija. Vprašanje lahko prevedemo tudi v poizvedbo, na katere meje mogočega trči subjekt, ki zalezuje posledice dogodka – preboja v vesolje. K problematiki mišljenja vesolja v sodobnem ruskem filmu, torej na podlagi teoretskih izpeljav, pristopimo s perspektive vprašanja:

»Kaj je vesolje (po prvih poletih v vesolje) v sodobni ruski kinematografiji o vesolju in kako (če sploh) ta kinematografija zasleduje dogodkovne posledice prvih poletov?«

Zagato naslavljam skozi preizpraševanje legitimnosti koncipiranja prvih poletov v vesolje kot dogodka na eni strani in rekonceptualizacijo estetike ter njene vpetosti v politiko realnega na drugi strani. Osi se srečata v vprašanju topologije subjektivnosti, ki pravzaprav šele zares odpre problematiko meja mogočega in nemogočega, če slednje enačimo z mejo realnega. Topologijo subjektivnosti poskusimo v okviru disertacije obravnavati v nazvkrižju konceptov kronotopa in

dialektike pogleda in podobe: dveh drug z drugim le delno pomirljivih konceptualnih okvirov. Prvi gradi na ikonski tradiciji izenačevanja podobe, besede in znaka v procesu subjektivacije, usmerjene v transcendentno, drugi pa izhaja iz (post)strukturalistične dvojice označevalec/označenec in naslavlja gibanje označevalca v polju simbolnega.

Sosledje postopkov, ki vodijo besedilo, skuša ustrezati orisanim izhodiščem in nameram. Disertacija teče na dveh ravneh: na ravni teoretske konceptualizacije in na ravni analitskega preizpraševanja in dopolnjevanja te ravni s pomočjo referenc na fenomenalno – pojavno konkretizacijo vprašanj. Ravni sta mišljeni sočasno, vendar zaradi analitične jasnosti prikazani po načelu od splošnega h konkretnemu. To pa ne pomeni, da velja med njima kakršna koli hierarhija; prej gre za napetost, ki izhaja iz tega, da sta druga na drugo ireduktibilni. V delih disertacije, ki zakoličijo izhodišča in domet analize, najprej ponudimo teoretski vstop, ki ga nato soočimo s pojavnim kontekstom, ki v razpravo vpelje konkretne koordinate postsovjetskega konteksta. Ne gre za neposredno aplikacijo teorije na empirijo, pač pa za premislek o vzdržnosti teorije in o predpostavkah, ki uokvirjajo mišljenje »konkretnega«. Vpogled v kontekst pridobimo s sosledjem naslednjih metod: s kritično analizo diskurza o prvih poletih v vesolje, ki ga proliferirajo znanstvene, strokovne in poljudnoznanstvene razprave; s kritičnim pregledom osnovnih epistemoloških izhodišč, ki uokvirjajo znanstvene in strokovne razprave o estetiki (in filmski produkciji) v ruskem kontekstu in z metodo *close reading*, ki jo s poudarkom na križanju dveh konceptualnih izhodišč (dialektika pogleda in podobe ter kronotop) uporabimo za analizo filmov, ki so osrednji predmet razprave.

Besedilo je v svojem bistvu analitična obravnava problema, ki ne izhaja zgolj iz empirične evidence (dejstva obstoja sodobne ruske kinematografske produkcije o vesolju) kot take. Poskus nasloviti raziskovalno vprašanje obenem odpre problem meja obstoječe teorije. Prvi del disertacije, ki oriše osnovna izhodišča, predpostavke in smernice obravnave ((popularno)kulturnega) vesolja v sodobni teoriji, izpostavi problem nezmožnosti le-teh reflektirati pomenljivost prvih poletov v vesolje kot dogodka. Drugi del disertacije premisli možnosti in implikacije take refleksije oz. vpelje problematiko dogodka in njegove

dogodkovnosti v polje analize estetike oz. kulturne produkcije. Tretji del disertacije uporabi konceptualno ogrodje prvih dveh delov, da raziskovalno vprašanje prevede v jezik kinematografije in analizira sodobno rusko kinematografsko produkcijo o vesolju. Sklepni del disertacije se z ravni analize ponovno dvigne na raven izhodiščnih teoretskih zastavkov in k vprašanju resnic o prvih poletih v vesolje, ki jih je zmožna sodobna ruska kinematografija.

**PRVI DEL: PREGLED POSKUSOV HUMANISTIČNIH
IN DRUŽBOSLOVNIH RAZPRAV O VESOLJU**

2 VESOLJE, KOZMOS, SODOBNA KULTURA: PREGLED OBSTOJEČIH RAZPRAV

Poleta prvega satelita (Sputnik, 1957) in prvega kozmonavta (Jurij Gagarin, 1961) v Zemljino orbito sta, če sledimo dominantni zgodovinski naraciji, inavgurirala začetek t. i. *space age* – vesoljske dobe in naznanila za zahod zaskrbljujočo potencialno prelomnico v »tekmi za vesolje«. Izkrcaje prvega astronava na Luni je v zahodni zgodovini *space age* sicer kaj kmalu v dobršni meri zasenčilo zgodnje uspehe sovjetske vesoljske industrije (kot zgovorni argument v prid temu sklepu naj navedemo zgolj Lacanovo *Televizijo* (1993, 83), kjer avtor kot diskurzivni dogodek, ki ima realne učinke, navaja ravno izkrcaje na Luni in ne prvi polet človeka v vesolje ali zagon Sputnika). Sovjetski (in (predvsem ruski) postsovjetski diskurz) je na drugi strani vse do danes ohranil dominantno afiniteto do prvotne naracije. Naš namen nikakor ni ponovno drezati v očitno nedokončano in izrazito boleče politično razpravo o iskanju »smisla«. Skorajda nasprotno: preden preidemo k predmetu lastne raziskave in z namenom, da bralcu predstavimo izhodiščne točke naših zanimanj in izvajanj, želimo na tem mestu nakazati osnovne logike iskanja smisla, ki služijo kot rdeča nit v relevantnih družboslovnih in humanističnih razpravah. Povedano drugače: kar sledi v tem poglavju, je kratek – zavoljo analitične jasnosti pretežno disciplinarni – pregled pristopov k znanstvenim vpeljavam problematike sodobnih (popularno)kulturnih naracij vesolja v humanistiki in družboslovju. Posebno – a ne izključno – pozornost bomo pri tem namenili naslednjim disciplinam: kozmologiji v filozofiji, nookozmologiji, astrosociologiji in kulturnim študijem (vključno s kulturno zgodovino) vesolja.

Uvodni pregled, ki sledi, bi zlahka razširili, če bi vesolje oz. kozmos razumeli širše, tj. vesolje (rus. *vselennaja*) kot neomejen, vseobsegajoč prostor, kozmos pa kot harmonizacijsko organizacijsko načelo. Tovrstno razumevanje bi občutno preoblikovalo polje našega zanimanja. Govoreč o problematiki *kozmosa* v sodobni ruski kulturni produkciji/umetnosti/estetiki bi se verjetno osredotočili na izbor filmov, ki z vesoljem kot prostorom onkraj Karmanove črte nimajo nikakršne

zveze, pač pa se ukvarjajo z vzpostavljanjem harmonije znotraj subjektivnih svetov, ki jih gradijo npr. režiserji v okviru avtorskih poetik, ali izhajajoč iz določenih narativov, junakov, pokrajin ... Po drugi strani bi lahko razpravo gradili okoli pojma *vselennaja*, ki na prvi pogled manj ambivalentno naslavlja prostor onkraj Zemljine atmosfere. Vendar če pojem *kozmos*, razumljen kot urejevalno organizacijsko načelo, širi polje razprave na ravni strukturnih relacij, tako da teži k temu, da bi zaobjel vse možne svetove, od poetik do intersubjektivnih tvorb, *vselennaja* (vsemirje, univerzum) namiguje na topološke kontinuitete. Razprava o univerzumu oz. univerzumih ali multiverzumih v ruski kulturni produkciji bi terjala takšno razširitev vesolja, v katero je poletel Sputnik, ki bi vključevala npr. tudi svetove kiberprostora ali subjektivne ekstimne svetove.

Za nekoliko drugačno strukturo raziskave smo se odločili zaradi osnovnih formalno-vsebinskih značilnosti filmografije, ki sodi v rusko kategorijo »o vesolju«: kategorizacija ne izhaja iz kompleksne refleksije o pomenih dvojice *kosmos/vselennaja*, pač pa gradi na preprosti ugotovitvi, da je vsem filmom, ki jih zajema, skupno tematiziranje vesolja, kamor merijo sateliti in ki je bilo vpeto v hladnovojno tekmo za vesolje. V najosnovnejšem smislu je vesolje tu taisto zvezdno nebo, nad katerim se je navduševal Kant, obenem pa tudi veličastno prostran, neodziven, težko dosegljiv prostor, ki je krstil prvega kozmonavta Gagarina.

To izhodišče, na katerem temelji sklep poimenovati določen spekter sodobne ruske (in starejše, sovjetske) kulturne produkcije »o vesolju«, razpravi daje nekoliko drugačen poudarek. Zastavlja namreč vprašanje o morebitnih univerzalnih razsežnostih očitno kontekstualno pogojene fascinacije nad podobo. Za primerjavo: ameriška kulturna produkcija, ki meri v vesolje, za razliko od ruske, nima pretenzij po lastni kategoriji: zdi se, da ne ruši konsenza o ustreznosti žanrskih kategorij (znanstvena fantastika, dokumentarec, pustolovska drama), morda z izjemo oblikovanja določenih praviloma komičnih podžanrov, kot je vesoljska opera, ki pa vendarle tudi ne gradi na pomenljivosti podob vesolja, ampak jih bolj instrumentalizira za razvoj lastnega avtonomnega scenarija.

V tem poglavju želimo nasloviti naslednji paradoks: katere discipline oz. teoretski narativi omogočajo govor o »vesolju«, ne da bi ga reducirale na prostor,

teleologije ali mitske konstrukcije, in s kakšnimi posledicami vztrajajo podobe vesolja?

2.1 (POPULARNO)KULTURNI KOZMOS V FILOZOFIJI

V habilitacijskem spisu *O orbitah planetov* je Hegel (1801/2007) izvedel prepričljiv zagovor discipline, ki jo je sam poimenoval filozofska fizika, in ki jo je zoperstavil tedanjima mehaniki in matematiki, ki so se ju znanstveniki od Newtona dalje radi posluževali za razvoj t. i. astrofizike. Danes – in v luči Heglovega logičnega projekta – lahko tekst vsebinsko deluje kot zgodnji in nekoliko nedodelani zametek logičnega projekta, ki ga je razvil v kasnejših delih (prim. Healanov komentar k angleškemu prevodu *O orbitah planetov* (Hegel 1801/2007)). Še pomembneje pa je opozoriti na nekaj drugega. Po eni strani delo predstavlja odločno kritiko razumevanja vesolja, prevlada katerega se je s pomočjo matematike in Newtonove mehanike uveljavila konec 18. stoletja.¹⁷ Po drugi strani z nastavki za t. i. filozofsko fiziko potrjuje zoperstavitev Kantovi kozmologiji, utemeljeni v transcendentalnosti subjekta (prim. Kant 2013, 445–452). Vprašanje, ki ga naslavlja Heglov spis – vprašanje ustreznosti obstoječih metateoretskih izhodišč za konceptualizacijo vesolja – je po tehtnosti obrata, ki ga zahteva, primerljivo z drugimi dogodki, ki jih ima zahodna znanost (in kozmologija) za prelomne. Analize pogojev zloma ptolemejske astronomije, popularizacije kopernikanskega obrata in retroaktivnega pripoznanja naprednosti premislekov Nikolaja Kuzanca¹⁸ (Kragh 2015, 102; glej tudi Uršič in Škamperle

¹⁷To razumevanje lahko v grobem opišemo kot splet nekaj tez: zvezanosti heliocentrizma in antropocentrizma, primata matematike in mehanike v znanstvenem diskurzu in primata pogleda v astronomiji.

¹⁸Kuzanec danes velja za zadnjega filozofa srednjega veka oz. predhodnika renesančne misli; med drugim je – v okvirih srednjeveške mistike in ne po načelih novoveške znanosti – univerzum razumel kot neskljenjen in razsrediščen; kot končen in neskončen obenem. Prelomil je s ptolemejskim razumevanjem vesolja, utemeljenim v naslednjih tezah: vesolje je sklenjeno in končno, a časovno večno, vse, kar je, je znotraj kozmosa, ki ga sestavlja osem sfer z mirujočo Zemljo v središču; sfere, ki se medsebojno stikajo, obkroža sfera zvezd stalnic, ki jo v krožno gibanje spravlja negibni gibalec. Zunaj vesolja ni ničesar; praznine ni. Vesolje je prostor, ki ga

2001; Uršič 2010) zgovorno pričajo o tem, da so tako za oceno idej kot »radikalnih« kot za njihovo morebitno uveljavitev ključnega pomena prej socio-politične kot astronomske konstelacije. Verjetno ni naključje, da je zanimanje za dela, kot so *Od sklenjenega sveta do neskončnega univerzuma* (Koyré 1988), *Kopernikanski obrat: planetarna astronomija v razvoju zahodne misli* (Kuhn 1985), *Geneza kopernikanskega sveta* (Blumenberg 2001), ki med drugim opozarjajo na skrajno spornost postuliranja kakršne koli – tudi ovinkaste – linearnosti znanstvenega napredka, povečalo šele v kontekstu popularizacije konceptov psihoanalitskega subjekta na eni strani in interpeliranega subjekta strukturalizma na drugi.

Načinov, kako skonstruirati zgodbo podob vesolja v filozofiji, je – kot smo nakazali z zgornjo skico – veliko; nikoli ne gre zgolj za znanstvene modele, pač pa za odraze in konceptualizacije dominantnih naracij o razmerjih med človekom, Zemljo in vsem, kar leži onkraj Zemljine atmosfere. Za namen pričujočega besedila je bistveno, da orišemo najbolj utečene načine interakcij filozofskih koncepcij vesolja z njegovimi popularnokulturnimi podobami dandanes.

Naj pričnemo z orisom mesta kozmologije. V pomenu, ki se je uveljavil od Einsteinove objave splošne in posebne teorije relativnosti, se pojem – tudi t. i. znanstvena kozmologija – nanaša na racionalno in empiricistično disciplino, ki preučuje sestavo in razvoj vesolja (tudi kozmosa) (Kragh 1996). To počne na podlagi metateoretskih predpostavk operacionalizma in razlagalnega realizma. Operira zgolj s pojavi, ki jih lahko zaznamo (preko določenih postopkov ali s pomočjo fizikalnih instrumentov in naprav), ter teoretsko sledi načelu, da neki pojav obstaja, če moramo njegov obstoj predpostaviti za razlago nekega drugega, že zaznanega pojava (Grujić 2007, 41–49). Znanstveno vednost torej utemeljuje v čutnih zaznavah in teoretskem racionalizmu. Kot osnovni metodi sprejema hipotetično dedukcijo in indukcijo; večina sodobnih kozmoloških modelov je zgrajena na kombinaciji operacionalizma, racionalizma in hipotetične dedukcije,

določa materija – štirje zemeljski elementi (oganj, zrak, voda in zemlja) in nebesni eter, ki je popoln – večen, nespremenljiv. Kuzančeva doktrina je širše zanimiva postala šele mnogo po popularizaciji kopernikanskega obrata (glej npr. Koyré 1985, 12–20).

medtem ko je kombinacija realizma, empiricizma in indukcije skrajno redka. Sodobna relativistična kozmologija je tako utemeljena v operacionalizmu, racionalizmu in hipotetični dedukciji. Povedano drugače: njene hipoteze izvirajo iz *splošnih idej* o univerzumu; posledice teh idej so nato preračunane deduktivno, z upanjem, da se bodo vsaj nekatere od njih ujemale s procesi, ki jih lahko empirično zaznamo.

Od daleč bi se lahko zazdelo, da so kozmološke predpostavke o podobi kozmosa precej podobne popularnokulturnim predstavam o njem, le da se slednje ne sklicujejo na »znanstveno« avtoriteto. To opažajo tudi številni kritiki sodobne kozmologije; disciplina, ki se sprašuje o starosti, nastanku, modelu in razvoju vesolja, je med naravoslovci v zadnjih desetletjih zaradi svoje izjemno spekulativne narave v relativni nemilosti (Disney 2007, 383). Na tem mestu ne bomo zahajali v podrobnosti osnovnih modelov vesolja (standardni model (veliki pok) in dva modela, ki si ne zadajata vprašanj o tem, zakaj in kako je vesolje nastalo, marveč predpostavljata, da je večno bilo: model nihajočega vesolja (ki kot filozofsko referenco navaja Platona) in model stabilnega stanja (ki se sklicuje na Aristotela)), ki jih je moč najti v *mainstream* znanstveni kozmologiji (Kragh 1996). Omenjamo jih le z namenom, ker želimo opozoriti, da gre njihov kulturni domet prej kot v odkrivanju in popularizaciji kakršnih koli končnih resnic o vesolju verjetno iskati v komplementarnosti določenim strategijam subjektivacije (tu naj navedemo dva zgovorna primera: uspeh in vplivnost ameriške televizijske oddaje *Cosmos* (1980), ki jo je vodil Carl Sagan, in skrajno spolitiziranost kozmološke debate v Sovjetski zvezi, posledica katere je bila množica prizadevanj uskladiti znanstvene rezultate in teorije z marksizmom-leninizmom ter naknadno povzdignjenje kibernetike na raven uradne ideologije (Kragh 2012)). Po drugi strani bi bilo nedopustno zanemariti vpliv empiričnih naravoslovnih opažanj o vesolju (in podob vesolja ter pojavov, ki jih je v njem opaziti, ki jih posredujejo sonde, teleskopi, sateliti) na estetiko vesolja v sodobni popularni kulturi (prim. Anders 1994).

Z vidika humanističnih pristopov in analize pa ne bo odveč opozoriti, da je tudi tu morda bolj zanimivo vprašanje, kakšno vlogo igrajo vse te podobe in teorije v topologiji sodobnega subjekta ter kako so vpete v mrežo vednosti ali luknje v njej.

Povedano preprosteje: kdaj, kako, čemu postane kozmos v popularnem imaginariju za hip (ali štiri) pomembnejši, kot je bil prej? In s primerom: zakaj je Walter Benjamin (2002, 98–99) pel slavospeve planetariju (kot instituciji, ki moderni ponuja enkratno možnost na novo premisliti odnos do narave in osmisliti tehnologijo kot kazalnik razmerja med naravo in človekom in ne kot sredstvo obvladovanja narave), obenem pa bil izjemno kritično nastrojen do fotografije (in filma)? Kozmologija kot sodobna znanstvena disciplina ni zmožna nasloviti teh vprašanj. Veliko bolj prihajajo do izraza v raziskavah, ki problematizirajo zgodovino kozmologij in kozmoloških koncepcij ter njihovih zvez z dominantnimi svetovnimi nazori (s tem se vračamo k Blumenbergu, Koyréju, Kuhnu, Uršiču, s sklici na dela katerih smo v tem podpoglavju tudi pričeli). Vendar v primerih tovrstnih raziskav gre večkrat za poskuse preizprašati prevladajoče konceptualizacije sveta (in/ali kozmosa) s pomočjo zgodovinskih ekskurzov in opozorila na to, da je vsaka konceptualizacija zgolj »ena od možnih« in da nikoli ne obstaja kot edina možna. Praviloma pričenjajo s predpostavko o lastni zmožnosti sintetizirati in analitično ovrednotiti starejša dognanja. Predpostavka ni neumestna, ji pa pogosto zmanjka avtorefleksije: vprašanja, kaj odpira njena lastna izhodišča.

2.2 AKOZMIZEM ŠTUDIJEV PROSTORA 20. STOLETJA

Zgoraj izpostavljenim vprašanjem se bližje od kozmologije in zgodovine filozofije približujejo različne veje sodobne družboslovne in humanistične teorije. (Post)strukturalistično preizpraševanje evolucionizma (kmalu za njim pa tudi vzpon kulturnega relativizma) je najprej prineslo novo in drugačno zanimanje za kozmološke modele drugih kultur, z njim pa novih pet minut slave za discipline, kot je arheoastronomija. Korelativno temu so reinterpretacije Kantovih *pogojev možnosti* v 20. stoletju prinesle razmah zanimanja za prostor, ki ga morda najbolj eksplicitno artikulira disciplina (postkolonialne) kulturne geografije (npr. Soja 1996; Harvey 2001), eksplicitno prisotno je tudi pri Jamesonu (npr. pri rabi strategije kartiranja (2009, 2011), Foucaultu (naj spomnimo na konceptualizacijo heterotopij (1986)), Deleuzu in Guattariju (v mislih imamo posebej prostorski poudarek, ki ga je mogoče razbrati iz konceptualne triade, razvite v *Anti-Ojdipu* (2004), tj. teritorializacija, deteritorializacija, reteritorializacija), z nekoliko

drugačnim poudarkom – na vprašanju subjektivacije in subjekta – pa tudi v Lacanovem topološkem obratu (prim. Ragland in Milovanovic 2004) in pri Kristevi (prim. West-Pavlov 2009). Pomenljivo je, da vesolja (ali kozmosa) kartirati ni poskusil nihče od naštetih.

Po desetletju presunjenosti (ne pa nujno tudi brezpogojnega navdušenja) nad prvimi poleti v vesolje ter izkrcanjem na Luni, ki je prispevalo k večji pogostosti sklicev na kozmos (predvsem pa na omenjene dogodke) tako v spisih in esejih kot verjetno tudi v vsakodnevni konverzaciji, je zanimanje zanj uplahnilo oz. se skoraj popolnoma preselilo na področje znanstvenofantastične (pop)kulture, s tem pa skorajda neogibno v polje *reprezentacije*. Kot izjemo naj tu opozorimo na Baudrillarda in Haraway, ki znanstvenofantastični dispozitiv skušata teoretizirati kot splošni modus delovanja in ne kot reprezentacijo imanence (Spiegel 2011, 33). Baudrillarda (ob znanstvenofantastičnem dispozitivu mislimo predvsem na teorijo simulakra (1994) in – morda v posplošitvi celo nekoliko neupravičeno – postmoderno mantro, da so poskusi obvladovanja prostora v resnici poskusi obvladovanja temporalnosti (Gomel 2009, 45)) naj uporabimo kot iztočnico za premislek, da lahko znanstvenofantastični dispozitiv mislimo tudi v okviru hegeljanske logike: ne gre za pristanek na razkol med transcendentnim in transcendentalnim, marveč za participacijo v vseobsegajočem, dinamičnem sistemu, kjer substanca in subjekt nista ločena. Pri tej konceptualizaciji znanstvenofantastičnega dispozitiva, ki gradi na prepletenosti časa, prostora in tehnološkega napredka, lahko prepoznamo razmeroma ekspliciten sklic na dediščino (predvsem italijanskega) futurizma začetka 20. stoletja, ki ga zaznamujejo ideje obračunavanja s preteklostjo, slavljenja tehnološkega razvoja in z njim povezanih novih možnosti, ki jih odpira modernost, ter občudovanja svetlobe, zraka, hitrosti in moči novih (vojaških) tehnologij. Paradoksnost znanstvenofantastičnega dispozitiva, ki jo je mogoče opisati tudi kot konvergenco utopije in distopije, izvirajočo iz avtonomizacije razvoja tehnologij oz. racionalistične znanosti in njenega prodora v vse pore (post)moderne življenja, je prepoznati že v aspiracijah futurizmov začetka 20. stoletja (Poggi 2009, ix-x). Delno zaradi oblike ključnih idej futuristov (manifesti) in delno zaradi vpetosti (predvsem italijanskega) futurizma v politične projekte s totalitarnimi težnjami (npr. Marinettijeva manifesta iz leta 1909 (Poggi 2009, 1) so te ideje teorijo

dosegle predvsem prek kasnejših teoretikov tehnologiziranih aspektov (post)modernosti, kot so npr. Baudrillard, Haraway, Virilio (npr. 2006). Zanimivo je, da se težnje italijanskega futurizma po obvladovanju prostora v konkretizacijah vizij (npr. v umetniških projektih) praviloma zaustavijo tik pred vesoljem, v atmosferi; vizija obvladovanja prostora je bolj kot na *astro*- vezana na *aeronavtiko*. Premislek o vesoljskih razsežnostih razvoja tehnologij je precej bolj izražen v ruski inačici futuristično usmerjenih ustvarjalcev (prim. Kručonih, Majakovski), katerih idej pa (še) ni zaslediti v večjem delu humanističnih in družboslovnih razprav o prostoru. Zato bomo zavoljo koherentnosti besedila to temo obravnavali v drugem podpoglavju. Na tej točki naj opozorimo le, da študiji prostora vesolju ne zakličejo dobrodošlice vse do pojava t. i. konceptualno zasnovanih disciplin, razmah katerih je opaziti ob koncu 20. stoletja.

2.3 KONCEPTUALNI PRISTOPI

Sosledje zahodnih zgodb o vesolju, ki jih današnje zgodovine filozofije, znanosti in družbe izpostavljajo kot dominantne, bi lahko strnili v zaporedje »sprejeti in razumeti smoter ter lastno vlogo« (antična filozofija in srednjeveška sholastika), »razložiti« (empirična znanost od kopernikanskega obrata), »obvladati mehanizme tuje nadvlade« (humanistična in družboslovna teorija 20. stoletja). Že v prejšnjih razdelkih smo poudarili, da nikakor ne gre za neizpodbitno določeno evolucijo, kaj šele razvoj: v vseh obdobjih so bili prisotni (vsaj – najbrž bi jih lahko izpostavili še veliko več) vsi trije navedeni pristopi, zelo verjetno tudi četrti – konceptualni, pri katerem se velja pomuditi v tem podpoglavju.

O diverzifikaciji znanstvenih disciplin oz. o fragmentaciji znanosti, ki naj bi ji dandanes bili priča (vsaj tisti, ki jo dejansko dojemajo v disciplinarnih okvirih), je bilo zapisano že veliko; ne manjka niti opažanj o vse večji priljubljenosti konceptualnega pristopa k mišljenju. Razpravo o tem, v kolikšni meri je trend povezan s potrošniško maksimo, ki terja vedno nove inovacije in – četudi zgolj formalne – transformacije, bomo pustili ob strani. Opozoriti bi želeli zgolj na dejstvo, da se temu trendu ni izognilo niti vesolje. V zadnjih nekaj desetletjih sta poleg konceptov, »usmerjenih v vesolje«, kot so astrofuturizem (Kilgore 2003), astrokultura (Geppert 2012, 8), astropolitika (gre za termin, ki je obenem naslov

trenutno edine znanstvene revije, posvečeno vesolju – *Astropolitics* (2003–)), to usmerjenost artikulirali (najmanj) dve (nominalno interdisciplinarni, po prispevkih sodeč pa predvsem družboslovni) novi disciplini (astrosociologija in nookozmologija), vse več pa je sklicev na njun – po sodobnih naracijah sodeč nekoč že napreden in razmeroma uveljavljen – diskurz kozmizma.¹⁹

Trenutno ni mogoče napovedati, ali bosta astrosociologija in nookozmologija tekom naslednjih desetletij utonili v pozabo ali se denimo pustili pogoltniti drugim disciplinam. Na tej točki to niti ni relevantno. V pregled ju umeščamo na enaki osnovi kot ostale discipline: kot teoretska sklopa, ki se danes vključujeta v razprave, ki na področju humanistike in družboslovja prispevata k mišljenju vesolja. Ne gre torej zato, da bi ju skušali obravnavati kot zgodovinsko inovacijo; prej gre za to, da učinkujeta simptomatično: nakazujeta, v katere smeri se vesolje širi na Zemlji.

2.3.1 Astrosociologija

Doslej najnatančnejše definicije astrosociologije je podal ustanovitelj in zagovornik discipline Jim Pass (2006, 85–99; 2011, 6–27), in sicer kot poddisciplino sociologije, katere namen je preučevati odnose med vesoljem in človekom. Disciplina, za katero se zdi, da trenutno ostaja kot podveja sociologije in se razvija primarno v okviru posebnega raziskovalnega inštituta, izhaja iz vse bolj intenzivnih stikov človeka (in družbe) z vesoljem ter se ukvarja z vprašanji možne ekspanzije v kozmos (ta mdr. vključujejo problematiki prehranjevanja in društvene ureditve v vesoljskih kolonijah) na eni strani ter potencialnimi izboljšavami, ki jih lahko raziskave vesolja ponudijo za probleme na Zemlji, na drugi. Astrosociološki diskurz bi lahko označili za »vesoljski« podaljšek potrošniško naravnanih gospodarskih modelov in socioloških analiz. Vesolje

¹⁹Zaradi relativne nepovezanosti z razpravo ne izpostavljam posebej npr. astrobiologije – mlade nove veje biologije, ki preučuje možnosti razvoja življenja v vesolju. Performativni odmev usmeritve v kozmos – postgravitacijsko umetnost – pa bomo za boljšo koherentnost besedila obravnavali nekoliko kasneje.

obravnavajo kot samotni, nevaren, razmeroma neraziskan prostor in obenem – v skladu z ameriškim imaginarijem (prim. Kilgore 2003, 222–239; McCurdy 1994, 55–68) – kot *ultimativno mejo*²⁰, ki pa jo bo človek najverjetneje razmeroma kmalu pokoril. Zgodba je v skladu z opisi, ki jih ponujajo Nasini priročniki.

V astrosociologiji je razmeroma malo prostora za kulturne (re)prezentacije vesolja, ki so dozdevno same sebi namen: pisci tekstov s področja se jih poslužujejo, le v kolikor jim služijo kot odskočna deska za lastna izvajanja, denimo izdelavo vzdržnega modela družbe, ki bi funkcioniral v pogojih kolonije na drugem planetu. Vesolje – ki je »realnost« postalo s prvimi uspešnimi poleti – torej določajo empirično detektirane lastnosti na eni strani in človekove potrebe na drugi.

Astrosociologijo bi lahko opredelili kot neke vrste vesoljski pragmatizem, skorajda kot vedo, ki se osredotoča na izdelavo nabora veščin, ki bi posamezniku in družbi omogočili življenje onkraj Zemljine orbite. Pragmatične narave so tudi vrednote, ki jih implicitno propagira: individualizem, pogodbenarava družbenih vezi in potrošniški kapitalizem. Lahko bi povzeli, da naravnost discipline vesolja koncipira kot novo areno, za katero je treba zgolj še ugotoviti, kako jo osvojiti z zemeljskimi prijemi.

2.3.2 Nookozmologija

Nekritična drža do vesolja, ki jo zavzema astrosociologija, ima sicer tudi drugo plat, za katero bi lahko rekli, da jo uteleša ruska različica družboslovnega vpogleda v problematiko vesolja – nookozmologija. Prav tako kot v primeru astrosociologije gre za »instant« disciplino 21. stoletja. Vendar za razliko od ameriškega modela, ki upravičenost lastnega obstoja utemeljuje skoraj izključno v bližnji prihodnosti in pragmatičnosti, nookozmologija po »korenine« sega v preteklost (*Noocosmology* 2014). Na podlagi t. i. filozofije (ruskega) kozmizma propagira potrebo po usklajenem razvoju »duha in telesa ter planeta« – t. i. mikro-

²⁰V angleškem izvorniku: *final frontier*.

in makrokozmosa, ki naj bi od nekdanj bila značilna poteza ruske miselnosti. Ponuja tudi rešitve, ki bi sodobnega, od narave odtujenega posameznika, ponovno vklopile v kozmično mrežo, na daljši rok pa omogočile harmonično širjenje človeštva v kozmos.

Viri, na katere se opirajo nookozmologi,²¹ so sicer pretežno dela t. i. ruskih kozmistov – mislecev konca 19. in začetka 20. stoletja, ki so predvidevali, da bo človek kmalu zapustil Zemljo, in teoretizirali možne načine rešitve in širitve civilizacije na drugih planetih. Pisci posebej izpostavljajo ne le naprednost, marveč obenem tudi »ruskost« in univerzalnost citiranih del in povzemanih idej (glej npr. Aseev 2010). To napeljuje na možnost, da gre nookozmološkemu projektu vsaj v enaki meri kot za teoretizacijo človekovega mesta v vesolju tudi za ponovno obuditev ruskega nacionalizma in ideologij, kot je Moskva – tretji Rim. O slednji bomo podrobneje spregovorili kasneje. Na tej točki pregleda je pomembna zgolj ugotovitev, da nookozmologija vodi dialog z naracijami – bolj kot z estetiko ali prostorskostjo – vesolja, in sicer s tistimi, ki ga vidijo kot kraj za uresničitev utopij. Utopije so pri tem neuresničene sanje ruskih intelektualcev preteklih dveh stoletij.

2.3.3 Kozmizem

V prejšnjem razdelku smo navrgli, da se nookozmologi odprto opirajo na t. i. filozofijo (ruskega) kozmizma. Gre za sekvenco ruskih (pretežno religioznih) mislecev s konca 19. in začetka 20. stoletja, ki jih – morda celo bolj kot vsebina v vesolje usmerjenih idej – družijo vektor misli: le-ta meri onkraj Zemljine atmosfere. Ostalo variira: Fjodorov (1990) je npr. mdr. razmišljal o tem, kako bo preboj v vesolje koreliral z razvojem sredstev za obuditev mrtvecev (ki jih bo treba nekam naseliti, tako da je ekspanzija na druge planete nujna) in izpolnitvijo krščanske moralne naloge človeštva, Ciolkovski se je ukvarjal s tehnološkimi vprašanji, Vernadski pa z vprašanjem trajnostnega razvoja ter harmonije mikro- in

²¹Zanimivo je, da gre večinoma za nekdanje generale oz. uslužbence ruske varnostne službe z objavami na temo državne varnosti (glej *Noocosmology* 2014).

makrokozmosa (Young 2012, 6–24). Glede na kronologijo delovanja in usmeritve je kozmiste po Youngu (2012) mogoče razdeliti na verske (V. Solovjov, S. Bulgakov, Florenski, Berdjajev), znanstvene (Ciolkovski, Vernadski, Čiževski, Kuprevič) in novejši biokozmiste (Gorski, Setnicki, Muravjov, Čekrižin).

Dojemanje teh mislecev (najpogosteje omenjana sta Fjodorov in Ciolkovski, sledita verjetno Vernadski in Čiževski) kot heterogenega, a vseeno do neke mere enovitega gibanja oz. miselne struje, ki si zasluži lastno ime – ruski kozmizem,²² in je pomembno vplivala na razvoj sovjetske znanosti, umetnosti in politike, je razmeroma nov pojav. Young (2012, 7–12) opozori, da gre bolj za tematsko bližnje, a vseeno heterogeno delovanje različnih posameznikov in manjših krožkov. Kozmizem umesti v širši kontekst ruske nacionalne misli, ki jo obravnava na osi od slovanofilov in zapadnikov 19. stoletja do Leva Gumiljova v 20. stoletju. Poleg tega opozarja na t. i. »spiritualistični« in »ezoterični« kontekst, kar odzvanja tudi v zborniku tekstov o okultnem v ruski in sovjetski kulturi, ki jih je uredila Glatzer Rosenthal (1997). Kozmistične ideje je mogoče umestiti v kontekst ruskega simbolizma 19. (in zgodnjega 20.) stoletja in reakcije na evropski racionalizem, ki je v Rusiji sprožil raznovrstna »teurška« iskanja (naj omenimo le teozofsko doktrino Solovjova in antropozofijo – njeno popularizirano različico – ki jo je širila Blavacka) (Glatzer Rosenthal 27–30).

Res je sicer, da je kozmistične motive ali imperitive k delovanju prepoznati v pomembnih etapah sovjetske in ruske kulturne produkcije 20. in 21. stoletij: naj omenimo le kubofuturizem, konstruktivizem in suprematizem, slikarsko skupino Amaravella ter filmografijo A. Tarkovskega. Vendar to ne zadostuje za to, da bi navedeni nabor avtorjev – ki so bili z deli drug drugega v veliko primerih seznanjeni le delno – povzdignili v pomemben del uradne sovjetske ideologije ali,

²²O kozmizmu je sicer mogoče govoriti tudi v kontekstu t. i. münchenskega kozmičnega krožka – združenja izrazito družbenokritičnih zahodnoevropskih intelektualcev ob prehodu iz 19. v 20. stoletje (Wolin 2008) in, kot argumentira Harrison (2013), v kontekstu razvoja ameriškega astrofuturizma. Posebnost ruske različice miselne usmeritve pa je v tem, da združuje mysticizem zahodnoevropskih zagovornikov povratka h kozmosu in aspiracijo po znanstvenem odkrivanju in osvajanju vesolja, ki jo izrazito poudarjajo ameriški navdušenci nad vesoljem.

še močnejše, utelešenje posebnosti ruske mentalitete in/ali nacionalnega karakterja, kar bomo podrobneje utemeljevali v nadaljevanju.

Kozmizem, kot je najpogosteje portretiran danes (prim. Young 2012, 235–242), tj. vezano na določeno nacionalno identifikacijo,²³ na tej točki omenjamo kot preplet navdušenja nad skorajšnjim (in polpreteklim) začetkom človekovih vesoljskih osvajanj, evolucionizma²⁴ in razmeroma sinkretičnih ter raznovrstnih poskusov iskanja harmonije med človekom in naravo. Vse bolj neznosno bližino vesolja, ki jo naznanjajo sateliti, vesoljski poleti in tehnološki napredek, v večini svojih oblik obravnava kot priložnost za preizpraševanje določenih načel človekovega življenja, kot ga pozna Zemlja, pri čemer ne preizprašuje osnov človekove subjektivacije kot take. V naslednjem podpoglavju bomo sicer skušali nakazati, kako za to vendarle ponuja plodovita izhodišča.

2.3.4 Od kubofuturizma do postgravitacijske umetnosti

Omenili smo, da so ideje kozmistov do določene mere vplivale na razvoj ruske in sovjetske umetnosti – najočitneje v začetku 20. stoletja oz. do začetka primata kanonov socialističnega realizma in po njegovem koncu. Ruski kozmizem, ki ga na najbolj splošni ravni določa prizadevanje za kolektivno usmerjenost v vesolje, smo v prejšnjem razdelku umestili v kontekst razvoja ruske nacionalne ideje na eni strani ter spiritualističnega in ezoteričnega upora ruskih mislecev in umetnikov proti t. i. zahodnoevropski filozofiji, ki jo je ruski kontekst pogosto obravnaval kot višek racionalizma (in/ali nihilizma), na drugi strani. Predvsem prek interakcije s slednjim kontekstom ideja o središčnem pomenu vesolja za prihodost človekove misli, kot tudi njegovega delovanja in obstoja, preide v ustvarjalnost

²³O tem priča tudi nedavna vzpostavitev discipline »ameriški kozmizem«. Ustanovitelj Harrison (2013) retroaktivno argumentira, da tudi ameriško mišljenje vesolja skozi 19. in 20. stoletje odlikuje toliko posebnosti, da ga velja obravnavati kot posebno miselno usmeritev in da je v izhodiščih tako podobno ruski različici, da gre nedvomno tudi tu za »kozmozem«.

²⁴Evolucionizem je razviden iz bližine kozmizma in transhumanizma, ki jo slednji – posebej v interpretacijah Goetzla in Kurzweila – danes pogosto interpretira za vzpostavitev nekoliko bolj »duhovne« podstati lastne miselnosti – težnje premagati smrt.

avantgard začetka 20. stoletja, ki se na ravni tehnik navdihujejo pri italijanskih futuristih na eni in pri francoskih kubistih na drugi strani. Ker zveza med ruskim kubofuturizmom (in kasnejšim suprematizmom), kozmizmom in fokusom na vesolje navdihne zadnjega od t. i. konceptualnih teoretskih pristopov k obravnavi vesoljske problematike – postgravitacijsko umetnost, naj po predstavitvi kozmizma na tem mestu skiciramo še domet dediščine ruskih odgovorov na futurizem začetka 20. stoletja.

Do pojava kubofuturizma v ruskem predrevolucionarnem kontekstu pride ob koncu prvega desetletja 20. stoletja. Oznaka kubofuturizem, ki zajema ustvarjalne prakse in do določene mere tudi svetovnonazorska prepričanja predstavnikov (kot vidnejše naj naštejemo krožek okoli Vhutemasa (*Višje umetniško-tehnične delavnice*) (Gončarova in Larionov, Ekster, Burljuk, Kljuin, Malevič) ter pesnike (Hlebnikov, Kručonih, Majakovski)), se ohrani zelo kratko obdobje (nekje do leta 1916), dokler se ne prične osamosvajati suprematizem (Malevič), ki se mu po oktobrski revoluciji 1917. leta nasproti postavi konstruktivizem (Tatlin, Lissicki),²⁵ in dokler se od kubofuturizma ne odcepi analitična umetnost (Filonov). Gledano z zgodovinske distance kubofuturizem zares deluje kot nekoliko nestabilno sinkretičen zbir idej: na eni strani gre za navdušenje nad dinamiko, ritmom in hitrostjo, prevzeto od italijanskih futuristov, na drugi strani pa za simbolistični idejni kontekst, ki ga napajajo ideje ruskih mistikov, kot je Uspenski,²⁶ in ideje o nadčloveku, prevzete iz popularizacije Nietzschejevih del.

²⁵Za razliko od suprematistične spiritualistične abstrakcije, ki seže onkraj objekta, bi lahko konstruktivizem označili kot neke vrste fetišizacijo teze o razpuščanju umetnosti v življenju.

²⁶V delih *Četvortoje izmerenje* (1909) in *Tertium Organum* (1911) Uspenski predstavi teorijo o t. i. višji, četrti dimenziji, ki skriva vez z realnim in ki ni dostopna prebivalcem Zemlje. Ruskim avantgardistom je bila blizu ideja Uspenskega o možnosti doseganja »višje intuicije«, ki bo omogočila človeku »zapopasti idejo višjega prostora, ki ima več dimenzij od našega«; umetnost naj bi bila tista, ki bi lahko odprla vrata tej »višji intuiciji« (Ouspensky 2011, 13–16). Malevič je vizijo Uspenskega nadgradil z idejo, da bo mogoče novo, višjo realnost doseči s pomočjo brezpredmetnih umetniških objektov, ki jih konstituirajo barvne ravnine, potopljene v bel, vesoljsko brezkraini prostor. Poleg tega je koncept »nove dimenzije« nadgradil s posebnim pomenom, ki ga je prevzel od Kručonih in eksperimentalnega slikarja Kulbina. Kručonih je

V tem kontekstu se razvije tudi zanimanje kubofuturistov za vesolje, delno pod vplivom idej ruskih kozmistov. Za razliko od italijanskega futurizma ruski kubofuturisti ne izražajo toliko navdušenja nad potencialom tehnologij modernosti, kot stremijo k premisleku o novem svetovnem nazoru in o novi shemi odnosov med človekom in svetom (tj. vesoljem), ki ga narekuje ta potencial (prim. koncept *zaum'* pesnika Kručoniha,²⁷ Malevičeve ideje o planitih). Pri tem se osredotočajo na delovanje podobe v prostoru (npr. Malevič) in besedi (Kručonih) ter predracionalne, mitske in simbolne strukture, ki naj bi ležale v osnovi vsakršne konceptualizacije in ki se ne vračajo k besedi, ampak k podobi.

Vesolje kubofuturistov ostane izrazito antropocentrično; izhodišče je človek in njegov humanizem (kar je razpoznavno tudi iz zatekanja k teorijam simbolnih form), ki pa ga je v okviru vesoljskih koordinat treba na novo premisliti in iztrgati formi – človekovemu telesu, ki v kontekstu kozmosa ni preveč uporabno. Interakcija z vesoljem torej terja transformacijo človeka, težnjo po kateri odražajo tudi določena kubofuturistična dela, kot npr. prva futuristična opera, ki jo je uglasbil Mihail Matjušin, *Pobeda nad solncem* (Zmaga nad soncem 1913). Libretto zanjo je napisal Kručonih (po načelu *zaumi*), pri produkciji pa sta sodelovala tudi Malevič (dekoracije) in Hlebnikov (ki je napisal prolog). Med eno od uprizoritev (leta 1915) je Malevič naslikal sloviti *Črni kvadrat*. Opera uprizarja sintetično umetnost, ki inkorporira vizionarstvo kubofuturistov na področju glasbe, literature in upodabljaljajočih umetnosti, štejejo pa jo tudi za zibelko

namreč v *Deklaraciji besede kot take* (1913) naznanil: »S tem ko dajem nove besede, prinašam tudi novo vsebino, KJER VSE drsi (relativnost časa, prostora idr.). Tu se strinjam s Kulbinom, ki je odkril četrto dimenzijo – težo, peto gibanje in šesto ali sedmo čas.« Tudi Malevičeve »dimenzije« lahko interpretiramo v okviru tega metaforičnega in poetskega reda (Cassedy 1990, 179–181).

²⁷Malevič je ob obisku Marinettija v Moskvi dejal: »Če je oče futurizma Marinetti, je oče *zaumi* nesporno Kručonih!« *Zaum'* je skovanka Kručoniha (1913), ki bi jo lahko prevedli kot za-umom oz. za-smislom in se na ravni tehnike nanaša na eksperimentalne poetične oblike, uperjene v vizijo organskega razvoja novega, univerzalnega jezika, ki bi odražal vizijo kubofuturistov o prenovljenem razumevanju človeka in sveta, ki ga terja nova doba.

suprematizma, h kateremu se kasneje preusmeri Malevič in ki navduši tudi določene kubofuturiste. Suprematizem se izteče v izjemno abstraktno stilsko formacijo; raven abstrakcije preseže dožemanje delitve na Zemljo in vesolje kot vse, kar leži onkraj atmosfere. Tovrstna abstraktnost (in tudi konceptualnoumetniško ekperimentiranje v širšem smislu) ne dobita prostora v sovjetskem imaginariju, ki se vzpostavi po komunistični konsolidaciji oblasti v Sovjetski zvezi sredi 20. let 20. stoletja. Vesolje se navidezno zopet pretvori v zgolj prostor onkraj Zemljine atmosfere, ki ga bo (sovjetski) človek kmalu dosegel in osvojil oz. napolnil s sovjetsko ideologijo. Verjetno najdlje kubofuturistični premisleki o vesolju odmevajo v polju literature: o tem zgovorno priča npr. poezija Majakovskega (Cassedy 1990, 179–85).²⁸

Ne glede na več desetletij trajajočo izobčenost idej ruskih kubofuturistov iz polja idej in umetniških praks vendarle niso popolnoma zamrle. Verjetno najodmevnejši povratek k idejam ruskih kubofuturistov doslej predstavlja sodobna vizija postgravitacijske umetnosti, ki je v več ozirih zanimiva tudi za našo razpravo. Brisanje meja med družboslovno in humanistično teorijo in prakso, ki ga nekateri avtorji povzemajo z oznako performativni obrat, narekuje, da umetniške prakse oz. uprizoritvena izvajanja beremo na enaki ravni kot znanstvene tekste, kar bi lahko interpretirali kot povratek k performativnosti avantgard z začetka stoletja. Vsekakor je tako po našem mnenju mogoče na ta način brati vznik postgravitacijske umetnosti pod okriljem Dragana Živadinova, Mihe Turšiča in Dunje Zupančič (glej *Postgravityart* 2014).

Postgravitacijsko umetnost lahko interpretiramo kot sodobno reartikulacijo in uprizarjanje določenih idej kozmistov in kubofuturistov, pri čemer osnovni poudarek bolj kot na kozmističnih aspiracijah leži na njihovih implikacijah za sodobno umetnost in življenje. In teorijo. Tu – konkretno z vrsto akcij, med katerimi morda najglasneje izstopa petdeset let trajajoči performans *Noordung*

²⁸Še leta 1928 v pesmi *Pismo tovarišu Kostrovu iz Pariža* (Pismo tovarišu Kostrovu iz Pariza) vesolje portretira kot nekaj sanjskega, mističnega.

2045, ki se bo končal z izstrelitvijo kapsul, ki bodo nadomestile dotlej umrlih 14 umetnikov, v geostacionarno orbito leta 2045 – pridejo do izraza in v ospredje vprašanja subjekta in njegovega srečanja z vesoljem; transtemporalna vprašanja, ob katerih sociopolitični kontekst ponikne globoko pod smisel. Tu se občuti misel, da vesolje morda tu ni le zato, da Zemlji nastavlja ogledalo; izkristalizira se pomislek, da protipostavitev imanence transcendenci, pridih katere je občutiti v določenem delu razprav v filozofiji umetnosti, morda ne zadene žeblice na glavico.

Postgravitacijska umetnost meri na »združitev umetnosti in znanosti v vesolju« (*Postgravityart* 2014), pri čemer preizpraša vprašanje subjektivacije, tako da sopostavi posledice, ki jih zanj predstavljajo prvi poleti v vesolje, in princip človeka kot produkta kulturne evolucije. Ne gre za transhumanističen poskus prenesti »človeškost« kot duh, razum, dušo v tehnologijo (in v vesolje), pač pa bolj za poskus prenesti subjektivacijo kot aktivno načelo, ki v občem ni vezano neposredno na človekovo »človeškost«, obenem pa je za človeka zelo težko mislljivo onkraj zavedanja o sebi samem. Premislek, ki ga nudi postgravitacijska umetnost za poskuse konceptualiziranja celih disciplin okoli vesolja in človeka, je tako daljnosežen, da jo lahko postavimo ob bok pristopom, ki se izhodiščno pozicionirajo v območju »znanosti«.

2.4 ŠTUDIJI REPREZENTACIJ VESOLJA

V zgornjih razdelkih smo med drugim poudarili vzajemno prepletenost oziroma konceptualno težko ločljivost analiz vesolja in analiz njegovih reprezentacij (v domišljiji, politiki, umetnosti). Vendar vprašanje reprezentiranosti vesolja v znanstvenih obravnavah ni nepomembno oz. ne sme biti odpravljeno s kritiko kategorije reprezentacije kot take. Pozornost si zasluži zaradi izrazite vpetosti inavguracijskega dogodka *space age* (ki ga lahko odvisno od konteksta tolmačimo kot polet Sputnika, Gagarina, Tereškove ali Ryde ali pa Armstrongov pristanek na Luni) v politiko spominov in spominjanja. Če smo v prejšnjih podpoglavjih želeli izpostaviti potrebo po vezavi sodobnih obravnav vesolja na začetek *space age* (in

njegovo morebitno dogodkovnost),²⁹ na tem mestu odpiramo problematiko delno uspelih tovrstnih poizkusov.

Analiza kulturne produkcije, ki po inavguracijskem dogodku tekme za vesolje leto osmišlja, retroaktivno navadno pada v diskurz reprezentacije in reprezentiranja zgodovinskih dogodkov, njihovih ideoloških razsežnosti ali potencialnih subverzij slednjih. Razprave o kulturni produkciji, ki naslavlja dogodke, ki jih zgodovina pojmuje kot »dejstva«, tako večinoma potekajo v okviru kritike (ideologije), preizpraševanja etabliranih zgodb in konstrukcije novih, dozdevno bolj usklajenih z vladajočim družbeno-političnim redom (kar bi z Jamesonom (2012, 45) lahko prevedli v logiko poznega kapitalizma). Tovrstne razprave tako delujejo v skladu z logiko reprezentacije, pri čemer so norme reprezentacije, tj. njena etična podstat, jasno določene. Razkrinkavajo dominantno logiko naracije ter njeno zvezanost (bodisi komplementarno bodisi kritično, subverzivno) z retroaktivno vzpostavljeno historično in politično zgodbo časa, implicirane vrednotne sodbe, vezane na reprezentacije določenih likov, sugestivnost logike pogleda, opisa ali perspektive. Tako ponujajo t. i. refleksijo zgodovine ter svarijo pred perpetuiranjem podobno arhaičnih diskurzov. Podobnega načina obravnave je pogosto deležna produkcija, uvrščena ali uvrstljiva v žanr znanstvene fantastike (prim. Jameson 2006).³⁰

Produktivnosti tovrstnih analiz zagotovo ne gre podcenjevati. Vendar zavezanost kategoriji reprezentacije – ki navadno ne vključuje temeljnega premisleka o lastni naravi in delovanju na ravni logike označevalca – nekoliko omejuje njihov domet,

²⁹Tu imamo v mislih Badioujevo razumevanje dogodka, ki ga bomo interpretirali v naslednjem poglavju.

³⁰Če so tovrstne razprave na ravni izhodiščnih usmeritev navadno navdahnjene s projektom kritike ideologije, se v iskanju konceptualizacije izsledkov pogosto obračajo h kategorialnemu aparatu literarne teorije, ki ga sledeč trendom prevladujočih oblik popularne kulture prenašajo na študije filma, televizijskih serij in videoiger. Poleg številnih produktivnih analiz in širitve palete analitičnih orodij disciplin, kot so filmske študije ali študije videoiger, je s tem mogoče povezati pogosto prisotno tezo o inferiornosti filmske (televizijske, računalniške) znanstvene fantastike v primerjavi z znanstvenofantastično literaturo, ki sledi iz velikega poudarka literarne teorije na vprašanje naracije.

saj vesolje samo obravnava prej v ravnini opozicije znaka (ki reprezentira neko stvar) in simbola (ki je »nekaj več« kot zgolj stvar), kot pa označevalca (ki reprezentira subjekt za drug označevalec) in znaka. Zato lahko prihaja do presenetljivih trditev, kot je Jamesonova (2006, 45) v analizi znanstvene fantastike: da sovjetski znanstvenofantastični roman izpričuje pomenljivo drugačno domišljijo sovjetskega bralca (ki je zmožen uživanja v branju nečesa, kar bi bilo za ameriškega bralca preprosto nelagodno prazno).

S tem ne trdimo, da poskusov analize vesolja na ravni logike označevalca ni. Slednje je najti predvsem v razpršenem množtvu analiz, kjer vesolje (samo po sebi ali pa – še pogosteje – v filmih, literaturi ali videoigrah) figurira na ravni primera za določene psihoanalitske koncepte, kot je denimo *das Unheimliche* (prim. Spiegel 2013). Vendar pri tovrstnih izvajanjih navadno ne gre za poskuse premisleka o vesolju (sploh ne v navezavi na potencialni dogodek – začetek *space age*), marveč se označevalec pojavlja v navezavi na drugačne motive (npr. analizo tesnobe) (prim. Stišova 2013, 330–340; Rutar 2003, 120–149).

2.5 KULTURNI ŠTUDIJI VESOLJA

Orisano paleto pristopov k obravnavi vesolja v sodobnem družboslovju in humanistiki zaključujemo s kulturnimi študiji vesolja (*Cultural Studies of Outer Space*). Ocenjujemo, da gre za posebno poglavje v obravnavi kulturne konstrukcije vesolja, razvoj katerega je neposredno vezan na inavguracijske dogodke začetka *space age* in konca hladne vojne.

Trenutno lahko kulturne študije vesolja opišemo kot mlado in hitro razvijajoče se transdisciplinarno področje. Z vidika metodologije in teoretskega zaledja emergentna disciplina trenutno črpa predvsem iz kulturne zgodovine ter zgodovine tehnologije in znanosti (prim. Geppert 2012; Launius in McCurdy 2001), kar je povezano predvsem z usmeritvami specialistov, ki jim trenutno najbolje uspeva pridobivati finančna sredstva za tovrstne raziskave. Ena od usmeritev kulturnih študij vesolja so prizadevanja za vzpostavitev socio-kulturno-politične in historične koordinatne mreže, ki bi ponudila boljši pregled načinov in sosledij človekovega (predvsem zgodovinskega, kulturnega, političnega in

sociološkega) osmišljanja vesolja, ki od inavguracije vesoljske dobe dalje predstavlja pomembno razsežnost družbenega in političnega.

Kulturni študiji vesolja, kot jih koncipira Geppert v zborniku *Imagining Outer Space: European Astroculture in the Twentieth Century* (2012), se trenutno bolj kot na pomen inavguracijskih dogodkov *space age* osredotočajo na vprašanja naracij, projekcij, vizualizacij, inskripcij in mišljenja srečanj z vesoljem, ki jih ponuja (evropski) kulturni kontekst. Zanimivo je, da ne glede na številne sklice na dogodke, ki so v zadnjih dveh stoletjih prebudili ta premislek, teksti v zborniku slednje jemljejo zgolj kot reference, ki jih je mogoče in treba umestiti v obstoječe razlagalne okvire (npr. Dick 2012, 27–45). Za razliko od denimo postgravitacijske umetnosti je tu, kot se zdi, impulz pokazati, da človekov preboj v vesolje ne terja rekonceptualizacije miselnih kategorij ali ponovnega premisleka o vzgibih lastnega delovanja. Izhajajoč iz tega nenavadnega dejstva pričujoče besedilo zastavljamo kot prispevek h kulturnim študijem vesolja, s katerim želimo opozoriti na potrebo po bolj poglobljenem teoretskem premisleku o zvezi med dogodkom, politiko in estetiko, ki naj bo obenem vezan na konkretne praktične intervencije.

2.6 PRVI POLETI V VESOLJE KOT DOGODEK?

Zgornji pregled skorajda neogibno napeljuje na vprašanje, kako – če sploh – je mogoče produktivno zastaviti vprašanje implikacij preboja v vesolje v kulturni produkciji, ne da bi pristali na njegovo apriorno popolno podrejenost kulturnemu, političnemu in družbenemu kontekstu (in nesmiselnost izolirane obravnave) in ga tako razkosali oziroma zrelativizirali v ne-dogodek. V nadaljevanju to zagato naslovimo tako, da v prvi vrsti poskusimo predstaviti, v čem je bistvo dogodkovnosti prvih poletov v vesolje. Nato pokažemo, s pomočjo katerih konceptov in pristopov bi vendarle lahko naredili prostor za mišljenje te dogodkovnosti ob boku utečenih interpretacij in socio-kulturno-političnih kontekstualizacij. S tem ko izhajajoč iz določenih omejenosti obstoječih pristopov, ki smo jih prikazali v predhodnih podpoglavjih, predlagamo možnost, da vesolje naslovimo s perspektive dogodkovnosti prvih poletov, se ne odrekamo uporabnosti drugačnih konceptualizacij in ne trdimo, da nimajo vrednosti za našo

analizo. Nasprotno: zgovorno pričajo o tem, da prvi poleti v vesolje ne učinkujejo zgolj na ravni konsekvenc lastne dogodkovnosti, pač pa tudi prispevajo k utrjevanju določenih utečenih miselnih okvirov, kar je tudi za našo analizo izjemnega pomena.

Poleg vprašanja teže in pomena dogodkovnega pristopa k vprašanju se je na tem mestu vredno vprašati, kam pelje osmišljanje prvih poletov v vesolje skozi kulturne intervencije: v čem (če sploh v čem) tiči njihova specifika in v čem je istost tega vesolja? Kako se razlikujejo od političnih izjav in odločitev ter kako artikulirati njihovo potencialno političnost, ne da bi pristajali na enodimenzionalno, kavzalno ali paralelistično povezavo? Nenazadnje, ali (in s katerih vidikov) je to sploh potrebno? Ne bi bilo dovolj epizoda o prvih stikih človeka in Zemljine orbite obrazložiti kot postajo na poti znanstvenega napredka, nadaljnje premisleke pa kot reprezentacije in refleksije poskusov soočenja z njim, ki se fokusirajo na različne ravni (posameznik, razred, država ...)? V kolikor nas zanima zgolj umestitev tematike v model, ki predpostavlja povezanost, ne pa zgolj povezljivost političnega in estetskega, ter si prizadeva za odpravo kontingentnosti skozi iskanje koherentnih povezav, bi bila ta poteza morebiti več kot zadostna, vsekakor pa zadovoljiva. Vendar po kritiki velikih zgodb, ki jih je izrekla (četudi jih morda ni enako uspešno uprizorila) postmoderna teorija, v kontekstu vse jasnejšega zavedanja o kontingentni (ne pa impotentni) naravi materialnih in političnih konsekvenc estetike, pa tudi v kontekstu krize teorije estetike postsovjetskega prostora, se ta poteza ne zdi najbolj produktivna.

Podobne kategorizacije odzamejo premislekom kulturnih produktov celo potencialno argumentativno in politično moč. Ujamejo jih v logiko metonimije, ki je inherentna hegemonškemu diskurzu demokratičnega materializma, in to pod predpostavko njene navidezne univerzalnosti. Specifiko lokalnega zalezovanja konsekvenc dogodka zreducirajo na partikularne načine artikulacije splošnejših problematik, kot so utopija, nostalgija, iskanje mesta v globalnem družbenoekonomskem in političnem redu, kesanje, poskus obuditve sovjetske ideologije. Redukcija je sicer upravičena, vendar le delno: v tem ko išče transkulturne podobnosti, zapostavi razliko med ravnema pojavne oblike, forme in strukture, relacij. Problematike so na prvi pogled resda univerzalne in tako

podobne, da jih je najlažje kategorizirati izhajajoč iz skupnih značilnosti, vendar te formalne skupne značilnosti pogosto niso izenačljive s strukturnim delovanjem elementov. Naš pregled tako npr. napeljuje na misel, da je ena od pomembnih iztočnic za analizo vesolja znotraj ruske kategorije kulturne produkcije kot kategorije »o vesolju« poudarek na določenem razumevanju podobe, ki ga ni zaslediti v diskurzu zahodne teorije in sodobne filozofije. Gledano s te perspektive je kulturna kontekstualizacija lahko boljše izhodišče za nadaljnjo konceptualizacijo, kot raven določenih konceptov. Če pričnemo zgolj z dogodkom in njegovo pojavno logiko, vpeto v kulturni kontekst, lažje presojava o tem, kje in na kakšne načine gre za poskuse integracije dogodka v polje vednosti in kje za sledenje logiki njegovih izjemnih konsekvenc.

Nadalje, v izhodišču univerzalistično naravnane konceptualne obravnave delujejo po logiki določenih disciplin, katerih kategorialni aparat praviloma prvotno ni bil razvit ali artikuliran za in v določenem kulturnem kontekstu. To ne pomeni, da vanj ni prevedljiv ali da je zato neuporaben; bolj gre za to, da ima nekritično umeščanje epizodičnih obravnav primerov lokalno specifične kulturne produkcije v kontekst zahodne konsenzualne demokracije in potrošniškega kapitalizma razmeroma omejen domet, če temelji na več posplošitvah kot kalibriranjih. Pri kulturnem relativizmu ni toliko ključnega pomena forma, pač pa strukturne relacije. Strukturne relacije niso esencialistične, vendar obenem niso izpete iz zgodovinskosti in konteksta, ki jim nudi tkivo, ki ga gradijo. Nevarnost nekritičnega pričenjanja pri t. i. univerzalnih konceptih torej ni v tem, da bi izgubili kulturno specifično, ampak prej v tem, da bi tako zaprli vrata možnosti mišljenja v kategorijah univerzalnega, ki jih odpira strukturalistična raven analize.

S pregledom obstoječih razprav, ki smo ga ponudili v tem poglavju, smo torej merili na troje. Prvič, orisali smo izhodišče: osnovne sklope pristopov k obravnavi vesolja po poletih v vesolje v družboslovju in humanistiki. Drugič, izpostavili smo, kako pomanjkanje refleksije o pomenu prvih poletov v vesolje omejuje tovrstne razprave. Tretjič, opozorili smo na vztrajanje pri kulturni specifičnosti, ki jo je moč prepoznati v določenih obravnavah (astrosociologija, kozmizem), in na omejenost te linije argumentacije ter na kulturno specifično, ki vztraja v konceptualnih aparatih določenih teorij in praks (kubofuturizem, postgravitacijska

umetnost) na ravni izhodiščnih konceptov (razmerje med podobo, besedo, znakom), ki jih te teorije in prakse ne reflektirajo na ravni, ki bi omogočala transdisciplinarno razpravo. Te tri ugotovitve tako jemljemo kot izhodišče za poskus konceptualizacije prvih poletov v vesolje kot dogodka z univerzalnimi posledicami, ki v okviru kontekstualnih specifik deluje zgolj na najbolj osnovni, perceptivni ravni in na ravni strategij, ki ga poskušajo integrirati v delujoči red oz. režim vednosti.

**DRUGI DEL: PRVI POLETI V VESOLJE KOT
DOGODEK**

3 DOGODEK – PRVI POLETI V VESOLJE

V prvem delu besedila smo s pomočjo pregleda obstoječih sodobnih pristopov k obravnavani problematiki orisali, na kakšne načine se sodobna teoretiziranja vesolja ob implicitnem pripoznavanju pomena fizičnega preboja znanosti (in človeka) onkraj Zemljine atmosfere izogibajo tega, da bi neposredno naslovila vprašanje bistva prelomnosti in dogodkovnosti tega dogodka. Prvi poleti v vesolje učinkujejo kot vozlišče, ki je nujno potrebno za nadaljnji razvoj obravnav vesolja znotraj nekaterih disciplin (kozmozologija, študiji prostora, študiji reprezentacij, kozmizem) oz. za formacijo nekaterih drugih (tu mislimo na ostale konceptualne pristope in kulturne študije vesolja). Refleksija pomenljivosti tega vozlišča in z njim povezanih teorij zarote pa v teh disciplinah skoraj popolnoma umanjka oz. je prepuščena polju političnih izjav, ki sicer lahko naslovijo prve polete v vesolje kot »dogodek«, ne obravnavajo pa ga na ravni označevalca.

Ta organizacija naracij je – že zaradi svoje vztrajnosti – vredna pozornosti: njena navidezna nedvoumnost poraja zanimiva vprašanja, simptomatiko katerih zelo zgovorno ponazarja debata, ki je dandanes zelo priljubljena v raznovrstnih krogih, od znanstvenikov do kavarniških hermenevtikov zarot, in se vrti okoli tega, *ali so Američani zares pristali na Luni*. Podobnih vprašanj, »ali s(m)o zares (npr.: iz ideoloških razlogov inscenirali poroko Tereškove in Nikolajeva³¹ pred njuno skupno potjo v Budimpešto)?«, vezanih na problematiko človekove ekspanzije v kozmos, ne manjka tudi v postsovjetskem kontekstu. Nemara bi bilo najenostavneje, da bi ta skepticizem obravnavali v okviru vsesplošne paranoične priljubljenosti zarot, značilne za današnje »čase konca«.³² Naracije (tudi teorij

³¹Gre za prvo kozmonavtko (in žensko v vesolju) ter njenega kolega, s katerim se je po navodilih sovjetskega vodstva morala poročiti pred njuno skupno potjo v Budimpešto leta 1963.

³²Žižek (2010) v delu *Živeti v časih konca* teoretizira sodobnost kot čase konca, tj. kot čase tik pred neogibno krizo kapitalističnega sistema. Tezo utemeljuje s sklicem na štiri dejavnike: ekološko krizo, posledice biogenetske revolucije, neravnovesja znotraj samega poznokapitalističnega sistema (nesoglasja okoli vprašanja intelektualne lastnine, preteči boj za surovine, vodo in hrano)

zarote) tovrstnih dogodkov, ki se venomer vzpostavljajo retroaktivno, kot se jih retroaktivno pogosto »primejo« imena (npr. francoska (ali oktobrska) revolucija, kopernikanski obrat, atentat na Johna Fitzgeralda Kennedyja, 9/11), se pogosto vrtijo okoli njihove prelomnosti, ki se nanaša na človekovo dožemanje sebe in svojega položaja v sodobnosti in zgodovini, ni pa nujno, da obenem problematizirajo tudi to »prelomnost« kot tako.

Prelomnost, pomenljivost, transformacije naracij in prehajanje njihovega političnega naboja sodobno družboslovje in humanistika pogosto obravnavata na ravni označevalca, kar je tudi raven, na katero to besedilo umešča etično-metodološki okvir. Na tej ravni bi lahko dogodkovnost poletov v vesolje interpretirali v okviru sodobnih teorij mita: kot označevalec, vpet v mrežo binarizmov, ki na ravni vsebine doživljajo različne transformacije, na ravni strukture pa so veliko bolj stabilni in podpirajo določena razmerja moči. Vendar ta vidik nekoliko zapostavi drugo plat označevalca, ki meri na subjekt in ne na družbeno-politične, zgodovinske oz. kulturne strukture kot take. To plat bomo skušali izpostaviti s pomočjo konceptualizacije poletov v vesolje kot dogodka. Pri osmišljanju dogodkovnosti prvih poletov v vesolje se bomo v veliki meri oprli na konceptualizacijo dogodka, ki jo ponuja Badiou, saj – kot bomo utemeljili v nadaljevanju – le-ta bolje odgovarja etično-metodološkim zastavkom dane raziskave kot določene druge intervencije. Dogodek je v tej konstelaciji najpreprosteje rečeno nekaj, kar nima zveze zgolj s situacijo, tj. z obstoječim in konsenzualno pripoznanim stanjem stvari, pač pa tudi s praznino tega stanja oz. situacije. Nakazuje na realno, ki smo ga v uvodnem poglavju označili tudi kot brezpogojno, ne(re)prezentabilno, nekonsistentno. Kot tak ponuja izhodišče za subjektivacijo, usmerjeno v realno, oz. za vznik subjekta. Kot kaže oris razprav v drugem poglavju, to seveda ne pomeni, da dogodek nujno in nepovratno »postavi svet na glavo«: iz njegovega vpada v situacijo izhaja tudi, da postane neke vrste

in pospešeno rast delitev znotraj družbe (Žižek 2010, x). Tezo podkrepi z opozorilom na načine soočanja s krizo oz. stopnje žalovanja (zanikanje, jeza, barantanje, depresija in sprejetje (povzeto po psihologinji Kübler-Ross)), ki jih prepozna v delovanju sodobne zahodne družbe. Le zadnja faza – sprejetje dejstva, da se je zgodila apokalipsa, za Žižka učinkuje kot emancipatorna subjektivacija.

jabolko spora, enako zanimivo za strategije subjektivacije, ki jih omogoča dana situacija, in za tiste, ki jih inavgurira sam.

3.1 DOGODEK V POLJU OZNAČEVALNE ANALIZE

V zgornjem odstavku smo namignili, da na določeni ravni mogoče sploh ni pomembno, ali je bil svet v zgodnjih 60. letih 20. stoletja priča prvim poletom v vesolje in človekovemu pristanku na Luni: lahko bi ga primerjali z izmišljenim otrokom, ki je jedro družine Georga in Marthe v drami Edwarda Albeeja *Kdo se boji Virginije Woolf?*. Pred družbo odsotnosti odraslega otroka ni težko skriti; prav tako je ta otrok, ki bi nekoč *lahko zares bil*, ključen za obstoj zakoncev kot para. Na podoben način bi lahko tako ruska vesoljska agencija Roskosmos kot ameriška National Aeronautics and Space Administration (NASA) v nedogled prikivali odsotnost dogodka, dokler le-ta ne bi izgubila relevantnosti (npr., dokler prvotnega dogodka (ali njegove simulacije) ne bi zasenčil kakšen preboj, ki bi obveljal za še pomembnejšega (npr. vzpostavitev kolonije na Marsu)). Na prvi pogled bi se lahko zdelo, da ta s Charlesom in Lipovetskim (2006, 29–72) »hipermoderni« prehod na raven označevalca pomeni ravno to: nadgradnjo strukturalističnega odreka simbolu³³ z izgubo kvalitetne razlike med znakom in

³³Strukturalizem Lévi-Straussa (npr. Lévi-Strauss 2003, 219–248) opusti simbol kot operacionalno kategorijo. Če je bistvo simbola v tem, da v svojem presežku nad znakom, ki za nekoga pomeni neko stvar, vsebuje napotilo na imanenco, na realno, ki sega onkraj stvari, strukturalizem opusti spekulacijo o vsebini. Za razliko od denimo Eliadeja Lévi-Strauss mita ne veže na kozmogonijo – formativni dogodek, ki se je dejansko zgodil v pradavnini in tekom časa zadobiva zgolj različne forme, ki pa prenašajo senco simbolnega prasmisla. Lévi-Strauss preformulira nastavke funkcionalizma v vprašanje relacij med elementi, ki figurirajo v »močno strukturiranih zgodbah« – tj. mitih. Izpostavi, da je mitom skupno manevriranje na ravni binarnih opozicij, na podlagi česar sklene, da ponujajo vpogled v družbene mehanizme urejanja protislovnih plati življenja. Struktura mita učinkuje kot pojasnjevalni okvir človekovih izkušenj in odločitev; namiguje na osnove določenega reda, s čimer je priročno orodje za ideologijo, kot pojem razume Althusser. Ideološka uporabnost mitov izhaja iz tega, da omogočajo izrabljanje opozicij, ki jih je mogoče preformulirati kot hierarhične. Ideji na eni in drugi strani opozicij si, kot poudari Derrida (1981, 41), navadno nista enakovredni, ampak implicirata obstoj hierarhičnega odnosa. Barthes v *Mitologijah* (1973) izpostavi nevarnost te plati mita: na zelo različnih ravneh in v različnih pojavnih oblikah miti

označevalcem. Označevalec hipermodernosti učinkuje kot znak: predstavlja videz, z Baudrillardom »simulacijo« stvari za drugo simulacijo ali stvar. Gre za predvidljivo posledico Barthesove (1973, 109–158) konceptualizacije mita, ki na raven označenca postavi koncept, na raven označevalca pa kateri koli označevalec, ki vzdržuje mitologijo.

Učinkovanje tako koncipiranega mita je ambivalentno: po eni strani na ravni imaginarnega navidezno pomirja, harmonizira realna protislovja, po drugi strani pa je ravno ta ideološka razsežnost nevarna in uspavajoča. Kritična analiza mitologij tako nagovarja to ambivalentnost, kot tudi dejstvo, da nobena dekonstrukcija mitologij nikoli ne more biti »dokončna«. Dekonstruiran mit kaže le na drug mit, ki je vzpostavil pogoje zanj. Tu jasno pride do izraza razlika med (post)strukturalističnimi pristopi in teorijami simbolnih form: mita ne določa njegova vsebina ali predpostavka o kakršni koli zvezanosti le-te z realnim, ampak čista relacija, preko katere vsebina šele zadobi določeno vrednost. Že pri Lévi-Straussu (2003, 219–248) je mit kontekstualno razumljiv in rojen v kontekstu; njegova dekonstrukcija lahko privede le k izhodiščnemu razmerju, ki ga je zarodilo. Znotraj te sheme realnost kolapsira v simbolno in imaginarno, pri čemer je tudi simbolu simbolnega odvzeta vsakršna zveza z realnim. Vendar ta pesimistični sklep, delno rojen iz strukturalističnega upora proti teorijam simbola, ni edina posledica, ki jo ima lahko ontološka nezvezanost z realnim za označevalno analizo, če jo mislimo v okvirih analitične pozicije izjavljanja in etike realnega.

Pot, ki ne splošči analize na simbolno in imaginarno, odpira pozicija izjavljanja,³⁴ ki se umešča v polje logike ne-celega in ki jo Žižek (1979, 71) poimenuje

utrjujejo ideologijo, ki v obstoječih razmerjih moči dominira. Poleg tega mišljenje v okvirih mitov navidezno zakrije pogoje, ki omogočajo njihov nastanek in ki so pravi vzrok za neracionalne odzive na dogodke v okvirih kategorij, ki jih esencializirajo.

³⁴Pojasnimo možne pozicije izjavljanja s pomočjo sheme, ki jo oriše Žižek v delu *Hegel in označevalec* (1979). Shema prikazuje štiri možne pozicije umestitve subjekta v razmerju do zeva med poljem »objektivnega« in mestom izjavljanja. Gre za ontologijo (tudi: »svetovni nazor«), znanost (vednost, ki je omejena na vednost o »pozitivnem« polju), analizo (ki predstavlja logiko

analitična pozicija. Poleg pristanka na subjektivnost pozicije izjavljanja se, za razliko od pozicije znanstvenega diskurza, odpove totalnosti. Tako kot refleksija tudi analitična pozicija izhaja iz tega, da metagovorice ni. Analitična pozicija se giblje v »krogu brez opore, ker je prag mesta izjavljanja neprekoračljiv, ker ni izjeme« (Žižek 1979, 71).

Če sledimo zastavkom strukturalizma, tj. taistega horizonta, v katerem vznikne analiza mita (prim Lévi-Strauss, Barthes 1973), koherentnost katerega koli sistema elementov lahko zagotovi le prisotnost elementa, ki znotraj tega sistema reprezentira tisto, kar ta sistem izključuje. Namen označevalne analize potemtakem ni v proizvodnji smisla, marveč v tem, da v samem polju smisla najde točko, kjer se v to polje vpiše razsrediščeni označevalec (Žižek 1979, 130). Gre za pozicijo, ki se odreče totalnosti, naj izhaja iz potencialnosti (mit) ali zveze z realnim (simbol).³⁵

Odrek možnosti kakršne koli totalitete za označevalno analizo odpre dimenzijo označevalca, ki gre onkraj njegove arbitrarne zveze z označencem in vpetosti v jezikovne igre. Označevalna analiza pri Lacanovi formulaciji, da *označevalec reprezentira subjekt za drugi označevalec*. Zamejen je torej z zunanjo mejo – z realnim, ki ga nikdar ne doseže, in z notranjim robom (s čisto razliko oz. čistim označevalcem), luknjo pomena, ki pogojuje večni presežek označevalca

ne-celega) in refleksijo (celoto skuša izpeljati iz samega mesta izjavljanja kot subjektivno-refleksivno totalnost), v grobem pa korelirajo z Lacanovimi štirimi diskurzi gospodarja, univerze, analitika in histeričarke. V kontekstu Badioujevega sistema in etike realnega se tri pozicije v polju družboslovne in humanistične teorije kažejo kot neetične. Ontologija in refleksija obe stremita k zapolnitvi zeva med subjektovo pozicijo izjavljanja in objektivnim – stremita k totalnosti, ki je, sledeč Badiouju, nedosegljiva. Če jo ontologija išče »zunaj«, v t. i. »svetu«, jo refleksija izpeljuje iz subjekta kot takega in njegovega mesta izjavljanja. Na ravni »objektivne vednosti« se poleg ontologije znajde tudi znanost, ki sicer ne predpostavlja nujno totalitete, a se ji odpoveduje za visoko ceno: predpostavlja možnost »objektivne distance« do polja pozitivne vednosti.

³⁵Lahko bi povlekli paralelo med analitično pozicijo in mestom, ki ga Badiou (2005, 3–20) dodeli filozofiji (če ga razširimo na področje humanistične teorije v širšem pomenu besede): mestom nemožnosti proizvodjanja resnic, po drugi strani pa v pozicijo medija oz. tistega polja, ki omogoča artikulacijo resnic, proizvedenih v drugih poljih – politiki, ljubezni, znanosti in umetnosti.

nad označencem in ki nima ničesar razen forme označevalca.³⁶ Pomen v polju označevalca kot brezoporni, diferencialni/arbitrarni red konstituira šele nemožnost realnega – luknja, nič in nanos na to luknjo. Pomen je tako vedno naknaden; nastopi šele kot učinek ponovitve; zamuja, to zamujanje pa konstituira časovnost (Žižek 1979, 199).

Označevalec torej nikakor ni znak: znak predstavlja nekaj za nekoga. Znak, katerega notranja meja je »stvar«, predpostavlja možnost obstoja metagovorice in z njo možnost sinteze med mestom izjavljanja in procesom izjave. Znak zanika *delo označevalca*, ki ga konstitutivno izrine (Žižek 1979, 54). Gledano s perspektive označevalne analize, znak ni preprosto enak stvari, ampak nastane tako, da označevalec očisti afektov, s čimer pridobi zmožnost totaliziranja. Vendar tako pridobljene totalitete – hipermoderni znaki, ki skušajo ubežati nedosegljivosti čiste razlike tako, da se zreducirajo na podobe in predpostavko o optični dosegljivosti vsega – so neme, saj vseeno niso neposredno vezane na realno, ampak na zatrtje dela označevalca.

Po drugi strani označevalec tudi ni enak simbolu, ki se mu kot operativni kategoriji odreče že Lévi-Straussov strukturalizem. Simbol, s katerim polemizira strukturalizem, meri na določeno zmožnost besede poseči onkraj sebe same, v realno. Tako zataji mejo med seboj in realnim – zunanjim robom označevalca. Po Žižku (1979, 137) simbol³⁷ deluje v okviru nekega metonimičnega mitskega

³⁶Besedi ne manjka »stvar«, temveč sama beseda. Celota se vzpostavi le preko izvrženja te notranje meje: notranja meja se izvrže v izjemo, ki ne potrjuje, ampak *vzpostavlja* univerzalnost vsega-celega brez notranje luknje (Žižek 1979, 136). Drugi način izognitve tej meji je nasproten: gre za poskus doseči totalnost-brez-meje, izogniti se notranjemu robu tako, da bi ga povzeli s totalnostjo, ki pogoltne konstitutivni rob označevalnega reda. Primer: »kozmični občutek«; mistika (Žižek 1979, 137).

³⁷Simbol kot operacionalna in analitična kategorija praviloma ohranja zvezo z realnim v elementu nerazložljivosti, nedoumljivosti, kar spominja na izkušnjo dogodka. Vendar obenem ohranja tudi pretenzijo po eksplikaciji in tako tudi totalizaciji realnosti, kar je za analitično pozicijo problematično. Zdi se, da analiza simbolov, vezanih na dogodek, vsebuje dve pasti: zanemarjenje relacijskega konteksta (saj učinkovanje simbola v prvi vrsti napotuje na njega samega in ne na strukture) in težnjo totalizirati izkušnjo dogodka.

kontinuum s svojim objektom, kot vključen v svoj objekt, kot nekaj, kar pripada samemu objektu (ime kot 'lastnost' stvari same, tako kot njena oblika, barva itd.) Znak in simbol sta dva načina izognitve robovom označevalca. Znak – kot »zunanji-arbitraren« glede na »stvar«, simbol pa kot »notranji« označeni stvari.

3.1.1 Vprašanje zgodovinskosti in konteksta

Če za izhodišče analize vzamemo označevalec, imamo na prvi pogled opravka zgolj z njim samim in z njegovim gibanjem. Gre za sintagmatsko metonimično drsenje in gibanje na ravni metafore (paradigmatska os). »Čista« metonimija brez metafore bi vodila v nori kontinuum brez razlike; vendar po drugi strani je metaforično razmerje kot tako mogoče zgolj in samo v primeru *vsaj enega* elementa, ki deluje kot metonimičen »kratek stik«, kot spoj obeh mrež: šele obstoj tega kratkega stika vzpostavi minimalne pogoje za metaforo – sopostavitev dveh paradigem (Žižek 1979, 131). Na ravni dogodka bi povedano lahko pomenilo, da slednji inavgurira novo metonimično drsenje – sledenje konsekvencam tega dogodka v nedogled, dokler ne naletimo na ta minimalni spoj, ki omogoči, da se logika »prekucne« v drugo paradigmo.

Povedano sicer lahko ustvari vtis, da odrek znaku in simbolu in prehod v kategorije lingvistike dogodek, analiziran kot označevalec, tj. s perspektive sinhronne analize, potiskata v polje brezčasnih kategorij onkraj zgodovinskosti. Označevalna analiza zgodovinskost zgolj umešča na posebno raven. »Ni toliko važno vedeti, kako (in ali sploh) se je ta dogodek zares pripetil, kolikor je važno *izpostaviti način njegove artikulacije v »sinhrono« paradigmo* [poudarek avtorice],« pojasnjuje Žižek (1979, 41) s sklicem na Lacanov sklep, da »[i]mpresija velja v drami edino kot označevalna«. Netočno pa bi bilo, da bi to utemeljitev izenačili s sinhronistično sploščitvijo, ki bi jo lahko povzeli kot maksimo »vsa preteklost je zvedljiva na sedanjost«. Preteklost in prihodnost nista zvedljivi na sedanjost, obenem pa v polju označevalne analize nimata nič skupnega z metafizično linearnostjo oz. evolucionističnim historicizmom: analiza sama ni zavezana proizvajanju pomena (ker ji v jedru leži predpostavka o razsrediščenosti subjekta), marveč *delu na označevalcu*. Žižek (1979, 40) sklene:

*/.../ označevalec ni zgodovinski v vnanjem pomenu, ker bi transcendentna (družbena itd.) konstelacija s svojim spreminjanjem simbolni sistem prisiljevala k neprenehni restrukturaciji, pri čemer bi označevalec 'sam v sebi' bil tako rekoč 'multa točka' nezgodovinske podlage, odprte zgodovinskim vplivom, označevalec je zgodovinski 'sam iz sebe', 'v svojem pojmu', saj je prav njegova 'avtonomna' določenost **nad**-določenost, vselejšnja konkretno-zgodovinska določenost/specifikacija na videz abstraktno-obče (tj. ideološke) določenosti.*

Zgodovinskost označevalca je torej nemožnost vzpostavitve ene in edine matrice, ki bi zunaj časa zaobsegla prav vse variacije. Vendar ta nemožnost ne izvira iz nestabilnosti »empiriije«, marveč iz asimetrije prenašanja paradigme, ki jo Žižek enači z naddoločenostjo, ki je *osnovna poteza simbolne določenosti*. Označevalskost zgodovine na drugi strani izpostavlja, da je zgodovina vedno »tisto še dejavno-bivše, še-v-sedanjosti-dejavno kot določujoče mesto nas samih«; »/e/**dini** 'medij' te zgodovinske moči bivšega pa je **beseda**« (Žižek 1979, 40, poudarki Žižka). Primat sinhronije nad diahronijo, neke vrste razvpiti glasnik označevalne analize, torej ne predpostavlja sploščitve in zanemarjanja tistega, kar v polju znanosti velja za zgodovino. Primat sinhronije nad diahronijo, nasprotno, izpostavlja zgodovinskost nas samih: našo nemožnost opazovati zgodovinske dogodke diahrono, objektivno, nepristransko. Pred vsakršno naknadno diahrono kategorizacijo nastopi sinhronija mesta izjavljanja.

»'Sodobnost' niso zgolj nova sredstva nasproti starim, 'sodobnost', to so nova sredstva skupaj z njimi ustrezno 'preteklostjo', ki jo 'za nazaj' spremenijo. Šele to je prava zgodovinskost: ni zgolj /.../ novo tisto, ki 'dobiva pomen edinole iz razlike do Starega, na osnovi Starega' itd., marveč velja tudi obratno,« povzame Žižek (1979, 42). Ravno zato namen analize ne more biti v tem, da bi se potlačenega označevalnega sklopa zgolj zavedli, marveč je lahko samo v tem, da delamo na tem označevalnem sklopu z zavedanjem, da po analizi ne bo več tisto, kar je bil pred njim. Gre za neposredno praktično spremembo 'stvari same' (Žižek 1979, 43). Ravno tu gre iskati pravi pomen teze, da se dogodek in njegova zgodovinskost vselej določata naknadno – retroaktivno.

Druga, enako pomembna plat zgodovinskosti označevalca je v tem, da preprečuje perpetuiranje pogoste zgodovinske fantazme o enotni »drugosti« preteklosti. Ne gre za to, da preteklost razpusti v kontekstu sedanjosti. Razveže zgolj mit o enotnosti česar koli iz preteklosti: stilskih, ekonomskih in političnih formacij. Pokaže, da gre za *bricolage* heterogenih elementov, ki jih skupaj povezuje samo njihova kombinacija – in ne njihova »predzgodovina« (Žižek 1979, 44).

Sinhronija diahronijo sooči z nemožnostjo metagovorice; z neobstojem procesa izjave, ki ne bi vključeval procesa izjavljanja. Obenem je s to nemožnostjo vselej soočena tudi sama. Gre zgolj za to, da je na ravni teoretske zasnove označevalna analiza na ravni obče teoretske zasnove preciznejša glede svojega dometa kot večina diahronih pristopov. Poleg zgodovinskosti in pomena izhodišča sinhronije za analizo dogodka na ravni označevalca bi posebej opozorili tudi na (implicitno navzočo že v zgornjih odstavkih) razliko, ki se izrisuje med sinhrono označevalno analizo in reflektivno-introspektivnimi pristopi na eni strani ter nekaterimi oblikami komparativizmov na drugi. Prvič, pri označevalni analizi ne gre za iskanje smisla in tudi ne za kakršen koli psihologizem. Poleg argumenta, da namen same analize ni krepitev jaza ali nadjaza za bolj funkcionalen vklop poenotenega subjekta-posameznika v družbo, velja opozoriti, da označevalna analiza pričanja s predpostavko razsrediščenega (in iracionalnega) subjekta; subjekt po Lacanu udejanja razcep med družbenopolitično in psihološko enotnostjo. Označevalec, ki reprezentira subjekt za drugi označevalec, tako ni popolnoma nič psihološkega. Prav tako ni nič psihološkega nezavedno – potlačeni označevalec. Vrnitev potlačenega – simptom – je samo tista točka, kjer se zlomi psihološka enotnost subjekta; kjer spregovori radikalno a-psihološki red simbolnega v svoji »avtonomnosti« (Žižek 1979, 269). Interpretacija ne prodre do pomena, ampak do potlačene mreže razlik, katerih učinek je fetiš pomena (Žižek 1979, 242).

Iz orisane zgodovinskosti označevalca poleg tega sledi tudi, da je vsakršna komparacija veliko bolj zapleteno početje, kot bi se lahko zdelo na prvi pogled. Polje, kjer se prične analiza, ne more biti drugo kot lokalno (kot je lokalni tudi vznik dogodka), tudi če analiza kot taka ne meri na lokalno ali zgolj pragmatično

intervencijo. Kakršna koli inter(kon)tekstualna komparacija pa se lahko prične šele po uspešnem prevodu problematike na raven označevalca.

3.1.2 Dogodek med pojavo in realnim

Izpostavili smo, da obravnava dogodka s perspektive označevalne analize preusmeri pozornost na zvezo med dogodkom kot označevalcem in označevalcem kot tistim, kar predstavlja subjekt za drugi označevalec. Nato smo poskusili očrtati, kaj perspektiva implicira za razumevanje kategorij zgodovinskosti in subjekta. Nismo pa še naslovili izhodiščne zagate, ki nas je preusmerila k problematiki označevalca in ki izvira iz premisleka, da v okviru konceptualnega aparata mitologik težko mislimo zvezo med dogodkom in subjektivacijo, usmerjeno v realno. Ta zagata naslavlja vprašanje, kakšne posledice ima prehod na raven označevalne analize za mišljenje dogodka v odnosu do realnega. Žižkova pripomba, da »ni toliko važno vedeti, kako (in ali sploh) se je ta dogodek zares pripetil, kolikor je važno *izpostaviti način njegove artikulacije v »sinhrono« paradigmo*« (Žižek 1979, 41) ne reši problema, saj tega, da se nekaj »zares pripeti«, ne moremo enačiti z zvezo »pripetljaja« z realnim: »pripetljaj« je vedno tudi simbol.

Na prvi pogled je razlika med upoštevanjem in neupoštevanjem te dimenzije realnega kot v izhodišču nesimbolizabilnega minorna: tako ali tako ostajamo v horizontu diskurzivne reprezentacije. Lacan v *Televiziji* (1993, 83) npr. postavi (retorično) vprašanje »Kaj lahko vem?« in odgovori »V vsakem primeru nič, kar ne bi bilo strukturirano kot jezik; iz česar sledi, da je razdalja, ki jo lahko prehodim *znotraj* te meje, stvar logike.« To utemeljuje ravno s primerom pristanka na Luni, ki ga opiše kot dogodek, ki ga je porodil znanstveni diskurz in ki je misel soočil z uprizoritvijo realnega – dogodek, ki je uprizoril drugačen odgovor na vprašanje Newtonovih sodobnikov o tem, kako različna telesa vedo za svojo oddaljenost od drugih teles. Newton je tedaj odvrnil, da ve Bog, ki dela, kar je potrebno. Lacanov lunarni ekskurz se konča z opozorilom, da se dogodkovnost porazgubi, ko preide v politični diskurz: nikogar več ne zanima pristanek na Luni kot dogodek; vprašanje se pretvori: za kar gre sedaj, je tisto, čemur lahko s pomočjo realnega-strukture ubežimo (Lacan 1993, 83).

Povedano moramo brati in pojasnjevati v nekaj razsežnostih. Prva je razsežnost logičnih časov, kot koncepcijo z ozirom na dogodek razvije sam Lacan. Najprej imamo trenutek, ko dogodek uzremo, kar sproži zanikanje, da se je kar koli sploh zgodilo. Tako naj interpretiramo že samo vprašanje Newtonovih sodobnikov, ki izhaja iz druge paradigme. Sledi čas za razumevanje, ki ga je moč povzeti kot prizadevanje reči »to ni nič novega« – kar je seveda v luči pričujočega besedila še kako res, vendar zgreši poanto: dogodku ne gre za novost, ampak za razkritje inkonsistentnosti situacije. Temu sledi trenutek za sklepanje, ko vsi, ki naenkrat »spregledajo«, da se je nekaj vendarle zgodilo, pričnejo begavo ustvarjati genealogije, ki naj bi upravičile njihov lastni neprekosljiv doprinos k novosti. Vendar noben od teh logičnih časov ne zakrije dejstva, da meje svoje lastne realnosti ustvarja diskurz; od njihove kontekstualne artikulacije pa je odvisno temporalno sosledje trkov ob te meje. Kaj je torej »trk ob meje diskurza«, ki ga prinese dogodek? Lacan nakaže eno, ki je – realno, ob katero trčijo astronauti.³⁸ Druga meja pa pravzaprav ni meja, marveč notranji rob označevalca: tisto, okoli česar kroži; izjema, ki zagotavlja njegovo ne-celost in kroženje samo. Kot smo videli zgoraj, lahko vključuje ali poskušanje vzpostavitve izjeme, izvřzka, ki bi potrdil ne-celost ali pa mistično iskanje celote brez izjeme.

Ravno s pomočjo kroženja okoli »notranjega roba« označevalca lahko opozorimo tudi na raven, kjer navidezno trivialna razlika med dogodkom, ki se je »res pripetil«, in simulacijo ni nepomembna, v kolikor ne pristanemo na simplistično dojetje vse večje veljave presežne reprezentacije v sodobni družbi, tj. tistega, kar je Baudrillard (1994) poimenoval simulacija četrtega reda – reprezentacije brez referenta v realnosti. V kolikor simulacijo dojemamo zgolj kot »izgubo realnega« (do katerega tako ali tako nikoli ne bomo dobili stalnega, neprekinjenega dostopa), lahko brez večjih težav pristanemo na nastop

³⁸Tu naj pripomnimo, da so tudi Sovjeti vse do trka »tekme za vesolje« ob samo vesolje uporabljali termin »astronavt«. »Kozmonavt« je skovanka kasnejšega datuma. Zanimivo je, da ni prinesla preformulacije ostalih astro- disciplin: astronomija se tako ni pretvorila v kozmonomijo, astrologija in kozmologija pa sta tudi ostali ujeti vsaka v svojo logiko svojega diskurzivnega polja – prva simbolizma, druga pa empirične znanosti in vere v racionalizem ter napredek.

hiperrealnosti: simulaker lahko celo deluje odrešilno, kot neke vrste soma, če spomnimo na roman *Krasni novi svet* Aldousa Huxleya. Vendar kot opozori Žižek (1999, 195–197), to ni ključna poanta Baudrillardove teoretizacije reprezentacije. »Izguba realnega« namreč poleg vlade simulakrov s seboj prinese tudi izginotje pojavnosti. Dvojica realnost/realno ni enaka dvojici realnost/simulaker. Prva se nanaša na realnost – kot tisto, v čemer živimo, z magičnimi, nenadnimi pojavami (*appearances*), ki kažejo na realno; v katerih se realno razkriva kot neke vrste grimasa. Druga, ki jo je zaznati v postpostmodernih teoretizacijah hipermodernosti, ki naj bi jo zaznamovala neke vrste hiperrealna vrnitev *znaka* in zaton označevalskosti označevalca, pozornost preusmeri na zgolj realnost (simbolno) in reprezentacije – navadne pojave (*appearances*), ki dodatno blokirajo realno.

Žižek ločuje med štirimi ravnmi pojave (ang. *appearance*): prva je pojava kot popačena iluzija; druga raven zadeva pojavo kot simbolno fikcijo, tretja – pojave kot znake, ki kažejo, da obstaja nekaj onkraj fenomenalne realnosti; četrta – pojava, ki zapolnjuje praznino (*void*) – dejstvo, da nič pravzaprav ni skrito (za praznino onkraj fenomenalne realnosti). Pristanek na simulacijo vodi v omejeno razumevanje pojave in neskončno drsenje po osi metonimije: to je cena potencialne totalizacije realnosti, ki jo obljublja hiperrealnost.

Od izhodišča, da za dogodkovnost ni tako zelo pomembno, ali gre za nekaj, kar se tudi »zares« zgodi, ali za simulacijo, smo prišli do premisleka, da je razlika vendarle pomembna, če želimo ohraniti moč pojave pokazati na realno (tudi če je to v bistvu prazno in se ne prezentira drugače kot v grimasi). Dogodkovnost dogodka na ravni označevalca torej ne izvira zgolj iz njegove spektakularnosti in ustrežanja drugim kriterijem veličine ter večplastnih posledic (kar bi lahko – če bi bili malce preuranjeni – sklepali po npr. Adornovem (1970, 61; 1970, 444–449) premisleku o za 20. stoletja ključnem dogodku – Auschwitz in ne-dogodku – propadu komunističnega projekta). Dogodek ne učinkuje zgolj na ravni vzpostavljanja novih mitov, pač pa meri na subjekt in ni popolnoma reduktibilen na simbolno. Iz te ugotovitve sledi potreba, da si koncept dogodka ogledamo tudi na ravni teoretizacij njegovega razmerja do sveta.

3.1.3 Kako prijeto dogodek?

Z dogodkom in dogodkovnostjo se ukvarja nezanemarljiv del sodobne (zahodne) humanistike in družboslovja. Lahko bi rekli, da na najbolj rudimentarni ravni konceptualizacije dogodka najprej razrešijo vprašanje (ne)umestnosti ločevanja dogodka od dogajanja, reza od postajanja, prelomnice od aktualizacije. Lyotard (ki v središče svoje misli od zgodnjih 70. let 20. stoletja postavi tezo o realnosti kot realnosti singularnih, nenapovedljivih dogodkov (npr. v Lyotard 2003)), Adorno (ki v *Negativni dialektiki* (1970) kot »dogodek« označi holokavst, kot »nedogodek« pa propad komunističnega projekta), Baudrillard (ki v eseju o dogodku in nedogodku (Baudrillard 2005) ločuje med dogodkom in njegovo popolno mediatizacijo – nedogodkom) in Badiou (h kateremu se bomo vrnili nekoliko kasneje) se nagibajo k prvemu stališču. Med vidnejše zagovornike drugega bi lahko uvrstili Deleuza (npr. v *Logiki smisla* (2013) pokaže, kako »dogodki« v Carrollovi *Alici v čudežni deželi* pravzaprav sploh niso prelomnice, ampak zgolj aktualizacije). Gre za odločitev na ravni ontologije; za namene te razprave bo dovolj, če nanj odgovorimo tako, da spomnimo na izhodiščno, etično shematizacijo. V kolikor realno pojmuje kot brezpogojno, ne(re)prezentabilno množstvo, se odmaknemo od konceptualizacije dogodka kot neskončnega postajanja, ki se kot tako približa imanenci. Ne gre za strogo nasprotovanje usmeritvi, ki jo v *Logiki smisla* nakaže Deleuze, ko dogodek razgrne kot aktualizacijo, ampak za upravičevanje možnosti mišljenja *prelomnic*. Kot nakazuje naš izhodiščni pregled obstoječih razprav o vesolju po prvih poletih v vesolje, le-te niso nezmožne mišljenja postajanja, ampak prej tega, da bi v to postajanje vpletle nesmisel, nelogičnost ali vsaj Lyotardovo kritiko velikih zgodb. Bolj izdelane teorije prelomnic ponudita Lyotard in Adorno, vendar pri prvem le-te sežejo vse do ontologije, pravzaprav utemeljujejo ontologijo, pri drugem pa teoretizacija dogodka ostane bolj ali manj na ravni fenomenalne deskripcije (Auschwitz, propadli projekt komunizma v SZ). Gre za izhodišča, ki so z našo razpravo le delno uskladjiva: bolj kot na vprašanje ontološkega statusa prvih poletov v vesolje raziskava meri na razsežnosti njihove radikalnosti.

Drugo pomembno vprašanje zadeva (inter)subjektivnost dogodka: če npr. za Levinasa (in Bahtina, kakor pokaže Shchytsova (2003, 195–204), dogodek ne more biti nič drugega kot aktualizacija intersubjektivne so-bitosti, Deleuze, Badiou

in Lyotard dogodka ne locirajo v intersubjektivnosti, ampak v njegovi zmožnosti pokazati na nekonsistentnost reda sveta, kar je bližje vprašanju, ki si jih zastavlja naša razprava. Ne gre nam namreč za to, da bi prikazali intersubjektivno razsežnost prvih poletov v vesolje: do določene mere to storijo že analize vesoljsko usmerjenih mitov, ki jih ponujajo razprave v okviru kulturnih študijev vesolja. Bolj nas zanima zveza med dogodkom, njegovo radikalnostjo in procesi subjektivacije, za katere se zdi, da uhajajo obstoječim razpravam. Gre za problematiko, ki jih nemara najbolj detajlno razgrne Badioujev filozofski projekt, zato se bomo v nadaljevanju oprli predvsem na njegovo konceptualizacijo dogodka.

V Badioujevem filozofskem projektu, ki ga trenutno najboljše povzameta ključni deli *Bit in dogodek* (2005) in *Logike svetov* (2006), dogodek operira znotraj avtorskega konceptualnega aparata. V okviru disertacije ga ohranjamo in, kjer je potrebno, pojasnjujemo bodisi z avtorjevimi lastnimi opredelitvami in uveljavljenimi interpretacijami bodisi prek analogij na druge uveljavljene koncepte. Za začetek naj orišemo, kako se dogodek umešča v razmerju do *realnega*. V uvodu smo realno po Zupančič (1993) označili tudi kot »brezpogojno«. Badioujeva opredelitev v *Biti in dogodku* (2005) je nekoliko jasnejša: realno je nediferencirano, nekonsistentno mnoštvo. Na podlagi tega ugotovi, da diferenciacijo in konsistentnost zagotavlja operacija štetja – štetja-kot-enege, ki omogoča *prezentacijo* in vznik stanja situacije.³⁹ *Situacije* – množice, ki po operaciji štetja-kot-Enega delujejo konsistentno, so tisto, kar bi lahko opisali kot strukture in postopke življenjskega sveta. Gre za red vednosti, razvoj katerega sledi določenemu *dogodku* – vdoru množice, ki vsebuje zgolj en element, tj.

³⁹Eno je torej primarna operacija in njen rezultat. Izhajajoč iz tega je realno neke vrste praznina – nič, konstitutiven za bit (saj predhodi in omogoča štetje-kot-eno). Ontologija – znanost tega štetja; znanost vsega, kar ločuje med množtvom, množicami in Enim – torej sploh ni domena filozofije, sklone, marveč matematike. Kar pa je pomembno za filozofijo, je ločevanje med redom realnega/bit in situacijami. Dostop do ontologije ima matematika; vendar to ne pomeni, da so matematiki ontologi, saj sami ne vedo, kako artikulirati ontološkost svojega početja. Ontološkost matematike lahko iz nje potegnejo filozofi, katerih mandat je tudi artikulacija večnosti resnic (Badiou 2005, 15).

samega sebe, v situacijo. Dogodek, ki obsega dogodek kot tak, njegov cilj, delovanje in subjekt, ki ga vzpostavi, pokaže na nekonsistentnost same situacije: izogne se vsem dotlej veljavnim klasifikacijam in sproži t. i. *postopek resnice* (obenem pa ne tvori dela tega postopka). Dogodek pokaže bit, ne moremo pa ga opisati kot način izražanja biti. Bit – kot nediferencirano mnoštvo – je nema in se ne izraža. Glede na situacijo jo je mogoče opisati kot praznino, kot Nič.

Opredelitev biti kot gole, nediferencirane danosti nadalje pomeni, da le-ta ni zvezana z *resnico*. Bit se *lahko* sicer razkrije kot dogodek, vendar a) se po njem neogibno zopet zakrije in b) dogodek se lahko zgodi samo znotraj določene situacije in tako ni povsem ločen od nje. Dogodek je torej zgolj izraz nekonsistentnosti situacije. Hipno razkritje, prelom v biti torej *ni* razodetje resnice. Dogodek bi lahko opisali kot prelom v biti na eni strani in pričevanje nekonsistentnosti situacije na drugi. Ta prelom je zvezan s pojmom subjekta: šele subjekt ga retroaktivno vzpostavi kot (travmatičen) dogodek (ki naznanja srečanje z realnim) in ga poimenuje. Če prve polete v vesolje poskusimo misliti kot dogodek, je tako treba pričeti s tem, da izhajamo iz njihovega poimenovanja – iz nezmožnosti, da jih popolnoma artikuliramo, zreduciramo na situacijo – na eni strani in iz poimenovanja – iz konsenza o začetku *space age* na drugi strani. Na tem mestu bi se lahko vprašali, če ni to *poimenovanje* tudi začetek konca dogodka – tisto, kar ga umesti v konsistentnost nove situacije – a k temu vprašanju se bomo vrnili nekoliko kasneje. Shema napeljuje na misel, da resnica nima zveze z bitjo: resnice so post-dogodkovne, tj. postulirane retroaktivno. Resnica in bit torej nista niti izenačeni niti neposredno zvezani. Edino, kar kategoriji pri Badiouju še družijo, je domena večnosti: resnice so večne,⁴⁰ prav tako kot bit kot nediferencirano mnoštvo.

Medtem ko je bit ne(re)prezentabilna, nema, so resnice vezane na dogodek in subjekt. Na tej točki je veliko odvisno od tega, kakšen pomen pripisujemo konceptu *resnice*. V okviru Badioujeve sheme gre za nekaj večnega in nekaj post-

⁴⁰Kot bomo poudarili nekoliko kasneje, se večnost resnic pri Badiouju nikakor ne nanaša na njihovo formo oz. pojavnost.

dogodkovnega; nekaj, kar je zvezano z dogodkom in subjektom. Izhajajoč iz Badioujeve matematične ontologije lahko z gotovostjo trdimo, da imamo opravka z množico. Vendar gre v primeru resnice za posebno množico: Badiou jo poimenuje *generična*. Generičnost v tem primeru označuje posebno lastnost. Generična množica je tista, katere matematična singularnost se izmakne vsakršni možnosti, da bi jo klasificirali s pomočjo lingvističnih predikatov (Meillassoux 2011, 3). Resnica je neskončna množica, ki vključuje »malo vsega«, zaradi česar je nič od posameznih elementov tega »vsega« ne more označiti. *Zvestoba posledicam dogodka, ki jo subjekt nosi v vsej njihovi neomejenosti, in ki se imenuje resnica, pride zgolj s tem, da nakaže luknjo v vsakršnem sistemu vednosti.*⁴¹ Že sama formulacija nakazuje, da gre pri resnicah zmeraj za dogajanje znotraj konkretne zgodovine subjektov. Gledano v tej perspektivi so resnice nosilke zgodovine; vendar so v svojem univerzalnem nagovoru hkrati večne. Meillassoux (2011, 3–5) preformulira: *resnica je nosilka teoretskih premikov, ki medsebojno oblikujejo globinski in obenem diskontinuirani historicizem*. S tem se zarišejo poteze zgodovine kot zgodovine resnic, zgodovine onkraj kulturnih razlik in relativizma. Resnic, katerih postopek oblikovanja je sprožil prodor človeka v vesolje, torej ne gre iskati v pojavnosti in formi. Ne gre za to, da na dogodek prvih poletov v vesolje gledamo s perspektive linij razvoja (znanstvenega, idejnega, sociokulturnega), vzpostavljenih pred njimi. Gre za to, da jih artikuliramo z ozirom na tisti element, ki ga te linije ne morejo zapopasti oz. ki jim ga za svoj obstoj ni treba reflektirati. Obenem postane v tej perspektivi jasno, zakaj se po dogodku (poleg teorij zarote, s katerimi smo začeli) venomer oblikujejo genealogije predhodnikov, znanilcev tega dogodka. Spomnimo zgolj na novo obujanje kozmizma ali na popularno-znanstveno zgodovino kopernikanskih obratov.⁴²

⁴¹Meillassoux sklene, da štirje postopki resnice – politika, znanost, ljubezen in umetnost – lahko, četudi zelo redko, ustvarijo subjekt, zmožen narediti izjemo znotraj običajnih režimov znanosti, mnenja, egoizma in dolgčasa. Pri tem ustvarjajo štiri tipe univerzalnih resnic: emancipirano družbo, matematizirano znanost, ljubezen, ki subvertira spolno razliko in ustvari novo vez med dvema človekoma, ter umetnostno disciplino, ki kliče po revoluciji forme.

⁴²Modus pojava resnice v svetu določi subjekt, ki je razvil zvestobo posledicam določenega dogodka. Pojav resnice v svetu je tako vezan na subjekt; Badiou ga imenuje tudi telo resnice. Ob

Subjekt, s katerim operira Badioujeva shema dogodka, je lahko – sledeč Lacanovemu postulatu, da je etika vedno »etika nečesa, npr. etika psihoanalize« – subjekt politike (ki ga določa kolektivnost) ter trije »aristokratki subjekti« – subjekt ljubezni, znanosti in umetnosti. Prav toliko, kot je možnih subjektivacij, je tudi možnih resnic, ki so med seboj nekomenzurabilne. Subjekti vznikajo v odzivu na dogodke, ki prečijo določene zgodovinske situacije. Vendar vznikajo v odzivu na dogodke, ki so ireduktibilni na vse, kar situacija ponuja za njihovo klasifikacijo.

Dogodek je tako vedno vezan na historični in druge kontekste.⁴³ Vendar v pravi dogodek ga pretvori šele subjekt, ki prek zvestega sledenja njegovim posledicam nakaže njegovo ireduktibilnost na kontekst in to, da ga zgolj s kontekstom ne moremo obrazložiti. Prav tako ne moremo dogodka obrazložiti s sklicevanjem na vednost in obstoječe znanstvene klasifikacije: zaljubljenost je lahko odpraviti kot

tem naj spomnimo na Badioujev (2006, 2–3) osnovni ugovor proti lingvističnemu relativizmu in vitalizmu: resnica se pojavi vezano na subjekt, vendar ga presega, kar Badiou ponazori z drugim delom svojega ugovora proti kulturnemu relativizmu, ki se v celoti glasi: »So samo jeziki in telesa, z izjemo, da so resnice.« Kulturni relativist bi prvi del ugovora proti maksimi »So zgolj telesa in jeziki,« – tisti del, ki pravi, da omenjeno drži, a z izjemo, da so resnice, lahko odpravil s trditvijo, da ni mogoče govoriti o hierarhijah resnic, saj so vse kulturno pogojene. Tako ni mogoče trditi, da so resnice, za katere pravimo, da izvirajo iz starogrške matematike, strogo rečeno starogrške, saj so bile izvorno formulirane drugače in so imele praktično gledano drugačen pomen. Badiou ugovarja, da gre – npr. v primeru Evklidovega odkritja, da bo število praštevil vedno večje od končnega števila praštevil, ki ga danes poznamo kot teorem o neskončnem številu praštevil – za resnice, ki so večne v tem, da proizvajajo zgodovino plodovitih teoretskih gest, ki jih lahko izrabljajo različni konteksti, vsakič z enako mero zvestobe in z novimi rezultati.

⁴³Konsistentnost reda prezentacije, ki ni vezana neposredno na bit, ne izhaja iz subjekta, marveč iz reda, ki je sicer povezan z bitjo, a od nje obenem različen. Na eni strani je bit tista, ki se prezentira, na drugi strani pa red prezentacije ne sledi neposredno iz množstva-bit. Nadalje, če redu ontologije vlada zgolj ena logika – matematika, redu prezentacije biti vlada nešteto logik, ki, vsaka po svoje, zagotavljajo določeno vrsto konsistentnosti določenemu svetu. Edino, kar sledi iz matematičnosti ontologije, je, da bodo tudi te logike svetov – termin, ki ga Badiou uporablja v najširšem možnem pomenu in sega od zgodovinskih epoh do estetskih stilskih formacij, kultur, bitk itn. – matematizirane, tj. prešite z matematičnimi postopki.

slo in psihološko navezanost, revolucijo kot kriminal in nered, postgravitacijsko umetnost kot »sploh ne umetnost«. Na tej točki dogodek terja od subjekta, da si, kot povzame Meillassoux (2011, 3), zastavi vprašnji: »Kako ostati zvest posledicam dogodka? Kako ustvarjati, živeti, misliti in delovati, sedaj ko se je zgodilo, če verjamem, da se je zares zgodilo?«

Subjekt resnice ni ontologiziran, ampak »prazen, razcepljen, a-substancionalen in ir-refleksiven«; določa ga zgolj zvestoba posledicam dogodka. Natanko iz te opredelitve subjekta (resnice) sledi, da ni vezan na fizično osebo. Badiou opredeli subjekt kot tisto (individualno ali kolektivno, človeško ali nečloveško), kar v eni od osnovnih štirih kategorij – politiki, znanosti, ljubezni in umetnosti – sledi posledicam dogodka (ki seveda ni umestljiv v omenjene kategorije).⁴⁴ Subjektivacija po meri prvih poletov v vesolje tako ne meri nujno na preosmišljanje človekovega odnosa do sebe v novem, razširjenem univerzumu, pač pa na preosmislitev osnovnih kategorij, ki so lahko generatorji pomena. Subjekt meri zgolj njegova zvestoba posledicam dogodka, ki jo je mogoče preinterpretirati kot etiko realnega.⁴⁵ Badioujev konstituirani subjekt je redek, v večini primerov nevezan na individuum, časovno omejen oz. sekvenčen in vedno odvisen od dogodka, ki ga sam ne more proizvesti. Subjekt razvija logiko določenega sveta – pojem, ki ga Badiou uporabi v najširšem možnem pomenu

⁴⁴Pri izbiri kategorij se Badiou upre sodobni tendenci preferenčnega posluževanja koncepta »pomen« namesto »resnica« in četvorke »kultura, tehnologija, upravljanje, seksualnost« namesto »umetnost, znanost, politika, ljubezen«. Ne gre zgolj za retorično kaprico, pač pa za vztrajanje na dialektičnosti in iz nje izvirajoče srhljivosti drugega sklopa kategorij, ki sta v prvem sklopu namensko zastrti.

⁴⁵Žižek (1999, 145) v tem oziru opozori, da Badioujeva konceptualizacija subjektivitet – delitev subjektov na subjekte politike, znanosti, umetnosti in ljubezni – odkrito črpa pri Althusserju, pri čemer učenec postavi na glavo učiteljevo razmerje med znanostjo in ideologijo. Althusserjeva dvojica znanost (ki lahko producira vednost o realnem) : ideologija (ki interpelira subjekte) spominja na Badioujevo dvojico vednost (ki je enaka pozitivni znanosti in poseduje kvečjemu pretenzijo po znanju) : resnica (ki interpelira subjekte), z edino razliko, da Badioujev agens interpelacije – resnica – učinkuje radikalno nasprotno od Althusserjeve ideologije. Če bi si prizadevali za vzpostavljanje mostov med kategorialnima aparatoma, bi lahko namignili, da »vendarle obstaja!« – dobra inačica ideologije, kakopak.

(lahko gre za politične razmere, umetnost, glasbeno formacijo ...), pri čemer se sooča z alternativami. Vsaka izbira ustvari točko, vozlišče, le-ta pa ustvarja topologijo – svet. Alternative, s katerimi se v tem postopku sooča subjekt, so presežek reprezentacije; presežek lahko subjekt zaustavi zgolj z novo reprezentacijo, v kolikor je ta ne-cela.

Idealno-tipski proces uveljavljanja postopka resnice (in z njim resnice) predvideva zvesti subjekti (oz. telo resnice), ki sledi posledicam dogodka, ki je očitno, »močno« singularen. Vendar niti nujno niti samoumevno ni, da dogodek interpelira subjekt kot *zvesti* subjekt, ki proizvaja sedanost dogodka. Subjektov odziv na dogodek ga lahko okarakterizira kot *reaktivnega* (ki si ne upa slediti posledicam dogodka in proizvajati njegovo sedanost) ali *obskurnega* (ki deluje tako, da asimilira dogodek na način, ki ohromi njegove učinke). Četrty modus subjektivacije pri Badiouju, ki ga posebej izpostavi Meillassoux, saj ga uvede v razpravo o kristološkosti Badioujevega sistema, je tisti, pri katerem subjekt deluje na način, ki omogoča ponovno obujanje večne resnice oz. dogodka.

Tipi subjektov – razen, morda, četrtega, ki si ga težko zamislimo kot reakcijo na kaj drugega kot močno prezentacijo nekonsistentnosti situacije – načeloma niso vezani na pojavnost samih dogodkov. Le-te je pomembno zgolj ločevati od običajnega reda temporalnosti, kar pa ne pove nič o njihovi morebitni notranji raznorodnosti. Začnimo pri konceptu dogodka kot refleksivne množice, kot ga predstavi *Bit in dogodek*.⁴⁶ Najprej je nujno razumeti razliko med bitjo in pojavnostjo množice. Prva je – kot nekonsistentno mnoštvo, razpršeno v neskončnost – negibna, statična. Druga – pojavne oblike tega mnoštva – se neskončno množi (od tu neogiben in neustavljiv presežek reprezentacije nad prezentacijo) in na različne, enako krhke načine pojavlja na lokalni ravni svetov, kjer je prepoznana. Pojavljanju biti v svetovih (v različnih variacijah) Badiou pravi njen *obstoj* (*l'existence*). Ena in ista bit lahko tako z različno intenziteto obstaja v različnih svetovih, kar pomeni, da je intenziteta obstoja biti funkcija

⁴⁶Tu pride do izraza razlika med dogodkovnimi spremembami in navadnimi časovnimi spremembami: slednje za razliko od prvih ne pripadajo refleksivni množici.

kontekstov njenih pojavljanj. Novo torej ni nekaj, kar je ustvarjeno iz nič, ampak prej intenzivna manifestacija nečesa, kar je že bilo tam. To, da tovrstna »novost« izbruhne kot dogodek, obenem pomeni, da je situacija prej zanikala njegov obstoj. Novosti, ki jo prinašajo poleti v veselje, ne gre enačiti z materialno inovacijo prvih prebojev Zemljine atmosfere. Gre za novost v miselnem horizontu, ki na novo artikulira nekaj, kar je najbrž veljalo že prej, a strukturno ni prišlo do izraza. Bistvo dogodkovnega premisleka je v tem, da ugotovimo, kaj dogodek s svojo materialnostjo nepovratno zaobrne tako, da tega situacija ne more ne upoštevati.

Dogodek, ki smo ga doslej predstavili kot osrednji predmet razprave, tj. preboj v veselje, je, če sledimo intuiciji, v svoji fenomenološki logični pojavnosti močno singularen. Badioujeva shema sicer poleg *močne singularnosti* pozna tudi instanci *dejstva* (ki je najmanj opazen, najmanj prelomen dogodek) in *šibke singularnosti*. Dogodkovno-skupno jim je, da osvetlijo praznino (*void*) v situaciji; izpostavljena gradacija se nanaša na stopnjo te osvetlitve. Intenziteta dogodka odraža njegovo zmožnost, da predoči tisto, kar je bilo dotlej neobstoječe in, potem ko se le-to pojavi maksimalno močno, nas prisili, da retrospektivno preizprašamo in na novo napišemo zgodovino njegovih predhodnikov. V tem oziru je subjektivacija, ki jo inavgurira badioujevski dogodek, sorodna procesu mitotvorstva (na kar opozarja tudi Boer (2009, 17)), a s pomembno razliko. Subjektivacija, ki jo inavgurira Badioujev dogodek, ne meri na potencialno totalizacijo horizonta, pač pa zgolj na stalno opozarjanje na praznino situacije. Posledice dogodka na drugi strani v izhodišču apelirajo na nekaj, kar je po svoji logiki nekontekstualno, četudi zareže v kontekst. Kot mit lahko torej razumemo poskuse strategije reaktivnega in obskurnega subjekta: poskuse integracije dogodka v obstoječo situacijo; kot nove mite, rojene iz dogodka, lahko razumemo strategije, ki jih Badiou enači z »zlim«: izdajo ne-totalnosti resnice in poskuse prikazati, da dogodek pravzaprav izhaja iz situacije in kaže na njeno polnost, celost.

Enako tuje v Badioujevi konceptualni shemi deluje kategorija simbola kot nečesa, kar sega onkraj označevalca. Simbol resda ohrani zvezo z realnim v elementu nerazložljivosti, nedoumljivosti, kar spominja na izkušnjo dogodka. Vendar obenem ohranja tudi pretenzijo po zmožnosti totalizirati realno, česar v Badioujevi shemi ne zaznamo. Zdi se, da analiza dogodka kot simbola vodi

nevarno blizu dveh pasti: zanemarjenju relacijskega konteksta (saj učinkovanje simbola v prvi vrsti napotuje na njega samega) in težnji totalizirati izkušnjo dogodka. Tako analitični okvir mita kot kategorija simbola imata tako za mišljenje dogodka omejeno vrednost. Obenem pa gre, kot nakazuje že naš uvodni pregled obstoječih razprav, in kot bomo pokazali nekoliko kasneje, v analitičnem delu besedila, tudi za razmeroma priljubljeni strategiji za pristop h konkretno tej problematiki, ki ju že zaradi tega ne gre zapostaviti; v tem poglavju smo želeli zgolj opozoriti na možnosti integracije teh kategorij in Badioujevega razumevanja dogodka v polje označevalne analize.

Pregled osnovnih koordinat Badioujevega dogodka lahko služi kot orientacijska točka v dveh ozirih. Prvič, kot izhodišče za presojo o upravičenosti tega, da naslovimo določen pojav kot dogodek, in drugič, kot poziv k premisleku o tem, katere osnovne strategije integracije tega dogodka v »svet« situacije obstajajo. Da bi lahko analitično zares »zagrabili« dogodek, ni dovolj opredeliti zgolj praznino, ki jo naslovi, ampak tudi strategije zakrivanja te praznine, tj. osnovne logike sveta, ki ga lahko poskušajo zintegrirati, zreducirati na obstoječe koordinate. Če se vrnemo k prvim poletom v vesolje: če jih poskusimo osmisliti kot neke vrste indikator zloma, praznine v obstoječem redu reči, ki meri na nekaj drugega, se takoj zastavi vprašanje, kaj predpostavljamo, da lahko tam, onkraj situacije sploh najdemo. Ali govorimo o dogodku kot o znaku, simbolu ali označevalcu? Etično izhodišče besedila sicer nakazuje, da izhajamo iz pozicije označevalne analize, vendar namen raziskave ni toliko v upravičevanju koristnosti dane pozicije, kolikor v tem, da jo postavimo v kontekst drugih pristopov in jih v analitičnem delu naloge na ustreznih ravneh kombiniramo oz. opozarjamo na točke delnih možnosti prevoda med pozicijami.

3.2 PRVI POLETI V VESOLJE

Dejstvo vesoljskih poletov na najgloblji ravni zaznamuje naš današnji svet in naš dandanašnji obstoj kot ljudi. (Günther Anders 1994, 117)

Vrnimo se sedaj k prvim poletom v vesolje. Ali gre za nekaj, v čemer bi lahko ugledali napotek k »praznini« neke »situacije«? Ali ne gre zgolj za logično posledico znanstvenega napredka, oz. če se izrazimo s citatom junaka sovjetskega

celovečerca o prvih kozmonavtih *Samyje Pervyje* (1961), za večino leteti »malo višje« od letal? Taisti junak kaj kmalu ugotovi, da je to »malo višje« vse prej kot to: da gre za paradigmski premik. Junak ga izkusi kot izčrpujoče treninge (na eni točki mora deset dni prebiti v simulaciji bivalnega odseka prve rakete – majhne kroglice, velike za enega sedečega kozmonavta), odrekanje vsemu, celo pravici do odkritosrčnosti v zasebnem življenju, ki ima na koncu zelo ambivalenten rezultat. Sovjetska zveza pošlje človeka v vesolje, vendar ne gre za našega junaka (ne glede na njegove nedvomno odlične fizične predispozicije in zavirljivo vztrajnost), ampak Gagarina. Naš junak ob tem ne občuti neugodja: vesel je za Jurija in za znanstveni preboj; tudi svoj trud umesti v matrico tega enkratnega uspeha.

Najlažje bi bilo dogodkovnost tega momenta zreducirati na ideološko razsežnost sovjetske filmske produkcije. Vendar navezava prvih človekovih poletov v vesolje na paradigmski preskok, ki vsaj za hip potisne v ozadje ideološki spor hladne vojne in vse drugo, kar v središče postavlja zemeljsko minljivost, je tako razširjena in pogosta ter vsaj v zahodnem kulturnem imaginariju tako vseobsegajoča (najdemo jo tudi v ameriški in zahodnoevropski kulturni produkciji), da ob vseh poskusih racionalizacije in vzpostavitve rdečih niti vedno znova naletimo na isto ugotovitev. Prvi poleti v vesolje so pomembno zaznamovali 20. stoletje.

Nadaljnje interpretacije so različne in so si pogosto navzkriž. Razlike se pojavljajo okoli tega, ali so do preboja privedle politične razmere (vojna za vesolje v kontekstu hladne vojne), notranja logika znanstvenega napredka ali kombinacija obeh dejavnikov. O konsenzu okoli tega, kaj šteti za resnični preboj: prvi satelit, Gagarinov polet ali pristanek na Luni, na globalni (pogosto pa niti na lokalni) ravni tudi ne moremo govoriti.

Konec hladne vojne nato do določene mere zaznamujejo vsesplošna ugibanja o tem, ali je bilo vsega tega (pošiljanja (živali in) ljudi v vesolje) sploh treba v dobi, ko bi vsakršen racionalen premislek razkril, da je čas medplanetarnih poletov in kolonij na drugih planetih tudi po najbolj milih izračunih še izjemno oddaljen, na Zemlji pa je problemov, ki terjajo takojšnji angažma, ki tudi ni poceni, že sedaj

več kot dovolj. Poleti v vesolje se v imaginariju spremenijo v izjemno drago razvado, potlač, in se s tem umestijo v logiko kapitalistične sedanosti. Na drugi strani temu korelira vznik nostalgичnega diskurza o avantgardističnih utopijah, združevalnih prvih triumfalnih časov, ki jih »za nazaj« obarva prijetno rumenkasti retro filter (prim. Geppert 2012; Kilgore 2003).

Vendar naj bo konstruiranje zgodovine vesolja, ki smo jo namenoma povzeli nekoliko ohlapno, še tako detajlno; naj se kulturni zgodovinarji še tako zelo trudijo rekonstruirati okoliščine lokalnih astro-entuziazmov, specifične astrofuturizmov in kuriozitet ruske, ameriške, nemške ali angleške (pa tudi jugoslovanske, sodeč po projektu dokumentarca o bojda skrajno skrivnostnem in prestižnem jugoslovanskem vesoljskem programu) nostalgije, jim ne uspe nikakor zares razjasniti tega, zakaj se venomer znova vrača fraza, da so nas vesoljski poleti tako zelo zaznamovali.

McLuhan (2005, 20) je polet Sputnika označil za prelomnico: točko, ko se je Zemlja pretvorila v »globalno gledališče brez gledalcev«. Anders (1994, 129) je sozvočno s Tarkovskijevim komentarjem na to, kaj naj bi bila osrednja poanta filma *Solaris* (1972), dejal, da realni doprinos poletov v vesolje ni v odkrivanju poti v nove svetove ali pristanku na Luni, ampak v dejstvu, da se je Zemlja prvič imela priložnost zazreti se vase kot v ogledalo. Še nekaj let kasneje je Lacan⁴⁷ (1993, 83) predlagal, da dogodek pristanka na Luni interpretiramo kot »diskurzivni dogodek« – dogodek, ki ga je omogočil diskurz moderne znanosti. Dogodek, rojen iz diskurza, samo v diskurzivnih zmožnostih moderne znanosti, je posegel v realno, in sicer tako, da je misel lahko le strmeč obmolnila. Tomšič

⁴⁷Lacana s kozmosom – poleg izjave iz seminarja *Še!*, kjer v grškem duhu zatrdi, da je kozmos tam, kjer nam v rekanju vse uspe (Uspe kaj? Na moški način zgrešiti spolno razmerje.) – sicer povezuje vsaj še ena anekdota. Konec 60. let 20. stoletja si je močno želel obiskati Sovjetsko zvezo, za katero je predpostavljal, da je nemara edina država na svetu, kjer vlada diskurz univerze. A med dolgotrajnim postopkom za pridobitev ustreznih dovoljenj je v pogovoru s sovjetskimi psihologi vehementno zatrdil, da »kozmos ne obstaja«, potemtakem pa tudi kozmonavti ne. To naj bi sovjetske oblasti tako silno razžalilo, da so mu zavrnilo dovoljenje za vstop v državo (Mazin 2007, 97).

(2013, 56) poudari, da gre poanto locirati v bistveni potezi univerzuma moderne znanosti, ki, če sledimo Lacanu, Badiouju, Rancièru, porodi tako psihoanalitski subjekt kot estetski režim identifikacije umetnosti: v avtonomiji označevalca.

Vse zgornje izjave se ne ukvarjajo z vesoljem, s kozmosom, ampak s človekom, ki stopi oz. poleti vanj. Nasproti poskusom osmišljanja kontinuitete in napredka, ki naj bi kulminiral v poletih v vesolje, oz. v odzivu na njihovo konstitutivno pomanjkanje smisla (ki prav tako kulminira v poletih v vesolje), imamo torej reakcijo, ki zahteva, da pogled usmerimo nazaj, ravno v ves ta nesmisel in v vprašanje, zakaj se z njim ne želimo soočiti. Vendar tudi s tem sklepom se še vedno vrtimo na osi tega, da gre za dogodek, ki ga ne moremo dojeti drugače kot skozi dialektiko smisla in nesmisla poskusov usrediščenja subjekta kot človeškega posameznika. Zaidemo v krog Freudovih (1986, 135–144) »treh udarcev človekovemu narcizmu«, ki jih ponazori s popularizacijo kopernikanskega obrata (kozmoški udarec, ki ukine geocentrizem), Darwinove teorije (biološki udarec, ki vrže človeško vrsto s prestola živalskega kraljestva) in nastopa psihoanalize (ki človeku odreče vladavino svojim mislim).

Teza je plavzibilna in pomirjujoča v svoji cikličnosti. Namiguje, da (zahodni) človek nikoli ni bil vladar sebi, pa je vendarle vedno znova najdeval načine, kako se prepričati o svoji enotnosti (in superiornosti). Vendar obstaja dovolj indicev za to, da je pri Freudu ne jemljemo kot tehten znanstveni argument, ampak bolj kot potezo, s katero je poskušal vzbuditi zanimanje javnosti za psihoanalizo. Gre za miselno operacijo, ki jo je mogoče zaslediti tudi npr. pri bolj populističnih razlagah oznake Kantovih *Kritik* kot drugega kopernikanskega obrata v filozofiji, ki vso resnost kopernikanskega obrata izpeljujejo iz njegovega dozdevno dramatičnega momenta in retoričnega učinka sintagme. Skonstruiranost fame okoli kopernikanskega obrata zelo učinkovito dekonstruira Blumenberg (2001), ki pokaže, kakšne družbeno-politične in historične okoliščine so omogočile popularizacijo Kopernikovega heliocentrizma. To stori s sistematično kronologijo kozmoloških koncepcij od starogrških časov do 20. stoletja, pri čemer opozarja na to, da samoumevnost (kot danes priljubljeno enačenje geocentrizma z antropocentrizmom) sploh ni niti nujna niti samoumevna.

A da ne bi ostali zgolj pri nizanju izvlečkov iz pomenljivih teorij, skupek katerih ne glede na časovno-prostorsko bližino ali oddaljenost priča zgolj o tem, da prvih poletov v vesolje nobena ne more niti približno umestiti v svoj diskurzivni okvir, poskusimo razstaviti problematiko na Badioujevo shemo elementov dogodka: dogodek kot tak, cilj, njegovo delovanje in (univerzalnost) subjekta, ki ga vzpostavi. Dogodek kot tak določi ime; manjše variacije v poimenovanjih smo za namene te razprave združili v množico »prvi poleti v vesolje«, tj. obdobje od Sputnika do pristanka Američanov na Luni. Oglejmo si sedaj značilnosti ostalih elementov.

3.2.1 Prvi poleti v vesolje kot cilj prvih poletov v vesolje

Sovjetske rekapitulacije prvih poletov v vesolje neutrudno opozarjajo, da gre za kolektivni uspeh, za udejanjenje več desetletij dolgih kolektivnih sanj in zgolj za prvi korak na dolgi poti v neznano (glej npr. Maurer et al. 2011; Andrews in Siddiqi 2012). Ameriške interpretacije se na tej točki od njih bistveno ne razlikujejo. Gre za ideologijo, ki dejstvo prvih poletov v vesolje izrablja za utrjevanje nacionalne in politične identifikacije; ki ustvarja heroje na način, da se z njimi lahko identificira čim večje število ne-herojev. A z vidika našega pristopa bi bilo skrajno nekoherentno, če bi na tej točki kot cilj dogodka izpostavili njegovo ideološko podstat in vpetost v aktualne mitologije. Slednji zgolj opozarjata na večno prisotnost možnosti, da se dogodek izrabi v prid obstoječi situaciji, in sicer tako, da se ga interpretira kot dokaz njene polnosti in izpolnjenosti. Že kriza okoli vprašanja »čemu je bilo to sploh potrebno?«, ki je sledila ob koncu hladne vojne, kaže na to, da je tej strategiji spodletelo.

Poskusi reintegrirati dogodek prvih poletov v vesolje v obstoječo situacijo z ideološkimi vzvodi so uspeli le delno: le delno je tako Američanom kot Evropejcem in (post)Sovjetom uspelo vzpostaviti politično-zgodovinsko veliko zgodbo, ki inkorporira vesoljske programe iz sredine 20. stoletja in nostalgijo za obdobjem entuziazma. Ob teh poskusih je namreč vedno zaslediti tudi nek neartikuliran »preostanek« oziroma presežek, ki naslavlja temeljna »zakaj« in »čemu« in ki ga ne pokrijejo odgovori, ki se zadovoljujejo s političnimi pojasnili ali zgodbami o zagnanih in malce norih znanstvenikih.

Cilj prvih poletov v vesolje, v kolikor jih poskušamo misliti kot dogodek, kar omogoča ravnokar identificirani presežek, tako ni mogel biti zgolj političen. Politični cilji so se sicer z lahkoto priklopili na dinamiko dogodka, vendar ga niso iniciirali. Inicirala ga je lahko zgolj logika moderne znanosti, ki ga je tudi rodila, in sicer onkraj pričakovanj javnosti. Njen diskurz je omogočil ne zgolj postavljanje vprašanj, marveč tudi ustrezno širitev »sveta«, ki je dovolila, da se nekaj, kar je poprej sodilo zgolj v domeno imaginacije, preseli v laboratorije in delavnice. Gledano s te perspektive lahko kot cilj prvih poletov v vesolje opredelimo prav njih same. Gre za dogodek, ki je namenjen predvsem samemu sebi, v kolikor sam predstavlja delovanje moderne znanosti kot univerzuma, ki je zgrajen po meri avtonomije označevalca.

Komentatorji političnega in družbenega dogajanja bi lahko iz situacije pred prvimi poleti v vesolje intuitivno predvidevali, da bodo poleti realni, če bo tehnološki napredek še naprej tako hiter. Nihče znotraj situacije, vzpostavljene po meri transcendentalnih političnih razmerij, razmerij moči, opredeljevanih po številu vojska in topov ter drugih realnih sredstev množičnega uničevanja, ni mogel predvideti poletov v vesolje kot dogodek, ki je dogodek ravno po tem, da je sam sebi namen. Razkorak med situacijo in horizontom znanstvenega diskurza nemara najbolje ponazori lik Ciolkovskega iz sovjetske filmske biografije »deda raketne industrije«, ki na komentar svojega znanca, češ da bo človek nekoč, čez stoletja, verjetno res lahko poletel v vesolje, če vsi izračuni držijo, odvrne: »Matematična shema pa kaže ravno na to, da ni treba čakati ne sto let ne dvesto!« (*Človek s planety Zemlja*, 1958)

Na podlagi povedanega lahko cilj prvih poletov v vesolje sedaj opredelimo na sledeč način: pokazati na absurdnost, h kateri pelje omejeno razumevanje univerzuma moderne znanosti kot tehnološkega napredka, tj. brez razumevanja njenih implikacij za subjektivacijo. To razumevanje odpira možnost, da prepoznamo *univerzalnost nagovora*, ki spregovori skozi prve polete v vesolje in njegovo nenapovedljivost, naključnost in nujnost obenem. Če prve polete v vesolje dojemamo skozi katero koli drugačno paradigmo, se izkažejo za nesmiselne, saj njihovo smiselnost blokira diskurz moderne znanosti, ki je

obenem edini, ki jim lahko podeli samo-sebi-namenskost in s tem približek smislu.

3.2.2 Eskces kot načelo delovanja

V pregledu obstoječih raziskav smo navedli nekaj primerov različnih možnih linij, ki rekonstruirajo dogodek prvih vesoljskih poletov. Rekonstrukcija zajema osmišljanje tako dogodka kot takega kot konstrukcijo genealogije njegovih predhodnikov in posledic. Iz tega, da se dogodek kot tak vzpostavi le in šele retroaktivno, sledi, da njegovega delovanja ne moremo spremljati. Prvi poleti v vesolje in razvoj vesoljskih programov, ki jih je omogočil, so seveda dejavniki, ki so jih spremljali in dokumentirali, vendar tu ne moremo govoriti o spremljanju prvih poletov v vesolje kot dogodka: le-ta se je kot tak izkristaliziral post festum. To sicer ne pomeni, da bi bil dogodek zvedljiv na paleto svojih učinkov; da ga presojamo po *učinkovanju*, kot bi sledilo iz analize kulturne zgodovine vesoljskih poletov. *Posledice dogodka* niso enake učinkom, ki bi jih lahko merili materialno, npr. kot povečanje dostopnosti spletnih storitev, ampak merijo na odpiranje horizonta misli in subjektivacije, ki je usmerjena proti realnemu. Z drugimi besedami: če delovanje dogodka zreduciramo na njegove otipljive, izmerljive učinke, ga zgolj reintegriramo v obstoječi red. Če mu sledimo v tisti paleti konsekvenc, ki meri na njegovo subjektivacijsko razsežnost, pripoznamo to, da izpričuje ne-celost obstoječega reda. In na tej točki lahko govorimo o njegovem *delovanju*.

Dogodkovno delovanje prvih poletov v vesolje torej deloma zajemajo rekonstrukcije kulturne, politične in družbene zgodovine *space age* ter zgodovina znanosti in tehnologije. Delno ga zajema obnovljeno zanimanje za mišljenje *space age* v času avantgard in v napeti moderni, tj. v obdobju med prvo in drugo svetovno vojno, od koder izvirajo npr. kozmično obarvane kontemplacije Walterja Benjamina, ki je denimo velike upe polagal v institucijo planetarija. Menil je, da bi planetarij lahko premostil vse večje razhajanje med tehnologiziranim človekovim življenjem in naravo; planetarij naj bi bil zmožen človeku ponuditi izkušnjo totalnosti, naravnega sublimnega. Delno ga je prepoznati v nostalgiji za entuziazmom, ki ga danes pripisujejo minulim obdobjem; v dokumentarcih,

mokumentarcih, različnih podzvrsteh znanstvene fantastike in v poskusih reartikulacije projekta »Človek v vesolju«, ki jih odraža vzpostavljanje novih disciplin za preučevanje odnosov med človekom in vesoljem na eni in nadaljevanje z vesoljskimi programi na drugi strani.

Vendar poleg teh procesov integracije in normalizacije singularnosti prvih poletov v vesolje enako močno vztraja tudi konotacija, da gre pri projektu adaptacije človeka za medplanetarne polete in morebitno življenje na tujih planetih predvsem za soočenje s spremembo paradigme mišljenja. Vprašanja, ki jih ta postavlja, so raznovrstna, povzeti pa jih je morda najlažje takole: »Kako pri ekspanziji v vesolje ohraniti človeka kot človega?« oziroma »Kaj bo ostalo od človeka, če gremo v smeri, ki jo načrtujejo prvi poleti v vesolje?« S tem vprašanjem se poskusi integracije prvih poletov v vesolje v obstoječe zgodovinske okvire in smernice ne soočajo. Enostavneje je predvideti, da bodo poleti nad Karmanovo črto še dolgo luksuzna atrakcija, poleti na Mars pa rezervirani za sonde. Na ta način je razmeroma lahko ohraniti človeka kot edino misljivo obliko subjektivacije; ga ohraniti na Zemlji, v vesolje pa stegovati proteze, za katere je jasno, da so zgolj podaljški človeških oči, ušes, rok.

Tej zagati ne uidejo čisto zares niti projekti, kot je transhumanizem Kurzweila in podobni. Četudi predvidijo ločitev človekovega uma in življenja od telesa (prek protez, zamenjevanja organov ali *uploada* v digitalni oblak), ga vendarle izhodiščno locirajo prav tam: v človeku kot enotnem bitju, kot subjektu. V tem oziru je veliko bolj »napredna« tista znanstvena fantastika sredine in konca 20. stoletja, ki predvidi situacije kot absurd srečanja mesenega človeka z mislijo z drugih planetov, ki ne more razumeti, kako to »meso«, tako nazadnjaško v svoji minljivi mesenosti, lahko misli in celo upravlja s tako sofisticiranimi stroji, da odkrije to isto breztelesno misel. Vendar v istem hipu je umestno omeniti, da tovrstni znanstvenofantastični ekskurzi nikoli niso predolgo zasedali vrha lestvic najbolj priljubljenih knjig, filmov itd.; kvečjemu bi lahko pripomnili, da se zanimanje zanje ponovno rojeva sedaj, ko sodijo med retro robo.

Med redkimi iniciativami, ki niso podlegle izrazito metonimičnemu diskurzu kapitalizma, za katerega se zdi, da lahko integrira še tako *outlandish* dogodke in

jim najde mesto v t. i. postmodernem *bricolage*, kjer je vse enako plačljivo in zamenljivo (če se človek ne rodi ravno v tisti periferiji, kjer denimo Islamska država (ISIS) ni zgolj zabavno-bizarna himna s spotom na Youtube, ampak ureja področje golega življenja), in za katere bi lahko rekli, da sledijo posledicam prvih poletov v vesolje v vsej njihovi brezkompromisnosti, naj izpostavimo postgravitacijsko umetnost. V isti sapi naj poudarimo, da bi lahko šlo – vsaj v razumevanju umetnosti, ki ga zavzame ta razprava – za precej več kot umetnost. Lahko bi špekulirali, da imamo opravka prav s primerom nove paradigme, ki bi jo lahko rodile konsekvence prvih poletov v vesolje, ki so vredne toliko, v kolikšni meri jim uspe sprožiti postopek subjektivacije, tj. inavgurirati subjekt in obdržati njegovo zvestobo potencialnosti formulacije resnice, ki presega jezike in telesa. Postgravitacijska umetnost je namreč edina iniciativa izmed preučevanih refleksij prvih poletov v vesolje, ki jih sprejme kot izhodišče za reformulacijo vprašanja subjektivacije, ki se na eni strani zaveda svoje obremenjenosti s humanizmom in je ne zanika, na drugi strani pa je ne vleče s seboj »k zvezdam«, ampak preboj v vesolje razume tudi kot priliko preformulirati subjektivacijo tako, da ne bi bila več ujeta v šah grožnje smrti fizičnega telesa. V nasprotju s transhumanističnimi pristopi ali kozmizmom 19. in 20. stoletja tu ne gre več za »premagovanje smrti«, ampak za perpetuiranje življenja, kakršno koli že je: onkraj smrti; ko smrt ni več dojeta kot problem.

3.2.3 Sopotniki Sonca: izziv poletov subjektu

Predhodna odstavka nakazujeta, da prvi poleti v vesolje ponujajo prostor za vznik subjekta, ga pa ne predpostavljajo in ne podrazumevajo. Subjekt lahko vznikne iz zavedanja o nekonsistentnosti situacije, iz resnega soočenja z njeno absurdnostjo. Možnost, da tega ne stori; da dogodku ne sledi in ga odpravi prek postopkov metonimije, je enako legitimna. S tem pa ne impliciramo, da je ravno ta postopek na delu pri »odpravljanju« posledic dogodka, ki jih je zapaziti pri retroaktivnem vzpostavljanju genealogij, ciklov, prelomnic in kontinuitet, ki vse kažejo na en vidik delovanja dogodka. Nič ne zagotavlja, da te metonimije na eni točki ne bodo pristale pri minimalnem spojnem elementu, ki jih bo ponesel v drugo metaforo. Konec koncev je na delu ravno to, ko govorimo o subverzivnosti (ali njeni

psevdo-podobi) postgravitacijske umetnosti: od transhumanizma in kozmizma jo loči majhen, a pomemben zdrs, ki ga lociramo na področju subjektivacije.

Subjektivacije tu ne iniciira patološka želja (npr. premagati smrt ali biti prvi), ampak pripoznanje absurdnosti te želje. To pripoznanje bi lahko označili za inavguracijsko konsekvenco dogodka, ki ga je omogočil univerzum, ki operira po načelu avtonomije označevalca. Ta univerzum ne more delovati po načelu narcizma humanoidnega, mesenega posameznika. Le-ta v njem ima mesto, vendar kot subjekt ne more več nastopati kot tak, ampak zgolj zastopan z označevalcem, ki kroži okoli realnega in se izmika svojemu notranjemu robu. Sprejetje te logike je omogočilo znanstvenemu diskurzu, da je prve polete iz brkljarije besed in predstav premaknil na raven diskurzivnega dogodka, ki je posegel v materialno. Ta izrastek, nenormalni člen, ki je in ni v situaciji, je med drugim nakazal na njeno lastno absurdnost: na absurdnost vztrajanja pri logikah, ki se nočejo soočiti z diskurzom, ki omogoča njihovo infrastrukturo v najbolj splošnem pomenu besede: elektriko, splet, letala, pisavo, psihoanalizo. Nočejo se soočiti s tem, da vse to, kar rodi avtonomija označevalca, ne ostaja v okvirih »uporabnosti« za neobstoječega, a kot-da-prisotnega kartezijanskega subjekta.

Subjekt, ki ga interpelirajo prvi poleti v vesolje, torej ni – kot bi se morda lahko zdelo po izjemno razširjenih zgodbah, ki mitologizirajo kozmonavte (oz. astronavte), vesoljsko znanost in posamezne znanstvenike, politike, ki so omogočili investicije v vesoljske programe – herojski racionalni subjekt, ki napoveduje triumf znanosti in možnost ekspanzije kapitalizma (ali vzpostavitve anarhistične ali komunistične utopije) onkraj Zemlje. Subjekt prvih poletov v vesolje je veliko bolj univerzalen, neomejen na posameznika ali človeka sploh, je subjekt, ki je etiki realnega zavezan bolj, kot jo je kartezijanski subjekt sploh zmožen zapopasti (kot sledi iz Kantovih *Kritik*, ki subjekt ločijo od realnega na vsaj tri načine ter mu prepustijo zgolj kapaciteto prizadevati si za eventualno subjektivacijo po načelu *plus-que-forme*).

Ali s tem ne afirmiramo zgolj teze širitve definicije življenja, ki jo je zaslediti npr. v kritičnih študijah varnosti (sicer iz razmeroma konservativnih oziroma vsaj defenzivnih razlogov: z namenom obvarovati klasični pojem države in

posameznika-človeka pred novimi, digitalnimi grožnjami)? Slednja pojem življenja razširi na »vse, kar ima zmožnost proizvajati naključne vzorce«. Vendar subjektivacije v naši razpravi ne vežemo na to generiranje novega, pač pa na sledenje konsekvencam dogodka. S tem ohranjamo določeno mero antropocentrizma, ki pa je definiran skozi etiko resnic in ne skozi narcizem posameznika-subjekta. Gre za razliko v izhodišču: razširjeni pojem življenja (in (ne)varnosti) izhaja iz etike razlik, iz negativno definirane morale. Etika realnega izhaja iz možnosti istega; iz nje si zamišlja obstoj dogodkovne subjektivacije, ki konstruira resnice – le te so univerzalne in večne ter nezvedljive na kontingenčnost in nekonsistentnost biti, za katero se zdi, da bi se ji rade približale kritične študije varnosti, ki se opirajo na Foucaultovo koncepcijo biopolitike (in pogosto na Esposito (2008)).

Subjektivacija, možnosti za katero razpirajo prvi poleti v vesolje, se prične s tezo Andersa (1994, 20), ki ugotavlja, da ne gre za nikakršen heroizem. Kozmonavti niso heroji, pravi Anders. Njihovo herojstvo je zgolj fantazma kartezijanskega subjekta, ki z njimi samimi nima nikakršne zveze. O tem pričajo npr. eseji o sovjetski kulturi vesoljske ekspanziji, ki sta jih uredila Andrews in Siddiqi (2012): gre zgolj za označevalce za nabor skrbno izbranih elementov, ki naj bi junaku omogočili, »da je enak svojemu dosežku« (Anders 1994, 24). Dogodek prvih poletov v vesolje razsuva ravno ta dozdevek: ne gre za junake, ki bi bili enaki svojemu dejanju. Prej gre za vijake v mašineriji znanstvenega diskurza, ki jih je v junake pretvoril politični kontekst, ki še vedno brsti in se ohranja na temelju neprepoznanja subjekta, od katerega simbolno še vedno terjaja, da je kartezijanski (kakrašen nikoli ni bil). In nikakršne dekonstrukcijske strategije ne morejo popraviti te logike. Drugačno držo gre iskati v navezavi na dogodke, kakršni so poleti v vesolje.

Naj ponazorimo s primerom postgravitacijske umetnosti. Petdesetletna predstava *Noordung 2045* ne gradi na odreku vsemu človeškemu, vendar tega človeškega obenem ne esencializira, vsaj ne na ravni prezentacije. Antropocentriem pozicionira ravno v proces subjektivacije kot subjektivacije po etiki resnic, ki odgovarja na izziv poletov v vesolje. Za razliko od transhumanizma in drugih iniciativ za podaljševanje življenja (če ga razširimo na celotno Zemljo, lahko sem

prištejemo tudi ne preveč očitne somišljenike, kot npr. zagovornike trajnostnega razvoja oz. kozmizma v oblikah, kot so ga predstavili Vernadski (harmonija noosfere in biosfere), Čiževski idr.) postgravitacijska umetnost dobesedno odpravi dejavnik smrti. Umrle igralce bodo nadomestili umboti – planiti, ki bodo vsebovali informacijo o igralcu ali igralki. Fenomenološka človeškost torej ni odpravljena na ravni označevalca; ni pa več pogojujoči nosilec subjektivacije, zaradi česar je radikalno univerzalna.

3.3 (FENOMENO)LOGIKA PRVIH POLETOV V VESOLJE V POSTSOVJETSKO-RUSKEM KONTEKSTU

V zgornjih odstavkih smo s primeri nakazali nekaj sodobnih interpretacij dogodkovnosti prvih poletov v vesolje, ki jih je porodil postsovjetski ruski kontekst. A če smo se jih tedaj poslužili z namenom, da bi nakazali na tisto, kar imenujemo univerzalnost tega dogodka, in do katere pridemo prek vprašanja subjektivacije v univerzumu moderne znanosti, je sedaj treba poudariti tudi drugo plat tega procesa. S tem mislimo na njegovo pojavnost oziroma (fenomeno)logiko, ki nemara najbolj nazorno pokaže razkorak med subjektivacijo, ki jo narekujejo konsekvence univerzalnega dogodka, in integracijskimi procesi, ki jih je deležen na lokalni, partikularni ravni, in ki merijo na njegovo absorpcijo v norme situacije.

Nemogoče je povzeti prav vse sodobne artikulacije prvih poletov v vesolje, ki danes operirajo v ruskem imaginariju, zato si bomo pomagali z analitično delitvijo, za katero presojamo, da je usklajena z najbolj profiliranimi smernicami naše razprave. Ker bomo prve polete v vesolje v kontekstu estetike obravnavali v naslednjem poglavju, naj se tu osredotočimo na drugo plat delitve čutnega, na tisto, kar segmentira univerzalno in čemur Rancière (2004, 3–9) pravi politično in policijsko. Zanima nas osnovni diskurzivni okvir javne razprave o prvih poletih v vesolje, in sicer le toliko, v kolikor ni neposredno zvezan z estetiko.

3.3.1 Sodobne konstrukcije

V izhodiščnem pregledu znanstvenih razprav o človeku, vesolju in sodobni kulturni produkciji smo izpostavili nekaj konceptualnih pristopov, pri čemer smo izpostavili rusko poreklo nookozmologije in njenih navezav na (prav tako ruski) kozmizem. Na tem mestu ju bomo poskusili umestiti v kontekst prvih poletov v vesolje in sovjetske mitologije vesoljskih osvajanj ter pokazati, na kakšen način ju lahko obravnavamo kot simptomatična poskusa raztopiti dogodek v situaciji.

Uradna spletna stran *Noocosmology.com* (2014) nookozmologijo najprej opiše kot nov »svetovni nazor«, nato pa jo skuša umestiti na področje »znanosti«, kot neke vrste znanost prihodnosti. Avtorji teksta na spletni strani performativno mešajo diskurze z izgovorom, da nookozmologija ponuja vseobsegajoč diskurz. Eden od formativnih člankov tega novega področja nosi naslov »Nookozmologija kot objektivna realnost« (Aseev 2010). Reference v osnovnih tekstih segajo od Schellinga in ruskih kozmistov (predvsem Vernadskega) do omemb dosežkov empirične znanosti, ki pa ne sežejo dlje od sklicev na »najnovejša spoznanja znanstvenikov«. Nookozmologi-pionirji, ki so (s svojimi deli s povednimi naslovi, kot je *Putevoditel' po večnosti* (Vodič po večnosti)) navedeni na spletni strani, so sicer iz vrst ruskih državnih varnostnih in obveščevalnih služb, članke iz področja nookozmologije pa objavljajo tudi na spletni strani *Vosprosy bezopasnosti* (Vprašanja varnosti) (*Noocosmology* 2014).

Iz zgornjega odstavka seveda ne moremo sklepati na nujnost obstoja neposredne povezave med nookozmološkim projektom in rusko varnostno politiko – to bi bila špekulacija. Lahko pa uvrstimo projekt v množstvo politiziranih obravnav vprašanja interakcij človeka v vesolju, ki jih proizvajajo in vzdržujejo v okviru postsovjetske Rusije. O politizaciji vprašanja ne sodimo zgolj po referencah na ljudi iz političnih in vojaških krogov, ampak po vsebinski naravnosti projekta. Prvič, predstavlja se kot »svetovni nazor za novo dobo«. Drugič, opira se predvsem na dognanja (oz. natančneje rečeno teorije) eksplicitno *naših* (ruskih) mislecev, tj. predvsem na kozmista Vernadskega in njegovo teorijo prehoda iz biosfere v noosfero, kjer bo vodilno organizacijsko načelo »razum«. Tretjič, razpon za disciplino t. i. formativnih člankov se zelo širokega nabora vprašanj (od

tega, kaj je smisel življenja, do vprašanja ljubezni, zakona in bogastva ter organizacije sveta) dotika s svetovnonazorsko vehemenco in površnostjo. Ne gre za raziskovalen, ampak za didaktičen pristop, med cilje katerega sodi tudi utrjevanje prepričanja, da je ruski intelektualni *milieu* tisti, ki edini omogoča vzpostavitev takšnega, za nove, kozmične čase (ki so jih inavgurirali prvi poleti v vesolje, tj. spet navezava na rusko »posebno vlogo«) nujnega vseobsegajočega sistema.

Način obravnave prvih poletov v vesolje kot legitimacije ruske »posebne vloge« v človekovi »ekspanziji v vesolje«, ki prvih poletov ne obravnava kot diskurzivni dogodek, ki bi kazal na nekonsistentnost situacije, ampak obratno, kot dokaz za njeno vzdržnost, najdemo tudi v ruskih projektih, kot sta poljudnoznanstvena in izobraževalna dejavnost ruske televizijske postaje ruske vesoljske agencije *Tvroskosmos* (2014), ki predvaja in producira dokumentarce o zgodovini ruskih vesoljskih osvajanj, arhivira multimedijsko produkcijo, povezano s tematiko vesolja (sovjetsko in rusko) in obvešča o novicah s področja sodobne astronautike/kozmonautike in njune zgodovine. V povezavi z rusko vesoljsko agencijo deluje tudi poljudnoznanstvena revija *Ruski kozmos* (*Rossijskij kosmos*), med cilje katere sodi: »osvetlitev vesoljskih aktivnosti v Rusiji, predstavitev sodelujočih, kultiviranje državljanskega občutka ponosa ob dosežkih ruske kozmonautike, propaganda dosežkov ruske kozmonautike v Rusiji in v tujini«. Gre za mesečnik, ki izhaja od leta 2006 in bralcem ponuja novice in anekdote o ruskem vesoljskem programu ter kozmonavtih, obenem pa vzdržuje jasno ločnico med rusko vesoljsko znanostjo in dosežki ter dosežki »mednarodnih partnerjev«. Poglobljene diskurzivne analize na tem mestu ne moremo ponuditi, vseeno pa lahko opozorimo na pogostost teze, da je ruski pristop k vprašanju osvajanja vesolja »od samega začetka« poseben, saj si prizadeva predvsem za znanstveni napredek in širjenje horizonta človekove misli.

Politizacija vprašanja vesolja in zgodovine prvih poletov v vesolje po vseh treh navedenih kanalih poteka s pomočjo treh mehanizmov: prek esencijalizacije zveze med dejstvom, da je Sovjetska zveza dejansko na poti k vzpostavitvi sodobne vesoljske infrastrukture naredila nekaj »prvih« korakov, in posebno, simbolno-realno vlogo ruskega vesoljskega programa (sem lahko štejemo tudi očitna

prizadevanja za obuditev mitologij okoli Ciolkovskega, Koroljova, Gagarina, ki so razvidna iz količine in očitno naklonjene obarvanosti multimedijske produkcije o teh likih, del katere bomo analizirali v nadaljevanju). Drugič, prek poskusov vzpostavitve novega svetovnega nazora, ki bi umestil prvo esencializacijo. Tretjič, prek iskanja, vzpostavljanja in propagiranja obstoja genealogije tega svetovnega nazora, ki se vrti okoli posebnosti »ruskega« načina razmišljanja in delovanja. Ti mehanizmi dogodek vesolja navidezno umestijo v enotno logiko, vezano na nacionalni razvoj. Revolucionarnost uvida, ki ga na ravni subjektivacije odpirajo prvi poleti v vesolje, tako zamegli poudarek na kolektivnem subjektu (ruska nacija) in transcendentni izkušnji, ki bi jo omogočila uveljavitev novega svetovnega nazora.

Na tem mestu naj opozorimo, da na ravni strukture ne gre za posebno »inovacijo«, ampak za reaktualizacijo logike, ki jo je mogoče v delovanju ruske (in sovjetske) države zaslediti od pokristjanjevanja Moskovske kneževine leta 988 n. št.; kar je še bolj povedno, je dejstvo, da se je sodobna politika sploh ne brani. Poskusi obujanja mitologij bi uspeli ravno z vzpostavitvijo take velike zgodbe. Namen te razprave ni razgaljanje vseh nekonsistentnosti tovrstnih metazgodb, vendar za razumevanje poskusa integracije prvih poletov v vesolje v (poskus) velike zgodbe geneze posebne misije ruske nacije je pomembno, da na kratko povzamemo, za kaj gre.

3.3.2 Zgodovinski *bricolage*

Poskusi kreacije velike zgodbe geneze ruske nacije se v številnih primerih pričnejo z ugotovitvijo, da »Rusi« razmišljajo »drugače« od »zahodnjakov«. Posebej pogosto tu izpostavljajo dve značilnosti: zastavljanje vprašanj po modelu »čemu?« namesto »zakaj?« in »kako?« in težnjo k holističnemu razumevanju sveta, ki pa dozdevno paradokсно korelira z dolgo zgodovino avtokracije. Ti značilnosti opažajo tako ruski kot zahodni avtorji, pri čemer si ruski misleci pogosto vprašanje »čemu?«, pretvorjeno v »kako naprej?« zastavijo ravno pred to ugotovitvijo. Najbolj običajni reakciji sta bodisi kritika te »posebnosti duha«, racionalizacija le-te s pomočjo političnih okoliščin in razširjenih značajskih

lastnosti, ki vodi v sklep po potrebi »vesternizacije«, bodisi upravičevanje te posebnosti (tudi s pomočjo vzpostavljanja ustreznih genealogij in kronologij).

Orisana izhodiščna primerjava z »zahodom« je pomembna za razumevanje ozadja programov in teorij prve zgodovinske navezave, ki jo vzpostavijo poskusi integracije prvih poletov v vesolje, v rusko zgodovinsko metazgodbo. Gre za ruski kozmizem, ki ga popularne naracije danes najpogosteje navezujejo na dela Ciolkovskega, Fjodorova in Vernadskega. Teorije in vizije omenjenih mislecev o iminentnosti človekove ekspanzije v vesolje ter njihovo ugotovitev, da gre za nalogo, ki ji je lahko kos zgolj ruska nacija, ki ni podlegla evropskemu racionalizmu in individualizmu, marveč jo vodi duh pravoslavne *sobornosti*, sodobni zagovorniki ruske mesijanske vloge pri vesoljski ekspanziji uporabljajo za legitimacijo lastnih projektov.

Natančnejše branje zgodovine kozmizma navezavo občutno zrahlja. Prvič, pokaže na odvisnost vere piscev v emancipatorno vlogo Rusije od izjemno negativnega mnenja, ki so si ga na podlagi povzetkov in splošnih kritik uspeli ustvariti o evropski (predvsem kontinentalni) filozofiji na eni strani⁴⁸ in njihovo navdušenostjo nad potencialom mehanizmov moderne znanosti na drugi. Drugič, pod vprašaj postavi govor o »kozmozmu« kot o miselni struji. Res je namreč, da so vsi omenjeni razmišljali in pisali o človekovi prihodnosti v vesolju; vendar težko je govoriti o skupnem delu, kontinuiteti ali prehajanju idej. Mitologija o Ciolkovskem kot o učencu Fjodorova, ki je zgolj nadgradil filozofske nazore učitelja z bolj praktičnimi premisleki – teorijami gradnje vesoljskih plovil in organizacije vesoljskih poletov – je po vsej verjetnosti v veliki meri plod namernih poskusov konstrukcije miselne kontinuitete. Young (2012, 148) npr. eksplicitno zapiše, da se Ciolkovski po lastnih navedbah s Fjodorovom nikdar ni pogovarjal o poletih v vesolje, četudi je ravno ta interpretacija njunega odnosa sčasoma prešla v rusko folkloro.

⁴⁸Ruska filozofska tradicija je razmeroma kratka: filozofijo so pričeli brati v 19. stoletju v okviru določenih »kročkov«; prej je bil njen študij prepovedan. Nabor branih gradiv je bil izjemno dolgo zelo omejen in eklektičen, tj. odvisen od navdušenj premožnejših, ki so obvladali tuje jezike in potovali po Evropi (Glatzer Rosenthal 1997, 20–25).

Po drugi strani pa je povezavo med t. i. kozmisti in sodobnimi nookozmologi ter drugimi, ki iščejo kontinuiteto ideje poletov v ruski misli, mogoče zaznati na drugi ravni, ki doslej še ni bila podrobno preučena. Namreč, tako v delih Ciolkovskega kot Čiževskega, Vernadskega, Fjodorova idr. je mogoče zaslediti očitno prepričanost v to, da je ekspanzija v vesolje potrebna za vzpostavitev novega, boljšega reda po načelih določene komunitarnosti. Ne gre za komunizem v vesolju, o katerem sanja npr. inženir Los v romanu (in filmu) *Aelita*, marveč za ureditev po načelu *sobornosti*.

Glatzer Rosenthal (1997, 382–394) v zborniku o okultizmu v sovjetski in ruski kulturi izpostavi, da gre načelo *sobornosti* iskati v dveh smereh: v doktrini Ruske pravoslavne cerkve (RPC) in v precej bolj ohlapnem razumevanju, kot ga je zadobilo v raznolikih interpretacijah različnih ruskih mislecev konca 19. stoletja. *Sobornost* uradne doktrine RPC se nanaša na transcendenten občutek skupnosti, v kateri je posameznik priznan in relevanten zgolj kot člen v višji strukturi. Načelo izhaja iz monastične ureditve redu jožefincev, iz katerega je bil tudi menih Filofej, ki je v 15. stoletju predlagal tezo »Moskva – tretji Rim«, po kateri Moskva za Rimom in Bizancem postane tretja in zadnja (zaradi svetosti števila tri) zibelka krščanstva. Tezo je za svojo vzel Ivan IV. (Grozni), po vzpostavitvi moskovskega patriarhata leta 1589 pa je prerasla v uradno državno doktrino. Jožefincem, ki so bivali v t. i. kenobitskih (*sobornostnih*) samostanih, je Filofejev domislek prinesel kratkoročno ugodno pokroviteljstvo države.

Vendar navezava teze Moskva – tretji Rim na načelo *sobornosti* in njuno združitev v ruski nacionalni ideji ni tako preprosta. Gre za intuitivno in plavzibilno povezavo, ki pa je v osnovi kontradiktorna. Če je teza Moskva – tretji Rim kot nacionalna doktrina in prepričanje RPC veljala vse od konca 16. stoletja, velja opozoriti, da je bil prepričevalni domet uradne RPC skozi celotno njeno zgodovino zelo omejen: za rusko inteligencijo in kmete ni bila zanimiva, tako da so se pogosto odločali bodisi za vztrajanje pri eklektični zmesi krščansko-poganskih obredov bodisi za pripadnost različnim sektam, ki so se držale veliko strožjih načel od tistih, ki jih je zapovedovala RPC. Buss (2003, 55) opozarja, da je načelo *sobornosti*, vodilno načelo organizacije kenobitskih samostanov, v

alegorijo politične ureditve preraslo ravno preko sekt. Natančneje: predlagal ga je A. Denisov, vodja Vigovske komune pomorskih brezpopovcev,⁴⁹ in sicer v *opoziciji* tezi Moskva – tretji Rim. Denisov je menil, da mora ruski narod stremeti k *sobornosti* – skupnostni organizaciji, ki jo je blagoslovil bog, kar pa ne predpostavlja nujno imperialističnih implikacij teze Moskva – tretji Rim.

V poznem 19. stoletju je prišlo do mešanja nazorov in uradna RPC je sčasoma prevzela in inkorporirala načelo *sobornosti* v svojo doktrino. Vendar ruski intelektualci konca 19. in začetka 20. stoletja so se pogosto zatekali k lastnim, nedoktrinarnim pojmovanjem te ideje. Vladimir Solovjov (1990) jo na primer povezuje s kabalo in razvije doktrino teozofije; simbolisti povezujejo *sobornost* z misticizmom in zahodno okultno tradicijo. Pri Vjačeslavu Ivanovu (1994; tudi v Glatzer-Rosenthal 1997, 383) (delno tudi pri Berdjajevu (1918)) postane osnova za novo pojmovanje umetnosti kot teurgije.

Enako razpršeno in raznoliko je razumevanje *sobornosti* pri kozmistih; le pri Fjodorovu je načelo najti v navezavi na vero v doktrino Moskva – tretji Rim. V obdobju sovjetske oblasti sta obe doktrini seveda poniknili v zvezi s težavnim odnosom, ki ga je RPC imela s komunistično oblastjo. Njuno sodobno ponovno prebujenje ju načeloma jemlje skupaj, v okviru enotne zgodbe, ki od doktrine v navezavi na dogodek – prve polete v vesolje – najjasneje ohrani zgolj en impulz. Ta korenini v kolektivni in hierarhično zastavljeni subjektivaciji, ki se opira na mitološko koncepcijo realnosti in skuša prek esencializacije in totalizacije izbrisati potencialne nekoherentnosti. Za najbolj učinkovit protiargument se izkazujejo natančna branja zgodovinskih virov, ki z lahkoto razkrinkavajo to strategijo.

⁴⁹Brezpopovci so sekta, ki se je razvila iz staroobredcev. Staroobredci so postali vsi, ki so se uprli cerkvenim reformam patriarha Nikona v 17. stoletju; ker med uporniki ni bilo duhovnikov, ki bi imeli pravico posvečati nove duhovnike, so se staroobredci razdelili na dve veji. Popovci so v svoje vrste naknadno vabili duhovnike (in jih »uvajali« z izjemno ponižujočimi obredi iniciacije), brezpopovci pa so ostali brez duhovnikov.

3.4 DOGODEK KOT IZHODIŠČE IN ZAGATA ZA ANALIZO KULTURNE PRODUKCIJE

V 20. stoletju se zanimanje humanistike in družboslovja za vesolje oz. za možnosti vzpostavitve transdisciplinarne podobe sveta, ki spominjajo bodisi na mite bodisi na projekt hegeljanske logike, ponovno obudi predvsem v navezavi na prve polete v vesolje. Nezmožnost konstrukcije koherentnih zgodb, ki bi prve polete v vesolje vpele v obstoječe lokalne delitve čutnega, korelira z opisi, da gre predvsem za nekaj, kar signalizira nepovratnost »varnosti« časov pred vznikom avtonomije označevalca, ki jo omogoča univerzum moderne znanosti. Če je ta univerzum po eni strani utemeljen v kartezijskem, racionalnem subjektu, je po drugi strani nanj ireduktibilen.

Humanistične razprave o prvih poletih v vesolje, ki ne izhajajo iz avtonomije označevalca, le-te navadno intuitivno vpenjajo v logiki znaka ali simbola, ki otežujeta mišljenje dogodka kot singularnosti, ki v prvi vrsti kaže na praznino biti, ki seva skozi nekonsistentnost situacije. Logiki znaka in simbola sta bolj usklajeni s kartezijskim subjektom in zato delujeta kot načina, ki omogočata zamašiti to praznino, kar hromi produktivnost znanstvenega diskurza. Le-ta z dogodki, kot so prvi poleti v vesolje, trči ob nujnost ponovnega premisleka vprašanja subjektivacije.

Prva realna konsekvence pripoznanja, da gre pri prvih poletih v vesolje za dogodek, je nujnost hkratnega pripoznanja, da nikakor ne gre za dogodek, ki bi pričal o človekovi unikatnosti, udejanjeni v znanstvenem napredku. Prav tako nikakor ne gre za dogodek, ki človeka sooča z njegovo majhnostjo in mizernostjo, ker omogoča »pogled na Zemljo s ptičje perspektive«. Gre za dogodek, ki uprizarja ontološki nesmisel poskusov tovrstnih upravičevanj človekove subjektivitete. Gre za dogodek, ki sooča z nekonsistentnostjo vsakršnih naslavljanj vprašanja subjektivacije na podlagi izhodišča o človeku/narodu/generaciji kot privilegirani obliki subjektivacije. Gre za performans misli, ki ravno kot takšen vabi in odbija obenem. Naj poudarimo, da odbija tudi velik del sodobne (predvsem aplikativno usmerjene) znanosti, saj ne korenini v njeni s stoletji pridobljeni avtoriteti, marveč zgolj v njeni vestnosti

sledenju posledicam Kartezijevega projekta. Ta vestnost privede k možnosti avtonomije označevalca, ki s svojimi trki ob realno, kot je kozmos, kot je Luna, ne signalizira triumfa moderne znanosti kot diskurza, ampak nujnost preučitve iz tega izhajajočih posledic, ki sežejo onkraj neposrednih dosežkov »znanstvenikov«. Dogodki, kot so prvi poleti v vesolje, v svoji dogodkovnosti sežejo preko delitev na politiko, znanost, umetnost in ljubezen. V tem je njihova dogodkovnost. Zev, ki jo za hip razgrinjajo, je čutiti v vseh štirih kategorijah. Vendar so poskusi slediti posledicam tega dogodka, tj. zevi, ki je inherentna situaciji, ki na pragmatični ravni operira s kartezijanskim subjektom in vanj poskuša prevesti subjekt logike označevalca, v vseh kategorijah izjemno redki. V nadaljevanju bomo preverili, kaj bi to pravzaprav pomenilo za domeno estetike in v konkretnem kontekstu, ki terja preciznejše upoštevanje načela zgodovinskosti označevalca, za razliko od abstrakcije, ki smo si jo namensko privoščili pri utemeljevanju dogodkovnosti poletov v vesolje v tem poglavju.

4 DOGODEK IN ESTETIKA

Začeniši z ugotovitvijo, da sodobna ruska kinematografija ponuja zanimiv in številčno opazen pregled podob, zgodb, kontemplacij vesolja, smo pri pregledu obstoječih pristopov k analizi kulturnih razsežnosti prišli do nekoliko paradokсне ugotovitve. Ne glede na to, da se popularnokulturne konstrukcije vesolja danes (še vedno) v veliki meri – in ne zgolj v ruskem postsovjetskem kontekstu – vrtijo okoli prvih poletov v vesolje (in pristanka na Luni), obstoječi pristopi na različne načine nivelizirajo, razpuščajo dogodkovnost teh epizod in jo vklaplajo v različne kontekste. Najbolj pogosti so trije: zgodovina – ki se lahko cepi na razmeroma linearen evolucionizem, ki ga je zaznati npr. pri rekonstrukciji kozmizma, in ne-evolucionistično in/ali ne-linearno zgodovino (kulturna zgodovina vesolja) –, (nekritična) reprezentacija, ki ji podleže veliko socioloških analiz in pristopov, ki se opirajo na metodologijo medijskih študij, in teleologija. Slednjo je zaznati v disciplinah in pristopih, ki dogodkovnost vesolja vklopajo v določeno usmerjeno naracijo (npr. astrosociologija in nookozmologija). Najbolj oprijemljivo pa dogodkovnost prvih poletov v vesolje zajame performativnost postgravitacijske umetnosti, ki kot edini od obravnavanih pristopov zalezuje izjemno široko paleto posledic tega dogodka na ravni procesa subjektivacije. Obenem se zdi, da postgravitacijska umetnost, ki črpa iz teoretskih zastavkov premisleka o odnosu med podobo in pomenom, ki jih je najti pri ruskih kubofuturistih z začetka 20. stoletja, ne sledi zgolj postulatu avtonomije označevalca, ampak obenem dogodek preboja v vesolje zasleduje tudi po tirnicah, ki jih doslej orisani teoretski kontekst ne more ustrezno nasloviti.

Dogodkovnost prvih poletov v vesolje smo tako zvezali z njihovo prelomnostjo za obstoječe rede, z njihovo afirmacijo avtonomije označevalca in subjektivacijsko zmožnostjo. Nato smo s pomočjo prehoda na raven označevalne analize in Badioujeve konceptualizacije dogodka poskusili opredeliti osnovne koordinate ter fenomenalno logiko poskusov integracije dogodka v postsovjetskem ruskem kontekstu. Izhajali smo iz premisleka, kako »prijeti« dogodek na ravni označevalca in kako je zvezan z mitom in simbolom na eni strani ter s subjektivacijo in resnico na drugi. V disertaciji želimo na ravni označevalne

analize sopostaviti tri moduse analize dogodka: vidika mitologij in analize simbolov ter vidik subjektivacije po načelu sledenja konsekvencam dogodka. Problematiko naslovimo skozi prizmo kulturne produkcije (oz. po Badiouju umetnosti), kar sproži nekaj dodatnih vprašanj, ki jih moramo nasloviti, preden preidemo k analizi. Prvo je verjetno vprašanje izhodišča: v kolikšni meri je konceptualni aparat, ki izhaja iz razprave o estetiki v sodobni filozofiji, uporaben za analizo kulturne produkcije, kot je film? Ali s tem filmsko produkcijo *a priori* umeščamo v polje umetnosti? Za začetek naj opozorimo zgolj na to, da sledimo izhodiščem, ki estetiko oz. umetnost koncipirajo glede na subjektivacijski potencial estetskega izkustva. Konceptualni okvir, ki ga bomo predstavili v nadaljevanju, torej ne meri zgolj na analizo lastnosti nečesa, kar je že prepoznano kot »umetnost«. Omogoča, da kulturno produkcijo naslovimo z vidika vprašanja, kam se umešča glede na prevladujoč režim umetnosti, tj. tudi glede na njen subjektivacijski potencial.

Izhajajoč iz povedanega bomo v tem poglavju obravnavali tri probleme. Prvič, vprašanje prevoda izhodiščnih teoretskih zastavkov v polje mišljenja in analize estetike. Drugič, vprašanje možnosti preformuliranja koncepta meja mogočega in nemogočega v tem polju – v polju estetike, pojmovane v sozvočju z logiko označevalca in etiko realnega. Tretjič, vprašanje pomena medija oz. tehnik kulturne produkcije v tem kontekstu.

4.1 KOORDINATE UMETNOSTI

»So zgolj telesa in jeziki, z izjemo, da so resnice.« Badioujev (2006, 4) odgovor na konsenzualno stališče t. i. demokratičnega materializma – lahko razumemo kot eno najbolj indikativnih izjav za ontološko gesto ločitve resnice od biti. Bit je nekonsistentno mnoštvo, ki se ne izraža – je nemo. Telesa in jeziki, nasprotno, govorijo. Vendar ne govorijo vsi enako: posebej jim nasproti stojijo resnice, ki pa niso izenačene z bitjo – ne morejo biti, ker je le-ta nema, nekonsistentna, vseobsegajoča, one pa so ne-cele, univerzalne, a ne univerzabilne in na pojavnih ravni zvezane s kontekstom. Iz tega sledi, da tudi umetnost ne more biti povezana z bitjo: lahko je le na strani teles, jezikov in resnic. Kot ena od kategorij, ki je zmožna interpelirati subjekt (poleg ljubezni, znanosti in politike) je zvezana tudi s konceptoma dogodka in resnice. Vendar: kakšne so resnice, ki jih lahko preko

zasledovanja posledic dogodka najdeva subjekt umetnosti? Povedano drugače: kakšen način delovanja je lasten umetnosti kot strategiji subjektivacije? Ali sploh še imamo opravka s kategorijo, ki jo je smiselno ločevati od »življenja«?

Vrnili smo se k vprašanju iz uvodnega poglavja o raziskovalni etiki, tj. k vprašanju o postulatu »vse je umetnost!« (in: »vse je politično!«). Če subjektivacijo mislimo na ravni označevalca in kot naravnano na realno ter zvezano z dogodkom, lahko na to vprašanje odgovorimo zgolj nikalno: ne, »vse« ni niti politika niti umetnost, prav tako kot nobena od omenjenih kategorij ni »vse«. Obe kategoriji pa lahko naslovimo skozi prizmo subjektivacije. Politika je, če sledimo Badiouju, primarno edini od štirih postopkov resnice, ki nujno interpelira subjekt, ki je kolektiven. Za ostale tri postopke, za katere Badiou (2005c, 142) pravi, da proizvajajo »aristokratske« resnice, je dovolj, da dogodek pripozna najmanj še en osebek: priznanje skupnosti ni potrebno.

Na ravni označevalca lahko umetnost kot strategijo subjektivacije v osnovi opišemo kot metonimično drsenje označevalca, ki se igra z idejo celote na eni strani in z realnim na drugi. Tu se teoretski pristopi k obravnavi umetnosti cepijo glede na preference glede tega, kakšen cilj ji nalagajo. (Post)modernistično branje kot umetnost obravnava tiste prakse, ki stremijo k poudarjanju in ohranjanju ideje ne-celosti realnosti prek vzpostavljanja izjem; teurško branje (o katerem bomo podrobneje spregovorili kasneje) meri na iskanje totalitete brez izjeme – mistične kozmične enotnosti. Klasicistično-reprezentacijsko branje, če idejo slednjega vzpostavimo kot referenčno točko zgoraj nakazanih alternativnih branj, predpostavlja možnost celote na ravni umetnosti, ki je ločena od sveta, ki ga lahko le reprezentira; edini spoj izhaja iz zmožnosti umetnosti reprezentirati in iz dejstva, da v tem svetu za ceno svoje ločenosti deluje avtonomno (glej tudi Bürger 1993, 239–240).

Orisana shema umešča umetnost v nerazmerje z bitjo in imanenco, pri čemer vsa tri branja organizirajo to nerazmerje okoli ideje celote (ki sega onkraj umetnosti). Ta precizacija omogoča, da nekoliko razširimo izhodišče (post)modernističnih strategij oz. da zaobidemo razpravo o tem, ali gre pri modernizmu in postmodernizmu za prazno recikliranje starih form (Bürger 1984) ali za

artikulacijo novih pogojev kulturne produkcije v povojnem kontekstu, kot argumentirata npr. Greenberg (1965) in Jameson (1993, 51–62). Če dosledno sledimo tezi o zmožnosti umetnosti premikati določene meje in vzpostavljati neke vrste »izredno stanje«, trčimo ob skupno točko modernističnih in postmodernističnih strategij – konstrukcije, dekonstrukcije in brkljarije: vse izhajajo iz zmožnosti umetnosti vzpostaviti »kratki stik«, minimalni metonimični spoj, ki lahko preseže meje obstoječe paradigme (metafore) in poseže v drugo. »Resnice« umetnosti se lahko torej nanašajo na spodnašanje in novo uveljavljanje meja v obstoječih koordinatah čutnega: vidnega, slišnega, otipljivega. In obratno: tisto, česar učinek je premikanje *meja* koordinat čutnega, lahko v shemi, ki ne predvideva zvezanosti umetnosti in resnice z bitjo, operira pa z upoštevanjem ločitve kategorij umetnosti, znanosti, ljubezni in politike (glede na njihov odnos do označevalca), obravnavamo kot umetnost.

Na tem mestu velja posebej opozoriti, da Badioujeva teorija tu ubere vzpon po drugačnem pobočju. Sodeč po njegovi razpravi o inestetiki (Badiou 2004) in spisih o filmu, zbranih v zbirki *Cinema* (2013), vendarle pristaja na zmožnost resnic umetnosti poseči neposredno na raven imanence. V okviru njegove ontološke geste, ki razveže bit in resnico, to deluje nekoliko nekonsistentno in – kar je za našo razpravo še pomembnejše – nekoliko v ozadje postavi vprašanje, ki obravnava zmožnosti in načine, kako lahko umetnost zasleduje posledice dogodka.

Badioujeva razprava o inestetiki (ki temelji na ugotovitvi, da filozofija estetike 20. stoletja v razmerju do predhodnih razprav ni prinesla nič novega (Badiou 2004, 13)) sodi v polje razprav o estetiki po prvih odzivih na kritiko metafizike. Ta je celotno tradicijo zahodne filozofije zvedla na metafiziko, ki kot projekt v temelju korelira s poskusi totalizacije mišljenja in ki jo je zato treba opustiti (Badiou 2006a, 59–61). Vendar če sledimo tej liniji argumentacije, je tudi kritiko metafizike mogoče odpraviti s podobnim argumentom: če kaj, dokazuje obstoj podobno totalizacijske težnje v srži lastnega izhodišča. Eden od pomembnejših sklepov, do katerih pride kritika kritike metafizike, je razkritje, da raba posplošene oznake »metafizika« za zahodno filozofijo ni uporabna za mišljenje iz kakršnih koli »drugačnih« temeljev. Od tu, tako Badiou (2005, 1–23), je filozofijo 20.

stoletja mogoče obravnavati v okviru treh struj: postheideggerjanska se osredotoča na postmetafizično vprašanje ontologije; druga struja, ki operira po vzoru pozitivistične znanosti, se giblje v območju postspekulativne racionalnosti; tretja se osredotoča na dve postkartezijanski figuri subjektivnosti – militantno (sledeč Marxu) in klinično (sledeč Freudu), delovanje katerih naj bi odpiralo vez z realnim. To kaže na drugačno zastavitev koordinat razprave. Če je izhodišče kritike metafizike ciljalo na opozicijo imanenca : transcendenca (kot bistvo, ki ni lastno bivajočemu), se filozofija po razpravi o metafiziki rekonstituirala v okviru nekoliko drugačne dialektike. Gre za podobno vprašanje, kot ga odpira Baudrillardova konceptualizacija hiperrealnosti, o kateri smo spregovorili v poglavju o dogodku. Produktivnejše od opozorila, da se v hiperrealnosti izgubi realno, tj. da ni več mogoče ciljati na imanenco, je branje, v katerem hiperrealnost obravnavamo z vidika izginotja razlike med realnostjo in pojavo oz. reprezentacijo (po Deleuzu (1994, 144) »zvito obliko transcendence«). Benčin (2012, 26) ugotavlja, da je za razumevanje polifonije (in delno poliloga) znotraj t. i. estetskega momenta sodobne filozofije osrednjega pomena ravno ta dihotomija, ki v okviru sodobne filozofije estetike odpira dve vprašanji: vprašanje ontološke možnosti estetike (ki ji pritrjujejo npr. Adorno, Badiou, Deleuze in Lyotard) in vprašanje razmerja med imanenco in reprezentacijo.

V kolikor želimo ohraniti konsistentnost konceptualnega okvira razprave, ki temelji na vodilu etike realnega in se giblje v okviru dometa označevalne analize (in z njo kompatibilne Badioujeve ontološke geste), se sedaj znajdemo pri estetiki, ki je (lahko) subjektivacijska strategija oz. ki je zmožna interpelirati subjekt in ki ni zvezana z ontologijo, ter pri presežku (re)prezentacije nad imanenco oz. bitjo,⁵⁰ ki ni ne eno ne množstvo.

S tem ko umetnosti pripišemo subjektivacijski potencial in je ne dojemamo v okviru avtonomije reprezentacije, se pojavi potreba po tem, da pojasnimo, kako jo je kot tako – kot sodobno estetiko – mogoče misliti v okviru življenja in

⁵⁰(Re)prezentacija v tem kontekstu, ki tudi imanence ne misli več statično in sklenjeno, pač pa hipno, neulovljivo, postajajoče (prim. Deleuze 1994), ne more biti mišljena kot popolna ali dokončna oz. »cela«.

političnega, kakor smo nakazali že v uvodu k temu poglavju. Prepletanje estetike, politike in življenja sicer zaznamuje pomemben del sodobnih razprav o umetnosti, vendar vse ne sledijo koordinatam, ki jih zarisuje ta razprava: a) deontologizaciji estetike, b) njene hkratne vpetosti v politiko in življenje ter potencialno avtonomnega delovanja na ravni misli oz. subjektivacije in c) razumevanja estetike v okviru sheme večnega presežka (re)prezentacije nad imanenco. V okviru teoretskega konteksta (post)postmoderne teorije, na katerega se naša razprava v največji meri konceptualno navezuje, se tej shemi najbolj približa teoretski projekt Jacquesa Rancièra, ki estetiko osmišlja v okviru prepleta političnega in estetskega oz. delitve čutnega – koncepta, ki ga bomo predstavili in kritično ovrednotili v nadaljevanju, tj. pri obravnavi vprašanja meja mogočega in nemogočega, kot jih zarisujejo zgoraj orisane koordinate umetnosti.

4.2 ESTETIKA IN DELITEV ČUTNEGA

Rancièrova razprava o politiki in estetiki poteka pod predpostavko t. i. delitve čutnega (prim. Rancière 2006) – prepleta domen estetike in politike, ki določa, kaj je vidno in kaj ni, kaj je zvok in kaj je šum, kaj je predmet razprave in kaj ni. Če pričnemo na najbolj rudimentarni ravni, estetika po Rancièru lahko – na ravni praks in izkustva – premika meje znotraj te delitve.⁵¹ Preuranjeno pa bi bilo, če bi iz te trditve sklepali na nujno politično emancipatornost estetike, zato si velja konceptualno shemo ogledati nekoliko podrobneje.

Za Rancièra (2004, 12–20) je delitev čutnega presek med političnim in estetskim, ki ga naslovi v povezavi z genealogijo estetskega momenta v srži političnega.

⁵¹Izraz »meje čutnega« lahko spominja na kantovski subjektivni transcendentalizem. Vendar če vzamemo za izhodišče Badioujevo matematično ontologijo in koncept subjektivacije po logiki označevalca, uideemo pastem polja apriornih sintetičnih sodb in prispemo na področje neke vrste novega (dialektičnega) materializma. Meja čutnega, prav tako kot same njegove delitve na različne diskurze in področja delovanja (politika, estetika, znanost, ljubezen), ne določajo apriorne sodbe o času in prostoru, pač pa jih vzpostavlja logika ne-celega, do katere lahko prodre označevalna analiza.

Opredeli ga kot sistem pogojev in možnosti zaznavnosti ter porazdelitve zmožnosti zaznave. Tu je pomembno izpostaviti, da se Rancière, posebej ko gre za estetsko plat njegovega projekta, do primerjav svojega početja s Foucaultovimi genealogijami ne odziva z največjim navdušenjem, nemara zato, ker ima nekoliko drugačen fokus, kot tudi domet: pri Rancièreu ne gre za genealogije razmerij moči in opozarjanje na vzpostavljanje tehnik sebstva, ampak prej za politični potencial estetske poetike.

Zavoljo koherentnosti besedila in izhajajoč iz kronološkega razvoja Rancièreovega zanimanja za estetiko (ki ga je razvil, potem ko je ob dojetju emancipatornega dometa estetskih praks delavcev kot »vzvišeno« zavrnil teorijo nekdanjega mentorja) pričnimo s tem, kaj v kontekstu Rancièreovega projekta pomeni politika. Ob tem naj pripomnimo, da se na tej točki še ne bomo posebej ustavljali pri njegovem provokativnem zapažanju, da je vse, kar navadno umeščamo v polje političnega, pravzaprav »*police*« – policijski nadzor (glej npr. Rancière 2005). Pomembnejše je, da se opredelimo glede njegove definicije »prave« politike. Rancière (2004, 3–9) opredeli politiko kot »deprivatizacijo univerzalnega«, t. i. *proces subjektivacije*, skozi katerega tisti v skupnosti, ki so vključeni in izključeni obenem, pokažejo, da igrajo vlogo pri osnovnih praksah ter zmožnostih, ki določajo samo skupnost. Rezultat tako definiranega političnega procesa je nova delitev čutnega oziroma premestitev »razmejitev med govorom in hrupom, vidnim in nevidnim« (Rancière 2004, 6), iz česar sledijo spremembe v zastavitvi javne razprave.

Za sprožitev političnega procesa, v kolikor ga definiramo v Rancièreovih kategorijah, je torej potrebno, da se tisti, »ki jih skupnost obenem vključuje in izključuje« (Rancière 2005, 50), sploh konstituirajo kot subjekt. Iz zgoraj prikazanega orisa procesa subjektivacije je sicer jasno, da mu je zelo težko slediti: kako, kdaj presoditi, ali vrste med seboj povezanih, a pogosto ne najbolj usklajenih, spontanah in sporadičnih praks, kot pisanje verzov, *flashmobi*, alternativna glasila, pisana sredi noči, dejansko vodijo k subjektivaciji, katere posledica delovanja bo premestila koordinate in zastavke javne razprave? Tudi Rancière (2005, 52) v zvezi s tem opozarja, da je politična subjektivacija izraz »mnoštva prelomnih črt, prek katerih posameznik in mreža posameznikov

subjektivirajo razdaljo med svojim položajem z glasom obdarjenih živali in nasilnim srečanjem z enakostjo *logosa*«. Subjektivacija tako izhaja iz vključenosti v pomenotvorne⁵² prakse; prakse, ki določajo delitev čutnega (in torej sploh niso nujne za ohranitev obstoječih razmerij moči⁵³), so torej *lahko* emancipatorne prakse.

Če povedano prevedemo v Badioujevo terminologijo, zopet pristanemo pri opredelitvi subjektivacije kot sledenja posledicam tega, kar v določeni situaciji razkrije njeno nekonsistentnost; luknjo. Rancière je sicer tu bolj natančen glede tega, kdo bo temu razkritju sledil. Gre za »vključene in izključene« obenem; za t. i. nedotakljive, ki afirmirajo množico in njeno ne-celost. Politični subjekt se tu pokaže ne zgolj kot razcepljen, prazen, nereflaksiven, ampak tudi kot nedotakljiv, in sicer v smislu, da nima kaj izgubiti.

Ali velja enako za estetsko subjektivacijo? Ali je estetika zmožna zamajati delitev čutnega? Rancièreov najkrajši odgovor bi bil lahko: »mogoče«. Estetske prakse *lahko* sodijo med postopke, ki *lahko*, tj. so *zmožne* premeščati delitve v čutnem. Po Rancièreu (2006) estetske prakse afirmirajo videz enakosti, ki *lahko učinkuje kot dejanska verifikacija enakosti*. Bistvo Rancièreovega zanimanja za presek med estetiko in politiko je torej iskanje emancipatornih *potencialov* estetike, v kolikor slednje enačimo z možnostjo (za začetek vedno vsaj navidezne) verifikacije enakosti individuumov. Estetska enakost, tj. možnost slehernika, da participira pri estetskih praksah, seveda ni neposredno primerljiva ali enaka politični enakosti. Potencialna politična subjektivacija potrjuje zgolj univerzalnosti *zmožnosti*, torej *kot da* enakosti⁵⁴: enakost lahko obstaja, le če delujemo, kot da obstaja: »realno moramo fikcionalizirati, da ga lahko mislimo« (Rancière 2006, 38). Fikcija ima popolnoma realne učinke, če jo sprejmemo kot realno; estetika v tej luči torej ne deluje zgolj kot dispozitiv, ki ga prevzame politika, marveč kot njen del – kot

⁵²Tu termin »pomenotvoren« uporabimo na ravni intersubjektivne logike (in ne logike označevalca, kjer bi bil nesmiseln).

⁵³Le zakaj bi bilo *nujno*, da delavci v prostem (načelno spanju namenjenem) času pišejo verze ali glasila?

⁵⁴Tu ne gre za potencialno enakost, ampak za natančno strukturo metafore – *kot da*.

moment delitve čutnega. *Način biti* enakosti je estetski način, kar je Rancièrov (prim. Rancière 2001) poglavitni argument za obrnitev perspektive in obravnavo estetike v preseku s politiko in ne kot njenega modusa oziroma stranskega produkta. Lahko povzamemo tudi v obrnjeni perspektivi: Rancièrov politični premislek kulminira v pozivu k delovanju po načelu predpostavljene enakosti. Možnosti takega delovanja so lahko emancipatorne, v kolikor privedejo do premestitve osnovnih koordinat zaznave, vključitve doslej izključenih ali izključenega. Možnosti takega delovanja ponuja – vendar jih ne zagotavlja! – estetski moment, ki je v bistvu političnega.

4.3 RANCIÈROVA REKONCEPTUALIZACIJA ESTETIKE

Iskati bistvo umetnosti (ali politike), ki bi sovpadalo z razkritjem *resnice čutnega*, je zaman, bi lahko povzeli Rancièrovo izhodišče, kar korelira z Badioujevo ontologijo neme biti, ki se ne izraža. Ampak če estetika ne razkriva ničesar »resničnega«, če ni neposredno vezana na imanenco, tj. izhaja iz sheme presežka reprezentacije nad prezentacijo, zakaj jo ločevati od ostalih sfer družbenega? Zakaj in na kakšne načine si še zasluži posebno teoretsko pozornost?

Za Rancièra je ravno prepletonst politike in estetike tisto, kar ne le upravičuje, ampak naravnost terja rekonceptualizacijo estetike. V razpravo o pomenu in dometu umetnostne zgodovine, funkcij (oz. režimov, kot jih v svoji različici imenuje sam) umetnosti ter vprašanju njene avtonomije se vključi s perspektive svojega političnega projekta: predpostavke, ki bi jo lahko (pa je ne bomo, ker slogovne vulgarnosti nikoli ne ostanejo zgolj formalne) spopularizirali v »Blefiraj, dokler ne prideš do cilja!« in za katero bi lahko trdili, da jo uprizarja tudi Rancièrov nespoprijem z vprašanji ontologije.⁵⁵

Sedaj ko smo s pomočjo zgovornosti Rancièrovega političnega projekta in etike nakazali, za kaj pravzaprav gre pri njegovem pristopu k vprašanju estetike, se lahko vrnemo k tej ontološki zagati, ki jo bomo skušali predstaviti kot ne-zagato,

⁵⁵Ta je razviden iz holistične obravnave njegovih del – ontoloških vprašanj ne naslavlja.

ki učinkuje preko svoje formalne odsotnosti. V navezavi na vprašanje Rancièrove (odsotne) ontologije bomo obravnavali njegovo (re)konceptualizacijo estetike ter genealogijo režimov identifikacije umetnosti. Slednjo bomo naslovili v polemiki s stališčem, da gre za izvajanje, utemeljeno v foucaultovskem branju Kantove *Kritike čistega uma*, kar je ključnega pomena za vprašanje, ali je Rancièrov projekt sploh kompatibilen z Badioujevo ontologijo oz. ali ga je mogoče produktivno reartikulirati v kontekstu novih materializmov.

Skozi razvoj in aplikacijo svojih teoretskih nastavkov, ki naslavljajo polje umetnosti oz. estetike, Rancière dosledno sledi logiki protislovij; sam jih v odgovoru na adornojsko »negativno dialektiko« označi kot pozitivna protislovja, logika katerih izraža *trajno napetost* (glej npr. Rancière 2007; 2013). S tem logičnim performansom se Rancière na logični ravni izogne že sami *potrebi* po razpravi o ontologiji: estetika je vpeta v logično-realno, kar pa ne pomeni, da je zvezana z vprašanjema biti in resnice. Meje zaznave in pravila razporeditve le-teh lahko premika s svojimi postopki, v kolikor lahko ti verificirajo *kot da* obstoječo enakost.

Rancièrova redefinicija estetike, ki pravi, da gre za režim, ki določa pogoje možnosti izkustva, ne pa diskurz, ki ga vzpostavljajo in razvijajo filozofi, ne skriva eksplicitne reference na Foucaultovo branje Kanta. Na prvi pogled se zdi, da se Rancière v zameno za to, da zagrabi tisto, kar je v estetiki »oprijemljivega«, odpove premisleku o njeni potencialni umestitvi onkraj oklepajev Kantovega transcendentalnega. Vendar ob upoštevanju Rancièrovega političnega projekta in vpetosti v teoretske razprave (tu naj spomnimo predvsem na polemiko z Badioujem, razprave z Deleuzom, kritiko Lyotarda (npr. v Rancière 2007)), o (z)možnostih filozofije po dekonstrukciji reprezentacije in po rekonceptualizaciji totalitarizmov 20. stoletja kot velikih zgodb, analogičnih filozofski misli, se zdi tak zaključek v najboljšem primeru preuranjen. Eden od možnih ključev k produktivnejšemu razumevanju Rancièrovega pojmovanja estetike kot režima leži v tem, da ga beremo na ravni dvojice imanenca : reprezentacija in ne več imanenca : transcendenca. Debata o povratku h Kantu v tem primeru izgubi svojo težo in neposredno relevantnost: v opoziciji (re)prezentacije ni imanenca, ki z njo nima nikakršne zveze, pač pa *prezenca*. Iz povedanega sledi: Rancièrovo

razumevanje estetike ne vodi nujno v transcendentalni subjektivni idealizem, marveč – kar je bolj koherentno upoštevajoč njegovo opredelitev političnega, razgrnjeno v prejšnjem podpoglavju – v sklep, da na podlagi nje ni mogoče (niti ni potrebno, saj se vsi postopki resnic in subjektivacija odvijajo v polju logičnega, kjer je mogoče govoriti o politiki in estetiki) sklepati na kakršno koli ontologijo. Badioujeva shema z nemostjo biti in njeno nezmožnostjo izražanja implicira ravno obratno: iz ontologije ne more slediti nikakršna določena estetika. Slednja je vezana na subjekt in postopke resnice, ki jih sedaj na podlagi obeh avtorjev razumemo kot prizadevanje za premikanje meja čutnega.

Razumevanje estetike kot deontologizirane subjektivacije, ki sledi postopku resnice, je rezultat nekaj pomembnih teoretskih premislekov. Poleg ontološkega, ki zadeva osnovno pozicioniranje estetike v odnosu do biti, reprezentacije, resnice, subjekta in dogodka, gre tudi za epistemološko vprašanje. Le-to prinese s seboj umestitev estetike in njenega smotra v razmerje do t. i. delitve čutnega. Namreč, čim predpostavimo kakršen koli odnos med estetiko in drugimi sferami, kot je npr. politika, vznikne vprašanje o tem, kako sedaj pozicionirati estetiko. To lahko preformuliramo v sledeči vprašanji. Prvič, ali lahko sploh govorimo o kakršnem koli stabilnem razmerju med estetiko in življenjem (in politiko)? In drugič, kako znotraj danih koordinat misliti tezo o avtonomiji umetnosti?

Definicija estetike, s katero operiramo sami in ki se opira na Rancièrov t. i. estetski režim identifikacije umetnosti (bolj detajlno se bomo njegove genealogije identifikacijskih režimov umetnosti dotaknili v nadaljevanju), umetnosti prisoja potencial slediti posledicam dogodka in preko vzpostavljanja sensoriuma izjeme v obstoječi delitvi čutnega proizvajati resnice. To lahko razumemo kot določeno avtonomijo glede na delitev čutnega, ki pa je v več ozirih zamejena. Rancière jo zameji glede na zvezanost z delitvijo čutnega, ki izhaja tako iz genealogije različnih režimov identifikacije umetnosti (ki so vezani na družbeno-politični kontekst) kot iz njene pozicije delovanja v analoškem modusu *kot da*. Dodatno komplikacijo predstavlja razumevanje umetnosti kot procesa subjektivacije, pri čemer slednjo opredeljujemo kot neke vrste interpelacijo, ki jo sproži dogodek. Avtonomijo umetnosti lahko torej razumemo le še v okviru delitve čutnega – preseka med politiko in umetnostjo, za katerega pa se zdi, da ni toliko presek,

kolikor metonimični spoj, ki omogoča vzpostavitev metafore. Šele v okviru tega pripoznanja heteronomije delitve čutnega lahko mislimo (sedaj zgolj še relativno) avtonomijo umetnosti oz. estetike.⁵⁶ Takole opredeli tezo o relativni avtonomiji umetnosti sam Rancière (2007a):

Menim, da lahko prihaja do zmede glede termina »avtonomija«. Poskusil sem vzpostaviti razliko med avtonomijo estetske izkušnje in avtonomijo umetnosti. Opredelitev estetske izkušnje implicira tudi opredelitev doloèenih tipov sposobnosti. Umetnost je prostor za vzpostavitev mesta za izraza neprièakovanih zmožnosti, kar pomeni, da gre tudi za mesto za izraz neprièakovanih potencialnosti. Mislim, da se to razumevanje razlikuje od tistega, s katerim so operirali italijanski delavci. V doloèenem smislu je njihova avtonomija pomenila avtonomijo glede partijskih organizacij in sindikatov. Ampak to je še vedno minimalna opredelitev avtonomije. Realna vsebina avtonomije je ideja enakosti. Gre za pripoznavanje in uresnièevanje sposobnosti vsakogar. Italijanski avtonomisti so zagnali te sposobnosti. Ampak povezovali so jih z neèem dokaj drugaènim – s predstavo o globalnem ekonomskem procesu, ki je vse zvajala na to, da vse pripada eni in isti osnovi. V tem primeru se vse izkaže za produkcijo, ta totalnost produkcije pa proizvaja posebno obliko politične organizacije (avtonomijo) in šele zatem pride do pojava ideje o popolni prevedljivosti izkušenj dela, politike, ljubezni, umetnosti in tako naprej. Rekel bi, da ta ideja avtonomije v resnici zatira avtonomijo različnih sfer izkušnje.

Umetnost estetskega režima oz. estetika, kot jo razume Rancière, ni »objekt mišljenja«, marveè postane »objekt, ki misli«, èetudi ni usmerjena v odkrivanje konènih resnic. Kot taka je loèena od avtorja in njegove ideje na eni strani in od gledalca, njegovih potreb ter pričakovanj na drugi. Njen produkt je moment »notranje zunanosti«, ki loèuje avtorja in gledalca od empirične eksistence, delo

⁵⁶Na tem mestu naj poudarimo, da ne gre za novo zagato, niti za posebno izviren »kompromis«, èe bi to dovoljeval okvir zadane razprave, bi lahko povlekli paralelo med Rancièrovo rešitvijo in Adornovim premislekom o statusu estetike.

pa od domnevne čiste notranjosti, ki jo je treba opazovati samo zase. Avtonomnosti mišljenja, ki je lastna umetniškemu delu, tako ne moremo razmejiti od tistega, kar mu je drugo. Delo, ki mu tovrstna notranja napetost ni lastna, tako v okviru estetskega režima identifikacije umetnosti ne sodi med umetnost. Konkretizirajmo, kaj sledi iz povedanega.

Estetika ni več diskurz, ki ga vzpostavljajo filozofi in teoretiki, z namenom razpravljati o morali ali slogu. Gre za nekaj, kar je samo po sebi lahko subjekt – a le pod določenimi pogoji. V *Politiki estetike* Rancière (2006, 13) zapiše, da estetika predstavlja sistem apriornih form, ki določujejo, kaj se ponuja čutnemu izkustvu; kot delitev prostorov in časov, vidnega in nevidnega, govora in šuma, ki istočasno določa prostor in domet politike kot oblike izkustva. Izhajajoč iz delitve čutnega, ki ureja razmerje med logosom in patosom in tako določa konture političnega (ureja, kaj je vidno in kaj racionalno, kako delovati, če želimo delovati politično), Rancière estetiko definira kot režim, ki določa pogoje možnosti izkustva.

Če smo doslej pojma estetike in umetnosti občasno uporabljali izmenično, moramo sedaj precizirati njuno (ne)razmerje. Umetnost lahko (v duhu danes morda bolj uveljavljene, a Badiouju tako neljube paradigme kultura-tehnologija-upravljanje-seksualnost) provizorično razumemo kot področje vse kulturne produkcije. Spomnimo: če bi sledili tendencama estetizacije politike in politizacije estetike, bi lahko celo zatrdili, da je »vse (lahko) umetnost« in »vsa umetnost politična«. Tudi tokrat se bomo držali osnovne linije argumentacije, ki jo zavzema besedilo, in dodali: »res je, z izjemo, da so resnice«. *Estetske* prakse lahko tako redefiniramo kot oblike vidnosti, ki razgrinjajo umetniške prakse, prostor, ki ga slednje zasedajo, kaj »delajo« in »ustvarjajo« z vidika tistega, kar je v družbi skupnega. Rancièreovo pojmovanje estetike je mogoče misliti kot nerazmerje, ki poraja množico delnih in singularnih razrešitev.

To definicijo estetike Rancière (prvič v Rancière 2006) izpelje iz genealoške obravnave mesta umetnosti v zgodovini zahodne kulturne paradigme. Naj na kratko povzamemo Rancièreovo genealogijo sodobne estetike, ki je nepogrešljiva za razumevanje njegove konceptualizacije estetskega režima identifikacije

umetnosti. Umetnost obravnava z vidika t. i. režimov njene identifikacije, s čimer misli na njeno vpetost v dominantne režime delitve čutnega. Ločuje med etičnim, poetičnim/reprezentacijskim ter estetskim režimom – konstelacijami praks, diskurzov in institucij, ki urejajo pogoje možnosti izkustva. Tako zapopadena problematika estetike rojstvo slednje pravzaprav umesti šele v konec 18. stoletja, ko pride do krize – do iztrošenja reprezentacijskega režima. Tu je treba poudariti, da razprava sicer izpostavi zgodovinska obdobja, ki jih zaznamuje *prevlada* določenega režima, s čimer pa ni mišljeno, da gre za *rojstvo* enega ali *izginotje* drugih režimov. Rancière ne pravi, da si kronološko sledijo; nasprotno, režimi soobstajajo, vendar ne sodelujejo enako v delitvi čutnega.

Prevlada reprezentacijskega režima identifikacije umetnosti je po Rancièru nadomestila splošni konsenz o dominantnosti etičnega režima, ki je veljal v okviru starogrške paradigme delitve čutnega. Mesto, dodeljeno umetnosti, je bilo tedaj neposredno vezano na družbeno življenje. Umetnost je morala sodelovati v družbenem, delovati v okviru etosa, ne pa preprosto posnemati »realno«. Ta sklep pogosto dojemajo kot dokaz Platonove averzije do mimetičnih umetnosti (in indikator sočasnosti obstoja vsaj dveh od Rancièrovih režimov). Razčistimo, za kaj gre. Sokratova prepoved vstopa pesnikom v Državo, izrečena v deseti knjigi Platonove Države, na prvi pogled zveni kot privilegiranje etičnega režima identifikacije umetnosti nad reprezentacijskim. Drugo, zanimivejše – in nemara prepričljivejše – branje pod vprašaj postavi intenco prepovedi. Pesnikom namreč očitajo umetno pripovedovanje zgodb; rabo »resničnega« kot strukture za pletenje lastnih zgodb. Izobčeni niso zaradi nesposobnosti ali zaradi nizkotnosti svojega početja, marveč zaradi konkurence, ki jo pesem ustvarja filozofovi zgodbi – resnici, saj razbira iz idej. Reprezentacijski režim umetnosti je strogo gledano prepovedan tistim, ki naj bi zgodbe (ali pesmi) poslušali, in ne tistim, ki jih ustvarjajo tudi sami (filozofu). Prepoved je tako umestna zgolj pod predpostavko, da tisti, ki zgodb ne ustvarjajo, ne bodo znali ločevati med imitacijo prvega in drugega reda. Pomen opredelitve režima kot »etičnega« lahko beremo tudi na ta način – v polju »etike«, ki spominja na etiko človekovih pravic, pravic manjšin, otrok, od katere smo se z zavzetjem drže etike realnega distancirali v prvem poglavju.

Prevlada te etike se, če sledimo Rancièru, ohrani do renesanse, ko nastopi trenutek slave za reprezentacijski režim, ki, nasprotno, slavi mimetično zmožnost umetnosti. Umetnost se sedaj iz razmerja neposredne vpetosti v družbeno življenje umesti v razmerje realnost : fikcija. Mimetičnost se iz lastnosti, ki sproži tolikšno nelagodje, da si izobčenje prisluži (z izjemo, kakopak: filozofu početje ni prepovedano, ampak celo narekovano) vrlino. V opoziciji do bizantinske ikonografije, ki, kot bomo utemeljevali v posebnem poglavju, v kontekstu vzhodnega krščanstva ohrani še en, teurški režim identifikacije umetnosti, ki ga Rancière iz razumljivih razlogov izpusti, mimetičnost Evropi zahodnega krščanstva v renesansi postane domala razločevalna poteza umetnosti – tisto, kar ji zagotavlja avtonomijo. Ni odveč, če naracijo nekoliko obrnemo: v luči vzpona reprezentacijskega načina identifikacije umetnosti, ki korelira s humanističnim antropocentrizmom in utemeljitvijo racionalnega subjekta empirične znanosti, postane misljiva avtonomija umetnosti, četudi za pomenljivo ceno – umestitev v polje fikcije.

Šele kriza mimetičnih umetnosti in reprezentacije konec 18. stoletja odpre vrata ustoličenju drugačnega, z Rancièrovimi besedami estetskega pojmovanja umetnosti. Umetnost začne preizpraševati lastne temelje, bistvo lastne samostojnosti, s tem pa privzame heterogeno zmožnost misli, ki samo sebe povnanji. V teh zametkih vzpostavitve estetskega režima identifikacije umetnosti, ki si dominantno razlagalno pozicijo le-te izbori šele stoletje kasneje, je jasna zahteva po osvoboditvi umetnosti izpod jarma kakršnih koli pravil, eksterno dodeljenih hierarhij, ki delijo področje estetike na žanre, umetnosti pa po predmetih. Estetski režim identifikacije umetnosti vodi v pojmovanje umetnosti, ki temelji na njeni absolutni singularnosti. Umetnost lahko tako postane vse, kar uporablja življenje, da se spreminja; estetika je vse, kar ustvarja sensorium izjeme.

Svoj odločen zagovor vzpostavitve estetskega režima identifikacije umetnosti kot njene edine razločevalne poteze, ki jo je v kontekstu psihoanalitskega subjekta še mogoče zamisliti kot takšno, Rancière utemelji v odpiranju poti ločitvi »prihodnosti umetnosti od sedanosti ne-umetnosti, ki neogibno zgolj po-ustvarja preteklost«. (2006, 23) Estetski režim identifikacije umetnosti v tem oziru za

Rancièra nosi predvsem politični pomen: predstavlja nov režim odnosa do preteklosti.

Politični pomen estetskega režima identifikacije umetnosti gre brati skupaj z Rancièrovim poudarkom, da njegova tipologija v isto ravnino umešča t. i. modernizem in postmodernizem. Če je modernizem mogoče brati kot poskus določitve razločevalnih potez umetnosti z vpetjem slednje v preprosto teleologijo zgodovinskega razvoja in njenih rezov, je postmodernizem več kot zgolj realizacija tega poskusa. Predstavlja povratek h »karnevalu prvinskega odra« (Rancière 2001, 28). Estetski režim identifikacije umetnosti v dovršitvi preizpraša tudi samo načelo prilagajanja načina izražanja predmetu izraza (Rancière 2001, 58). Bistvo dovršitve te estetske revolucije pa je v tem, da »zabriše meje med logiko dejstev in logiko fikcij«, tj. prinese »novo vrsto racionalnosti, ki zaznamuje znanost zgodovine« (Rancière 2001, 58). Literarna logika, skladno s katero se v obdobju romanticizma ureditev fikcije izenači z ureditvijo znakov (ki tako izgubijo zvezo z aristotelovsko kavzalno sekvenco dejanj glede na nujnost in plavzibilnost), v estetskem režimu postane nerazločljiva od logike, uporabljene za dešifriranje dogodkov v družbenem in historičnem realnem. »Realno je treba fikcionalizirati, da bi ga lahko mislili,« pravi Rancière (2006, 38), ki v isti sapi poudari, da s kakršno koli »realnostjo« ali »nerealnostjo« reči to nima nikakršne zveze, ima pa občutne materialne učinke.

Estetska revolucija nikakor ne pomeni hipnega izginotja ostalih – etičnega in poetičnega – režimov identifikacije umetnosti iz imaginarija. Rancière na več mestih poudarja, da mirno ko-eksistirajo drug poleg drugega, kar pa ne pomeni, da imajo enakovredne funkcije v delitvi čutnega ali da lahko enakovredno sodelujejo v političnem. Estetski režim ne ukine reprezentacije kot take, ampak osvobodi estetiko kakršnih koli *norm reprezentacije*. Kriterij estetike postane ustvarjanje sensoriuma izjeme, ki z reprezentacijo, kot bomo pokazali v nadaljevanju, sploh ni nepovezan.

Možnosti konsistentne (kaj šele kavzalne) povezave med estetsko inovacijo, politično obljubo in zgodovinskim dogodkom se odrečemo, čim sprejmemo dialektičnost oz. logiko pozitivnih protislovij, ki prežema koncept delitve čutnega.

Iluzije obstoja kakršnih koli tovrstnih povezav lahko določimo šele naknadno. Potencial za političnost umetnosti gre torej iskati nekje drugje: v njeni novi opredelitvi in najbolj osnovnih sredstvih, ki so ji na voljo. Ali z zgovornim citatom iz Rancièrovega intervjuja za ruski časnik *Čto delat* (Rancière 2007a):

Če avantgarde enačite z impulzom razpustiti umetnost v življenju, potem v tem primeru govorimo o tistem, kar sam imenujem etični režim umetnosti. Ko Platon obsodi poezijo, so tako Platon kot pesniki prepričani, da je poezija oblika vzgoje, vprašanje pa je, ali gre za dobro obliko vzgoje. Ideja vmešavanja umetnosti v življenje torej ni nova in ni nekaj, kar bi lahko označili kot specifiko avantgarde. Protislovnost estetskega režima umetnosti pa izhaja iz tega, da političnega potenciala umetnosti prvotno ni določila avtonomija umetnosti, marveč avtonomija estetske izkušnje. Schillerjevska ideja »estetske vzgoje človeštva« (in vse, kar je sledilo)« namreč izhaja iz ideje, da obstaja določena estetska izkušnja, ki je različna od drugih oblik izkustva, ki jih je človek vajen. Preden sta Kant in Schiller poudarila ta estetski obrat, so oblike umetnosti vedno bile povezane z oblikami življenja – umetnost je bila namenjena izražanju religijske resnice ali poveličevanju monarhov, dekoraciji dvorcev in zaljšanju aristokratskega življenja itd. Estetski prelom pa naznanja obstoj določene sfere izkušnje, ki nima nič skupnega z nobeno vrsto družbene funkcije ... Problem pa je v tem, da so idejo političnega potenciala umetnosti najprej opredelili na osnovi tega preloma. To je tisto, kar sem poskusil orisati, ko sem pisal o emancipaciji delavcev. Tam sem omenil, da je šlo pri tej emancipaciji obenem tudi za estetsko emancipacijo, in da je v osnovi estetske emancipacije bilo to, da je estetska izkušnja postala dostopna vsakomur. Dostopnost nove oblike izkušnje je omogočilo to, da so umetniška dela sedaj identificirali tako, da je bilo v njih mogoče ugledati umetnost ne glede na to, čemu in za koga so jih ustvarili. Ta »avtonomizacija« estetske izkušnje, ki je umetnost iztrgala pasti etične izravnave umetnosti in življenja, je bilo prvo, kar je utemeljilo utopični potencial estetske izkušnje.

Estetski način identifikacije umetnosti jo zamejuje na zgolj eno njeno razločevalno potezo: potencial premeščati koordinate delitve čutnega prek vzpostavljanja sensoriuma izjeme. To zmožnost ji dodeli propad normirane reprezentacije, ki bi ga v formalistični maniri lahko prebrali kot konec kakršnih koli vnaprej določenih razmerij med formo in gradivom, v strukturalističnem tonu pa ga lahko opredelimo še preprosteje, kot nastop logike označevalca. Ta ugotovitev umetnosti sicer ne naloži nikakršne neposredne političnosti: kriterija za vzpostavitev korespondence med estetsko in politično vrlino ni, argumentira Rancière. So samo izbire.

Opustitev sanj o možnosti ontološke konsistence vprašanje političnosti umetnosti pretvori v vprašanje mikrotransformacij koordinat čutnosti. Edina subverzija, ki v tem okviru še lahko izide iz umetnosti, se tako lahko nanaša na subverzijo na ravni reprezentacije. Kot smo poudarili prej, gre le-to iskati v ne-celosti vsake reprezentacije. Povedano drugače: subverzija, ki jo lahko ponudi umetniško delo, sestoji v njegovi singularnosti, ki lokalno redefinira transcendentalne koordinate pojavnosti.

Prišli smo do točke, ko lahko ponovno naslovimo problematiko razmerja med estetiko in resnico. Namesto spraševanja, ali je umetnost zmožna resnice, je (sedaj ko smo temu pritrdili z opombo, da resnica ni vezana na imanenco) bolj umestno, da se vprašamo, *kakšnih* resnic je umetnost zmožna. Provizorični odgovor bi bil, da estetika zalezuje in razvija posledice dogodkov, ki premikajo meje možnosti izražanja. Vendar gre v konsenzu okoli demokratičnega materializma in pripadajočega etičnega obrata za zagonetno pozicijo: tako kot konsenzualno zastavljena politika tudi estetika trči ob neznosno lahkost metonimije, ki deluje od znotraj, iz strukture hegemonskega diskurza.

Subverzivnost lahko jemljemo kot tisto, kar utegne delovati kot metonimični spoj med domenama estetike in politike. Zato si pogledjmo na kratko, kaj reprezentacija, metafora in metonimija pomenijo v polju političnega. Kot osnovna načina povezovanja različnih elementov na ravni označevalca tudi politično strukturirata metafora in metonimija. Metafora deluje po načelu pripadnosti, metonimično povezovanje pa gradi na kontingenčnosti artikulacije; če načelo

metafore utemeljuje diskurz gospodarja, metonimija omogoča subverzijo. O emancipatorni politiki lahko govorimo takrat, ko se načeli v praksi vzajemno omejujeta (prim. Laclau 1993; 1996). Vendar paradigma demokratičnega materializma za to shemo predstavlja dodatno zagato. Res je, da je v osnovi metonimična raven, raven kontingentnih artikulacij, tista, ki zagotavlja subverzijo, in tudi raven, ki je pripeljala do krize dominancije reprezentacijskega režima identifikacije umetnosti, vendar jo obstoječe politične koordinate zajemajo v svojo hegemonsko strukturo (prim. Tomšič 2013). Vprašanje subverzije te strukture pa zadeva metaforično diskurzivno raven. Subverzija se v primeru metaforične ravni ne nanaša več na ohranjanje zapreke med simbolnim in realnim, temveč je v njeni prekoračitvi. Opraviti imamo z diskurzom, ki zaradi metonimične strukture in sovpadanja reprezentacije s produkcijo deluje kot diskurz brez nemožnosti, kot sklenjen krog (Tomšič 2013, 242). Vendar je sklenjenost kroga zgolj navidezna: zaradi prehitre hitrosti pelje k ponovni realizaciji strukturne zevi. V polju političnega in ekonomskega gre za krizo, prihod katere naznanja dozdevno samooplajanje kapitala (Tomšič 2013, 249). V polju estetike bi lahko to izenačili s slogani o vseobsegajočnosti umetnosti (ali politike).

Navidezno sklenjene pentlje (8) ne moremo pretrgati, saj napotuje sama nase. Kar preostane, je premislek o odnosu in opredelitvah osnovnih načel, po katerih je strukturirana. Metafora, strukturirana po načelu analogije, je vpeta v orisana razmerja. Metafora, ki izhaja iz predpostavljene analogije (kot npr. neoavantgardistične geste, ki izhajajo iz političnosti in emancipatornosti umetnosti), ne uide pentlji. Toda mogoče je tudi nekoliko drugačno razumevanje metafore. Benčin (2012, 25–40) tako govori o »moderni« metafori, katere bistvo posebnosti izhaja iz zvezanosti z deontologizacijsko gesto, na katero smo opozorili pri Badiouju in Rancièru. Gre za stavo na kontingentno, metaforično sovpadanje, ki svojo utemeljenost šele razvija v metonimičnem nizu svojih izpeljav. Ne govorimo torej o metafori, ki bi delovala po načelu analogije, opirajoč dejansko podobnost med dvema poljema, niti o deleuzovski metamorfozi, ki izhaja iz enoglasnosti biti, ki se udejanja v mnogoterih oblikah mišljenja. Gre za pripoznanje, da mitov ne rojevajo zgolj opozicije, inherentne vladajočim ideologijam, ampak tudi kontingentna srečanja, ki lahko sprožijo plaz metonimičnih izpeljav.

Iz tega sledi, da je neumestno govoriti o kakršnem koli modelu stabilnih odnosov med estetiko, politiko in trgom:

Že dolgo poteka iskanje oblike umetnosti, ki v nobenem oziru ne bi bila podrejena trgu. Danes poznamo obliko artistskega aktivizma, ki zahteva, da umetniki izvajajo zgolj intervencije, delujejo neposredno kot politični aktivisti. Ampak to v nekem smislu pomeni, da umetnost ostaja v lasti umetnika, na primer v obliki njegovega delovanja. Po mojem mnenju gre za določeno obliko omejevanja, saj ko pravite, da je umetnost zgolj delovanje, da ne sme biti vidno in tržno, to pomeni, da ostali nimajo dostopa do te estetske izkušnje. Poleg tega menim, da je razmeroma težko definirati umetniško prakso na osnovi preproste negacije trga, med drugim preprosto zato, ker je vse mogoče prodati. Konceptualisti so v 70. letih rekli: če ne ustvarjate objektov, trg nima ničesar, tako da gre za politično subverzivno aktivnost. Ampak saj vemo, kaj se je zgodilo s konceptualno umetnostjo. Niso prodajali objektov, prodajali so ideje! Gre za neke vrste izpopolnjevanje kapitalističnega sistema, ne pa za prelom. (Rancière 2007a)

Umetnost ne more biti subverzivna, aktivistična ali nezvezana s trgom po svoji definiciji. Umetnost, ki jo identificira kontekst konsenzualne demokracije, temelji v zmožnostih aktivacije izjemne izkušnje. Če sledimo Rancièreu, odkritje sensoriuma izjeme sovпада s singularnostjo metaforičnega spoja. Naloga estetske in politične subjektivacije je tako pokazati na neutemeljenost vsakega reda, vsake zapore, tj. vzpostaviti metonimijo, ki subvertira metaforo. Tu pride do izraza lahka, potencialna vez med političnim in estetikom. Estetika je ime *zmožnosti*, ki vzpostavi komunikacijo med ločenimi režimi izražanja in ki v svetu neenakosti omogoča delovanje na podlagi domneve o dejanski enakosti, torej na podlagi metaforičnega *kot da*. Politika obstaja, če lahko kadar koli in zahvaljujoč komur koli vznikne skupnost argumentacijske in metaforične zmožnosti. Rancièreova estetika ne-cele reprezentacije je nujno metaforična, pri čemer namigujemo na prenovljeno načelo metafore, ki deluje v skladu z razširitvijo kritike filozofije imanence glede reprezentacije na bit.

Estetika ne-cele reprezentacije lahko vztraja pri reprezentaciji za ceno njene metonimizacije: ker ne obstajajo *norme* reprezentacije, lahko ta deluje neomejeno, posnema kar koli in na kakršen koli način. Metonimična reprezentacija lahko izreče metaforo imanence, kar je tudi najbližji približek, ki ga lahko dobimo zanjo. Neposredno se ne izraža, posnemanje, utemeljeno v načelu analogiji, pa je zgolj to: posnemanje, ki z imanenco spet nima nikakršne zveze. Metafora, ki se odreče analogiji, pa lahko meri na nerazmerje z imanenco. Estetika dogodka je torej poteza, ki metonimizira reprezentacijo in metaforizira imanenco, sklene Benčin (2012, 40–45). In če obrnemo: dogodek je v globalnem kontekstu konsenza demokratičnega materializma tisto, kar naznani nekonsistentnost situacije (kot take in v njenih lokalnih pojavnih variacijah). Med njegovimi odmevi v polju estetike lahko kot estetiko dogodka opredelimo tiste geste, ki izhajajo iz simbola in niso usmerjene v (de)konstrukcijo mita, marveč uprizarjajo natanko to metaforično erupcijo, ki jo omogoči dogodek kot znanilec razpoke v situaciji. Erupcija ne črpa iz obstoječih podobnosti, ampak izhaja iz izhodiščne avtonomije označevalca.

4.4 MOŽNE PRAKTIČNE IMPLIKACIJE

Pokazali smo, v kako veliki meri, na podlagi katerih izhodišč ter s katerimi ciljnim vprašanji se v središču Rancièrovega teoretskega projekta na križišču politike in estetike znajde umetnost, rekonceptualizirana znotraj estetsksega režima identifikacije. Posebej smo se ustavili ob razmerju med politiko in estetiko, ki ga v okviru njegovih teoretskih nastavkov lahko povzamemo kot nerazmerje: nikakršne neposredne povezave – razen potenciala prehoda in načela analoškosti med področjima – ni. Izpostavili smo tudi, da Rancièrov poudarek na mišljenju umetnosti, ki v estetskem režimu pojmuje skozi njen miselni oz. subjektivacijski potencial, preostanek kulturne produkcije, tj. tiste produkcije, v kateri ne najdemo drugega kot legitimacije obstoječe delitve čutnega, porine drugam: v obstoječo delitev čutnega. Osnovna delitev kulturne produkcije tako ne poteka več po oseh medija, tehnik in žanrov. Razločevalne poteze umetnosti v tej shemi ne določajo formalni vidiki, ampak njeno strukturno delovanje; posebnost estetske izkušnje. V polju kulturoloških raziskav to odpira nekaj vprašanj, ki jih ne bo odveč

obravnavati nekoliko bolj eksplicitno, kot nam jih je uspelo nasloviti v splošni teoretski shemi.

Prvič, kako nasloviti zev med estetiko in ostalo kulturno produkcijo? Po katerih (če sploh katerih) kriterijih jo lahko določimo in ali ne zdrsnemo s to potezo segmentacije nemara nazaj v polje delitev, podobnih delitvi na visoko in popularno kulturo? Nadalje, kaj prehod na raven subjektivacijskega dojetja estetike pomeni za analizo posamičnih del: kaj je njihov kontekst? In nenazadnje, kaj za polje estetike pomeni »praznina« v situaciji, tisto, kar razkriva njeno nekonsistentnost, na katero kaže dogodek?

Že od začetkov Rancièrovega zanimanja za estetiko kot polje *kot da* politične subjektivacije delavcev je jasno, da avtor stoji na stališču heterogenosti, a izhodiščne enakovrednosti kulturne produkcije. Polja ne segmentira glede na izvor ali ciljne skupine umetnin oz. kulturnih proizvodov. Razlike vzniknejo na dveh drugih ravneh: prva je raven usmerjenosti estetskih praks, druga pa se nanaša na delovanje proizvedenega. Estetske so tiste prakse, ki delujejo v polju *kot da* enakosti; estetska je tista produkcija, ki premika meje v koordinatah delitve čutnega.

Vprašanje, ki lahko vznikne na tej točki, je: ali ni to zgolj nov način upravičevanja hierarhiziranja različne kulturne produkcije? Če na kratko obnovimo argumentacijo v prid ločevanja med »visoko« in »popularno« kulturo: kontinentalna teorija estetike 18. in 19. stoletja (od Kanta prek Hegla do Schellinga, Nietzscheja) se je stikala v pomembni točki: da ima umetnost samosvoj smoter, ireduktibilen na tehnike, ki pa vendarle predstavljajo določeno osnovo, ki šele omogoči, da sploh dobimo delo, ob stiku s katerim lahko govorimo o umetnosti. Ta argument v nekoliko spremenjeni obliki povzame del teoretikov estetike 20. stoletja (prim. frankfurtska šola), ki ga – v reakciji na modernizem – prelevi v še bolj eksplicitno ločevanje med »visoko« in »popularno« kulturo. Slednji pripisujejo odsotnost avre, poneumljajoč učinek, delovanje v sozvočju z ideologijo kapitalizma. Reakcija, ki jo sproži ta izrazita segmentacija umetnosti, je ponoven obrat h kulturni produkciji. Pomemben del teoretikov (glej npr. Eagleton 1990; Jameson 2012) umetnost razveže imanentnih

resnic in jo potisne v polje strukturne naddoločenosti na eni strani ter subverzivnega potenciala na drugi (pogosto ne obojega naenkrat). Sovjetska komunistična partija je propagirala posebej zanimiv preplet idej, ki je kulturno produkcijo spremenil v didaktično orodje posebne teže: kot pomenljiv primer naj navedemo osnovo socialističnega realizma – združitev futurističnih in utopičnih aspiracij avantgard z bolj »dostopnim« in »enoznačnim« realizmom. Zdi se, da reartikulacija teh »od vedno navzočih« idej sedaj poteka v polju osvobajanja od žanrskih in tehničnih konvencij.

Rancièrova gesta v tem kontekstu lahko deluje nekoliko retrogardistično, vendar samo v primeru, da enako ocenjujemo tudi Badioujev odgovor na demokratični materializem, na katerega smo spomnili že nekajkrat: »So zgolj telesa in jeziki, z izjemo, da so resnice.« Rancièrova estetika se oblikuje kot to načelo »resnice«, ki ni vezano na imanenco oz. bit. Estetika naznanja proces subjektivacije, vezan na inherentno nekonsistentnost situacije na eni strani in politični postulat enakosti (demokratičnega materializma), ki ga ta (polična in estetska) situacija zagovarja, na drugi. Rancièrova estetika kaže na to, kaj se zgodi, če ta postulat vzamemo resneje kot tisti, v rokah katerih je tisti del politike, ki ga sam imenuje policija.

Hierarhijo med tako rekonceptualizirano estetiko in kulturno produkcijo nasploh lahko torej vzpostavimo glede na skladnost z določeno etiko. Rancièrovo etiko lahko v tem primeru umestimo v ravnino etike realnega. Dogodek, posledice katerega zasleduje, je vse, kar razkrije praznino situacije konsenzualne demokracije; estetika ga lahko zalezuje na način, da to praznino s svojim relativno avtonomnim delovanjem, delovanjem v polju, *kot da* konsenz in demokracija obstajata, razkriva vse njene inherentne aporije. Lahko bi celo argumentirali, da jo ravno one v prvi vrsti sploh omogočajo.

Estetika, rekonstruirana glede na zmožnost subjektivacije, je ravno to: zgolj nekoliko »popravljen« shema, vsebujoča elemente, ki niso tuji starejšim ali drugim poskusom opredelitve. Naj spomnimo zgolj na prve razprave o filmu kot umetnosti: kjer je na razpravo o tem, ali je, če je film – umetnost, režiser – avtor, bil eden od množice odgovorov kmalu »ne!«, tj. iskanje subjekta v spoju režiserja,

kamere in pogleda. Najbolj zgovorni so bili v tem pogledu bržkone Vertovovi kinoki.

Lahko pa bi dejali, da je Rancièrov poskus nekoliko bolj sistematičen v tem, kako daleč se trudi izpeljati posledice svojih teoretskih nastavkov. Njegovo najnovejše v angleščino (in slovenščino) prevedeno delo *Aisthesis* (2013), ki bi ga lahko opisali kot poskus epizodične geneze estetskega režima, se drži opuščanja delitve glede na medij in na isti ravni obravnava estetsko produkcijo različnih časovnih obdobj, žanrov in medijev. Enako tendenco lahko prepoznamo v nekoliko starejšem delu *The Future of the Image* (2007). Gre za odločitev, ki v polju analiz umetnosti deluje razmeroma nekonvencionalno, prav tako pa za progresijo inovacije v polju njegovih lastnih raziskav. Starejša dela so v tem oziru nekoliko bolj konvencionalna: nekaj monografij (npr. *Kinematografska pripoved* (2011)) se osredotoča na film, ena na koncept nezavednega (*The Aesthetic Unconscious* (2001)), nekaj del se vrti okoli vprašanja subjektivacije (npr. *Proletarian Nights: The Workers' Dream in Nineteenth-Century France* (2012)) in pravzaprav ponujajo izhodišče za omenjeno inovacijo. Za kaj gre? Za čarobno svobodo humanistike! Kar gotovo zveni patetično, vendarle ni retorična kaprica: pomembnejša od naknadne kategorizacije, ki (naknadno in skorajda pod prisilo) upravičuje prvotni izbor, je misel, ki jo izbor rodi, utemelji in uprizarja. Če je umetnost osvobojena norm reprezentacije (in s tem konvencij medija, žanrov), še ne pomeni, da taiste norme ne služijo kot pomembna (intertekstualna) referenca. Kako bi lahko govorili o preseganju določene delitve čutnega brez sklicevanja na določene postopke?

Pripoznavanje obstoja delitve čutnega in soobstoja različnih režimov identifikacije umetnosti s seboj prinaša zavedanje o pomenu različnih kontekstov oz. strukturalnega značaja obstoja estetske subjektivacije. Zato je mogoče argumentirati, da je odločitev za določeno zamejitev vprašanj (na medij, obdobje, žanr) upravičljiva že s preprostim argumentom, da je nekoliko utopično čakati do zadnjega, na poslednjo, najvišjo raven osebne seznanitve z vsemi obstoječimi konteksti in modusi kulturne produkcije, preden se lotimo analize. Večja je verjetnost, da naš molk v tem času prehitijo drugačne intervencije in druga vprašanja. Povedano drugače: večni presežek reprezentacije nad prezentacijo ni

rešljiv z zavrnitvijo možnosti participacije v postopkih reprezentacije. Izbiro polja zanimanja na določeni ravni vedno in na vseh področjih pogojuje kompleksen splet okoliščin; o tem, ali je intervencija upravičena ali ne, naj pričajo analize.

Rancièrov projekt sodobno estetiko naslavlja iz izhodiščne predpostavke o obstoju in učinkovanju delitve čutnega, ki jo lahko na najsplošnejši ravni opišemo kot konsenzualno demokracijo. Nabor primerov, ki padejo v polje njegovega zanimanja, priča o tem, da gre za družbeno-politične konstelacije, ki jih najdemo v t. i. zahodnem svetu (predvsem Evropi) 20. stoletja. Pri sodobni estetiki gre tako predvsem za vprašanje, kako estetika naslavlja praznino, ki jo (v večini primerov sama, saj deluje dogodkovno – zdi se, da je ta dogodkovnost eden od osnovnih kriterijev izbire) razkriva v konsenzualni demokraciji. Ekskurzi v druga historična obdobja, ki se jih Rancière poslužuje predvsem v *Aisthesis* oz. ko želi pokazati na soobstoj režimov identifikacije umetnosti, sicer razkrivajo, da je povezava med estetiko in politiko kompleksnejša; da lahko shemo uporabimo tudi za analizo drugih vprašanj.

Tu trčimo ob vprašanje konteksta. Če smo v prejšnjem razdelku opozorili na potrebo po poznavanju »pravil« za govor o morebitnih izjemah, lahko sedaj opozorilo razširimo na širše polje družbenih konstelacij. Da spregovorimo o filmu; da film »histeriziramo« tekom analize, moramo vedeti, kako izvorno funkcionira. Da govorimo o ruski kinematografiji v navezavi na dogodek (prvi poleti v vesolje), moramo najprej locirati koordinate dogodka, konvencije reprezentacije in – še prej – prikazati, kako deluje množstvo režimov identifikacije umetnosti v ruskem kontekstu. Brez tega okvira so poskusi prevoda v red označevalca spekulativni: zlahka zagrešimo napako, podobno Jamesonovi, ki v navezavi na sovjetsko znanstveno fantastiko 50. let 20. stoletja govori o pomanjkljivi domišljiji sovjetskega bralca, ali žiriji Beneškega filmskega festivala, ki je leta 2005 nagrado za najboljši dokumentarni film podelila ruskemu mokumentarcu *Pervyje na Lune* (2005).

4.5 KONTEKSTUALIZACIJA: POSTSOVJETSKA RUSIJA

Disertacija ves čas oscilira med nemožnostjo celosti univerzalnega in partikularnega. Kot je bilo v poglavju o dogodku nujno, da smo se od sintetično nakazane možnosti mišljenja te nemožnosti premaknili na raven ontologije in teoretski premislek vpeljali v vnovično artikulacijo zastavkov naše razprave, moramo enako storiti na ravni estetsko-teoretskega premisleka. Sedaj ko razumemo, kaj pomeni misliti estetiko onkraj potencialne zveze z ontologijo in v režimu, ki ji ponuja miselni potencial za ceno delovanja v okviru delitve čutnega na način nemisljivosti kakršne koli neposredne zveze estetske produkcije s politiko, moramo izhajajoč iz teze o zgodovinskosti označevalca preučiti, kaj to pomeni, ko govorimo o postsovjetski ruski estetiki.

Rancière je pri obravnavi tega vprašanja jasen, a zgolj na zelo splošni ravni. Nima zadržkov do obravnave posamičnih fenomenov (npr. konkretnih filmov Vertova, Ejzenštejna) kot primerkov umetnosti estetskega režima. Obenem pa ni naklonjen temu, da bi stilske formacije, kot sta suprematizem in konstruktivizem, ali splošnejše oznake, kot je ruski postmodernizem, služile kot termini, ki omogočajo instant selekcijo. To poudari mdr. tudi v intervjuju za ruski časnik *Čto Delat* (2007), kjer takole povzame problem enačenja avantgard začetka 20. stoletja z modernizmom in le-tega z estetiko, kakor jo razume sam:

Zanimivo je to, da je bil vaš odnos do avantgardne umetnosti pogojen z demokratičnimi prizadevanji časov perestrojke. To pomeni, da je v sedanosti postala aktualna ravno kot fenomen preteklosti. Vprašanje pa je, za kakšen fenomen gre in za kakšno preteklost. Zdi se, da soobstajata dve razumevanji avantgarde in njenega političnega učinkovanja. Prvič, obstaja ideja avantgarde kot umetnosti, ki zavestno cilja na ustvarjanje novih form življenja. Takšna je umetnost konstruktivistov: Lisickega, Rodčenka itn. Projekt teh ljudi je bil spremeniti svet z uporabo določenih materialov in form. V tem smislu je bila avantgardna umetnost namenjena ustvarjanju novega tkiva skupnega čustvenega življenja, pri čemer je brisala mejo med sferama umetnosti in politike.

Zanikanje reprezentacijske umetnosti ima torej v primeru avantgard določen cilj, ki izhaja iz tega, da je logiko reprezentacije treba zavreči v imenu neke vrste etičnega obrata, pri čemer je etika razumljena v okvirih metafizike »obvladovanja«: kot borba za neke vrste kolektivno dobro; za revolucijo po načelih evolucije, enačene z napredkom. To razumevanje podpre vrsta sodobnikov avantgardnih ustvarjalcev, npr. Berdjajev (1918, 5–13), ki v tej težnji prepoznajo pomembno kontradikcijo: govorijo o tem, da *sredstva* t. i. futuristov⁵⁷ narekujejo drugačno logiko, ki ne podpira modela subjektivacije, iz katerega izhajajo težnje zahodnih avantgard. Kolektivnosti kartezijskega subjekta ni mogoče graditi s sredstvi, ki se opirajo na logiko označevalca – to ni Berdjajevov sklep, pač pa naš povzetek argumenta, ki bi ga lahko postavili v osnovo Rancièrove pazljivosti pri sklicevanju na estetski režim identifikacije umetnosti. Za razliko od avantgard Rancière (2007) projekt modernizma oriše takole:

Ampak Kafka, Joyce ali Pollock so nekaj povsem drugega. Vse, kar jih družijo z zgoraj omenjenimi umetniki, je zanikanje standardne reprezentacijske umetnosti. Niso pa stremeli k ustvarjanju novih form življenja, niti k enotanju umetnosti in politike. V tem primeru je politični učinek umetnosti takšen, kot ste ga pojasnili vi: v transformaciji našega načina čutenja in razmišljanja, v izgradnji novega sensoriuma. Vendar ta sensorium ni preprosta posledica želje po kreaciji nove forme kolektivne izkušnje. Nasprotno: v vašem primeru je ravno zev med kontekstom, v katerem sta delovala Joyce in Kafka, in kontekstom, v katerem ste jih brali vi, sporočal njihovo »politično« aktualnost.

Umetnost estetskega režima torej ni nekaj, kar bi izhajalo iz postopkov, stilskih formacij, prepričanj. V prvi vrsti gre za etiko: za odrek standardni reprezentacijski umetnosti, se pravi določenim normam, v prid potencialni možnosti ustvarjenja sensoriuma izjeme. Sensorium izjeme pa lahko kot takega dojame in sprejme v prvi vrsti odprt gledalec/bralec,⁵⁸ ki ga ne izkoristi za vnaprej določene cilje

⁵⁷Berdjajev misli tako na italijanski futurizem kot na ruske kubofuturiste začetka 20. stoletja.

⁵⁸V izogib nejasnostim naj tu poudarimo, da ne namigujemo na Rancièrovo polemično razpravo o t. i. emancipiranem gledalcu, ki jo navadno berejo kot gradnjo dihotomije med pasivnim in

oziroma iskanja. S tem seveda ni izključena možnost, da estetski učinek »pohodi« ta iskanja.

Potencial sensoriuma izjeme je kategorija, ki je ne moremo absolutizirati, tj. obravnavati izven delitve čutnega:

Zato bi dejal, da prvič, ideja avantgarde zajema dve različni stvari, dve ideji o povezavi med umetniškim in političnim, in drugič, da je bila avantgarda, ki ste jo imeli v mislih v obdobju perestrojke, retrospektivni konstrukt. Avantgardizem in modernizem, v kolikor sta termina rabljena v sodobnih razpravah, sta v resnici retrospektivna. Tovrstni termini ustvarjajo iluzijo, da lahko naenkrat soobstajata dve kontradiktorni dejstvi: kolektivni impulz k novemu življenju in divizivni učinek estetskega zloma. /.../

Notranje protislovje avantgard sestoji v tem, da temeljijo na potencialu estetske izkušnje kot avtonomne izkušnje, obenem pa želijo obračunati s to osamosvojenostjo, da bi ustvarile nov sensorium življenja. Zato menim, da ni mogoče podati jasne opredelitve avantgardizma. Avantgardizem lahko opredelimo kot preoblikovanje oblik umetnosti v oblike življenja. Lahko pa ga opredelimo tudi kot obvarovanje estetske izkušnje pred tako transformacijo. To izvzetost lahko opišemo tudi kot utopijo, kot ohranjanje utopične obljube, ki leži v samem protislovju avtonomije, v obliki zavese ali skrivnosti, kot to počne Adorno. (Rancière 2007)

Gledišča ne moremo prestaviti v nikakršno vzvišeno objektivnost, vendar je to šibkost, zgolj v kolikor imamo takšno pretenzijo in izhajamo iz možnosti diahronije. Če je ne, lahko še vedno proizvajamo genealogije, kakršna je Rancièrova delitev umetnosti glede na režime identifikacije, le da se moramo

aktivnim gledalcem. Sami preferiramo mehkejše branje razprave, ki ne izhaja iz neproblematičnosti in statičnosti kategorije »pasivni gledalec«: ne prvi ne drugi v čisti obliki nista obstajala in ne obstajata. Za sensorium izjeme je resda lahko odprt samo emancipirani gledalec, vendar je ta gledalec zgolj ena od možnih strategij gledanja, ki je v vsakem gledalcu.

zavedati, da so uporabne predvsem kot artikulacija lastne pozicije in ne kot reartikulacija preteklosti. Genealogija ruske, sovjetske, postsovjetske ruske estetike zatorej ne more služiti kot kronologija, ki bi pokazala, kaj je privedlo do sodobnega govora o »postrealizmu«, »postpostmodernizmu« in podobnih oznak sodobne ruske estetike ter primerjav estetskih intervencij z zahodnimi. Lahko pa s pomočjo sinteze dominantnih akademskih in strokovnih pozicij poskusimo vzpostaviti mrežo diskurzivnih konstrukcij, znotraj katerih potekajo te razprave. V tem okviru bodo tudi interpretacije primerkov ruske kinematografije delovale drugače. Tu naj poudarimo, da ne gre za kolaps celotnega teoretskega ogrodja v transcendentalne okvire ali neskončni relativizem. Gre zgolj za upoštevanje načela logike svetov, ki deluje ne glede na univerzalnost posledic dogodka, začeni z nešteto disperznimi, lokalnimi intervencijami.

4.5.1 Paradoksnost ruskega postrealizma

Vrnimo se k zadnji poanti Rancièrovega citata: »Tovrstni termini [modernizem, avantgarde, opomba avtorice] ustvarjajo iluzijo, da lahko naenkrat soobstajata dve kontradiktorni dejstvi: kolektivni impulz k novemu življenju in divizivni učinek estetskega zloma.« V čem je tu kontradikcija? Zakaj učinek estetskega zloma ne bi mogel ustrezati kolektivnemu impulzu k novemu življenju oz. se poroditi iz njega? Nenazadnje najsodobnejši poskusi periodizacije obdobj ruske umetnosti (tako v najbolj občem pomenu besede kot na ravni posamičnih medijev, npr. literature, slikarstva, kinematografije) poskušajo narediti prav to. Vlasov (2003) v zgodovini ruskih upodabljalnih umetnosti (in delno literature in glasbe) na podlagi lastne genealogije in teoretskih sklicev na (predvsem) ruske mislece 20. in 21. stoletij vzpostavlja evolucijski model, v katerem razne »post-« formacije zadnjih dveh stoletij sodijo na (ne prav radosten, a vendarle ne nihilističen) konec določene faze družbenega razvoja, ki bi jo lahko povzeli kot iskanje nove skupne ideje prek logike kaosa.

Sklici na logiko kaosa v postsovjetski ruski umetnosti so pogosti in vztrajni; gledano z vidika performativnosti na ravni uporabljenih sredstev na prvi pogled zares odgovarjajo na Rancièrov izziv: nemožnost hkratnega mišljenja sensoriuma izjeme in kolektivnega impulza k novemu življenju. Vendar ta linija argumentacije dopušča tudi, da taista performativnost paradoksnost uprizarja ravno

to nemožnost. Produktivna bi lahko bila v okvirih, ki izhajajo iz možnosti kolektivnega impulza v horizontu kartezijanskega subjekta, vendar je to logično nekonsistentno z vidika avtonomije označevalca, ki leži v osnovi njenih mehanizmov. V analitičnem delu disertacije bomo pokazali, kako to protislovje operira na ravni konkretnih primerov kulturne produkcije, na tej točki pa ga bomo predstavili na splošnejši ravni, in sicer v poskusu identificirati režime identifikacije umetnosti v ruskem kontekstu.

Začnimo z najbolj splošno karakterizacijo »sodobne ruske umetnosti«, t.j. v najširšem pomenu umetnosti, ki so jo producirail ruski, sovjetski in postsovjetski ruski konteksti od konca 19. do začetka 21. stoletja. To časovno omejitev si sposojamo od teoretikov estetike, kot sta Vlasov (2012) in Arslanov (2007). Vlasov (2012), čigar definicijo smo izbrali kot izhodišče po načelu »najvišje splošnosti« ob najmanjšem skupnem imenovalcu, ugotavlja, da rusko umetnost tega obdobja lahko opišemo kot sosledje revolucionarnih avantgard, krize modernizma, degradacije akademizma, druge avantgarde, neobaroka, neoakademizma, neorealizma ter povratka k neoklasicizmu. Neoklasicizem zaznamuje modernizirana slovanofilska »ruska pot«, ki naj bi bila »križanec absolutne dialektike domačega in vesoljnega« (Bojko 2006, 145). Na tej »poti« »vsesplošnost idejne vsebine sovpade z vsesplošnostjo forme; Rusija nasproti Evropi je kot sofist proti Sokratu, le da se sofist ne zna ločiti od Sokrata, medtem ko Sokrat prekleto dobro ve, da ni sofist« (Arslanov, 2007, 36). Vlasov (2012, 369–400) sklene tudi, da v sodobni umetnosti *ekspozicija* (fragmentarna interpelacija kulturnih vrednot v tuje okolje) zamenja *kompozicijo*.

Gre za sklep, ki povzema več analiz sodobne ruske kulturne produkcije; zanimivo pa je, da – kot bomo pokazali nekoliko kasneje – se pogosto izkaže, da genealogije te »situacije« izhajajo iz malodane kontradiktornih predpostavk. Podobne sklepe lahko najdemo tudi v bolj konkretnih pristopih, tj. v obravnavah ruske literature (glej npr. Lipovetsky 2012; Epstein 1995; Mankovskaja 2000), filma (Stišova 2013; Beumers 1999) idr. Izhodišče za oznake in analize ruske umetnosti 21. stoletja izvirajo iz razprave o ruskem postmodernizmu in »logike kaosa«, ki naj bi bila značilna zanj.

»Nadgradnja«, ki naj bi jo prinašali postpostmodernistični pristopi (tj. vse, kar Vlasov označi s predpono »neo-«, če sledimo Lipovetskyu in Leidermanu (1993), oznake, kot je postrealizem, kjer se »kaos sprevrže v edini mogoči kozmos« oz. kjer je kozmos »kaos, v katerem se prelamlja smisel«), je nova metaideja, ki je tako vseobsegajoča, da zabriše distinkcijo med formo in vsebino. Gre za čisto totalnost, ki završi še eno vijugo na sinusoidni krivulji evolucijskega kulturnega razvoja (prim. Javornik 2002, 415). Natanko na tej dozdevno neproblematični točki lahko to logiko postavimo pod vprašaj, če se vprašamo, katera izhodišča so pripeljala do ruskega postmodernizma in njegove logike kaosa. Tako bomo dobili neke vrste negativ nadaljnje kategorizacije.

Ruski postmodernizem stroka v grobem opisuje z izhodiščno navezavo na socialistični realizem, ki je diktiral kanone ruske umetnosti od sredine 20. let 20. stoletja, in sicer po načelu, da mora umetnost upodabljati »prihodnost, kot da je v sedanosti«. Tu velja opozoriti na različne interpretacije pomena socrealizma, ki jih je moč zaslediti v sodobnih razpravah. Za Groysa (2011) gre za kulminacijo projekta ruskega modernizma, medtem ko Epstein (1995) meni, da gre za nazornost inherentnosti postmodernizma ruski kulturi. Za našo razpravo lahko to vzamemo kot še eno opozorilo na morebitno neustreznost delitve na modernizem in postmodernizem v kontekstu teorije estetike, ki stremi k univerzalnosti. Vendar ostanimo zaenkrat pri bolj utečeni kronologiji, ki o ruskem postmodernizmu govori po ukinitvi diktata socrealizma. Postmodernizem (in njegovi prototipi, denimo metaproza (npr. Nabokov)), prodor katerega v *mainstream* kulturo je omogočilo postopno rahljanje partijske kulturne politike po Stalinovi smrti, naj bi si prizadeval obrniti, razgraditi to logiko in se upreti »simbolizmu« podob socrealizma.

Upor proti socialističnemu realizmu lahko mislimo s pomočjo dveh manifestacij: ekstrovertirane in introvertirane, zapiše Javornik (2002, 423). Prvo uteleša npr. socart, ki uprizarja odpravo razlike med umetnostjo in realnostjo s potopitvijo vsega v polje umetnosti, drugo pa npr. metaproza (ki namesto realnosti izbere umetnost) in metarealizem (ki se obrne k avtorjevi duhovni realnosti kot načinu preseganja smrti med simulakri drugih realnosti) (Epstein 1995). Dela metarealizma tako zaznamujejo tematike, kot so razkrinkavanje sovjetskega mita

in mitov, dekonstrukcija socialnih norm, koncept religije, nacionalnega, zgodovine, spolnosti. Če ruski postmodernizem obravnavamo z vidika sredstev, ki se jih poslužuje, in neposrednih nalog, ki si jih zadajajo avtorje, ga zares lahko opišemo kot skupek različnih strategij ozaveščanja in mišljenja kaosa, ki ga ustvari vdor postmoderne konteksta, ki ga Sovjetska zveza in postsovjetska Rusija doživi v drugi polovici 20. stoletja (Groys2011). Ob tej kontekstualni razliki Lipovetsky zapiše, da ruski postmodernizem deluje v okviru logike postmodernizma, v kolikor jo razumemo kot sintezo treh karakteristik: postulata svobode kot osnovnega patosa kulture današnjega časa (Prigov), smrti avtorja (Barthes) in decentralizacije subjekta (Foucault) (Javornik 2002, 425). Po drugi strani pa je mogoče – tako kot v primeru zahodnega modernizma in postmodernizma – ruski postmodernizem obravnavati tudi v navezavi na socrealizem. Omenili smo, da se odzove na njegov simbolizem. Kaj to pravzaprav pomeni?

»Simbolizem« podob socialističnega realizma korenini v postulatu, da mora umetnost prihodnost prenesti v sedanjost. To je simbolna, utopična razsežnost podobe, ki je obenem njena vrednost. Socialistični realizem simbolizma podob ne išče v intelektualnih asociacijah, duhovnih iskanjih posameznika ali v svobodi interpretacije. Simboli morajo biti jasni in dostopni kolektivnemu razumevanju, kar jih, če odvzamemo časovno razsežnost, približa definiciji znaka, ki smo ga opredelili kot nekaj, kar predstavlja neko stvar za nekoga. Simbolna razsežnost tega znaka je v socialističnem realizmu v tem, da je ta »stvar« v resnici v prihodnosti in jo umetniška produkcija preslika v sedanjost. Ker pa tega ne stori v ravnini *kot da*, tj. na ravni označevalca, ampak na ravni »je«, gre za simbolno iskanje totalne rešitve. V postmodernizmu ta logika kolapsira, se dobesedno sesuje vase: simboli se izkažejo za prazne. Izkažejo se za označevalce, ki lahko v nedogled metonimično drsijo. Vendar to še ne pomeni, da popolnoma izgine logika kolektivnega simbola; upoštevajoč postrealizem, za katerega se zdi, da išče nove, enako totalne mite (pri čemer se, ko »prelamlja smisel«, tj. ko prelamlja problematičnost razmerja med znakom in označevalcem, opira na trdnost podobe, ki izvira iz podobe kot take in ne iz njene zveze z realnosjo), bi nemara lahko sklepali, da se vendarle ohrani.

Za začetek smo ugotovili dvoje: da gre ruski postmodernizem obravnavati kot postmodernizem zgolj na ravni njegove fenomenologije; v kolikor ga tretiramo v okviru, v katerega umestimo tudi socialistični realizem, gre zgolj za hrbtno plat slednjega. V obeh primerih umetnost ni zavezana iskanju radikalno individualnega sensoriuma izjeme, še manj pa zalezovanju logike označevalca. Če se to v okviru postmodernizma zgodi, se zgodi na »tehnični« ravni: na ravni uporabljenih sredstev in na ravni odločitve s temi sredstvi porušiti vse »pravljice« oz. simbolne konstrukcije včerajšnjega dne. Vendar pojav postrealizma namiguje, da osnovni problem: protislovna možnost obstoja teh pravljic v univerzumu, ki omogoča tudi njihovo hipno destrukcijo, s tem zgolj ponikne.

Sredstva in cilji ruskega postmodernizma lahko torej navidez delujejo podobno sredstvom in ciljem estetskega režima identifikacije umetnosti, vendar dokler odgovarjajo predvsem na logiko simbolov, ruskega postmodernizma ne moremo obravnavati z enakimi merili. Poraja se namreč vprašanje, ali je odziv na logiko simbolov sploh mogoče misliti na enak način kot odziv na umetnost reprezentacijskega režima. Nikakor ne želimo predlagati teze, da le-tega v ruskem kontekstu ne moremo misliti; opozarjamo zgolj na to, da duhovi simbola kažejo, da ga je morda nekoliko težje prepoznati.

4.5.2 Kolektivni simbolizem socrealizma in problematika podobe

Paradokсна razpetost ruskega postmodernizma med sredstvi logike označevalca in aspiracijami, ki ciljajo na simbolno totalizacijo realnosti, nas je pripeljala do vprašanja kolektivnega simbolizma podobe. V prejšnjem podpoglavju smo namignili, da ga izrazito jasno uprizarja umetnost socialističnega realizma. Zgrešeno pa bi bilo na podlagi tega skleniti, da gre za unikatni fenomen, ki se rodi z vzpostavitvijo Sovjetske zveze ali ki je inherenten aspiracijam njenega političnega vodstva. Po drugi strani bi bilo nekoliko netočno tudi, če bi se zadovoljili s sklepom, da gre pač za preprost poskus instrumentalizacije umetniške oz. kulturne produkcije za tvorbo mitologij in vzdrževanje mitološkega utopizma. Pojasnimo s krajšim zgodovinskim ekskurzom.

Kanon socrealizma partija ustoliči na kongresu sovjetskih pisateljev leta 1934 (Ždanov 2014), in sicer po večletnem počasnem zatiranju avantgardnega revolucionarnega vrenja. Gre za združitev formalnih konvencij realizma, tj. teženja k enoznačnosti oz. znakovnosti podob, z aspiracijami avantgardnih gibanj začetka 20. stoletja, ki so si na različne načine prizadevale osmisliti prihodnost, ki jo je napovedoval znanstveno-tehnološki napredek, in človeka v njej.

Berdjajev (1918, 11–13) izpostavi, da tehnološko-utopični telos ruskih avantgard (futuristi, suprematisti, konstruktivisti) le-te oddalji od drugega impulza ruske umetnosti, ki izvira iz tradicije ikonopisja in kulminira v simbolizmu konca 19. in začetka 20. stoletja. Simbolizem podob avantgardistov je razmeroma preprost; lahko bi rekli, da je v primerjavi s simbolizmom simbolistov sploščen. Socrealizem zagrabí ravno to »sploščeno« različico simbolizma, ki simbolnost usmeri v prihodnost, in jo zveže s komunistično utopijo. Le-ta je v osnovi določena z vsesplošno srečo, materialnim blagostanjem oz. izobiljem in mirom.

Orisana sploščena oblika simbolizma socialističnega realizma zgreši pomemben vidik pravoslavnega ikonskega simbolizma, v navezavi na katerega so delovali simbolisti konca 19. in začetka 20. stoletja in ki ga je zaslediti npr. v kinematografiji Tarkovskega. Simbolizem socrealizma možnost kolektivne utopije utemeljuje predvsem v kolektivnih prizadevanjih (tj. delu v skladu z ukazi in potrebami partije), kar spominja na racionalno askezo, ki jo je kot strategijo subjektivacije mogoče zaslediti v krščanskem razvoju zahodne Evrope (prim. Zevnik 2014) in ki se – kar je tu najbolj pomembno – izteče v formulo iskanja kolektivne sreče po načelu »vse več sreče za vsakega posameznika« oz. v logiko potrošniškega kapitalizma. A podobnost je zelo površinska in logiko avtonomije označevalca, ki jo narekuje univerzum moderne znanosti, zgreši na drugačen način kot potrošna kultura zahoda.⁵⁹ To je razvidno tudi iz povratka k simbolu v postrealizmu.

⁵⁹O tem, kako tudi logika potrošniškega kapitalizma subjekta ne koncipira v skladu z logiko označevalca, glej npr. Tomšič (2013).

Simbol, ki izhaja iz tradicije pravoslavnega ikonopisja in ki ga so realizem potlačil, ne da bi ga razrešil, meri na kolektivno, ki je izkušeno v doživetju podobe (ikone). To misel odražajo različni tokovi simbolizma, ki se pojavijo v predrevolucionarni Rusiji. Skupno jim je, da v umetnosti vidijo pot k višji ravni enotnosti (enotnosti duha oz. razuma in duše oz. intuitivne modrosti). O estetskem izkustvu kot poti k tej enotnosti, ki jo nekateri razumejo kot udejanjenje pravoslavne doktrine deifikacije, V. Ivanov (1994) pa polemično spregovori o teurški vlogi umetnosti, govorijo v krogih najbolj izobraženih in naprednih. Za inspiracijo jo vzame antropozofija (ki se razvije iz teozofije V. Solovjova), navdihuje tudi pesnike-simboliste, usklajeno razmišljajo tudi slikarji iz kroga Favorskega (Carlson 1997, 136–148). V kontekstu Rusije, ki se znova sooča z vprašanjem, kam (proti zahodni racionalnosti ali proti svojim slovanskim koreninam) se obrniti, lahko govorimo o artikulaciji zanimanja za podobo, kot jo je mogoče razumeti v okviru tradicije pravoslavnega ikonopisja.

Do povečanega zanimanja za ikonopisje v 19. stoletju pride v kontekstu upadanja moči avtokracije carskega dvora in silovitega prodora idej zahodne filozofije v Rusijo. Naj poudarimo, da gre za intelektualno vrenje, ki seveda ne zajame vseh slojev prebivalstva. Vendar v kontekstu hitrejše industrializacije in urbanizacije Moskve, Sankt Peterburga in nekaterih drugih večjih mest lahko govorimo o razmeroma živahnih razpravah. Nas zanima tista o premisleku o estetiki.

Poleg poigravanja s konvencijami reprezentacijske umetnosti, ki ga ruskogovoreči svet doživi v enaki meri kot zahod (kjer Rancière ravno s sklicem na sredino 19. stoletja govori o krizi reprezentacijskega načina identifikacije umetnosti), je tu zaslediti opazno intenziteto poskusov premisleka o umetnosti, kot jo zastavlja pravoslavna doktrina. Ne bi bilo umestno, da ta premislek vežemo na konkretno doktrino, ker, kot smo že opozorili, je ruska *inteligencija* – poglavitni akter v teh razpravah – navdih črpala iz različnih virov; kar se tiče pravoslavja, ga je jemala izrazito nedoktrinarno. Za našo razpravo je pomembno, da se je osredotočila na idejo *sobornosti*, ki pa je ni vezala na formulo ruske kulturne (in nacionalne) politike, kot jo je leta 1832 formuliral Uvarov (pravoslavje–avtokracija–narodnost), ki si je prisvojil Denisovov termin (Buss 2003, 56). Ruski misleci estetike so *sobornost* pojmovali precej bližje pomorskemu brezpopovcu iz

Vygostske komune: kot načelo, ki stremi k skupnosti, v kateri je posameznik pomemben zgolj kot njen člen nižje ravni. V iskanju prototipa take skupnosti so se pogosto (kot npr. Tolstoj) obračali k idealizirani podobi ruskega kmeta in kmečkega *mira* – izraza tako za administrativno ureditev kot za mir in svet – in k prav tako idealizirani podobi kontemplacije pravoslavnih ikon.⁶⁰

V pojmovanju ikone in iz nje izhajajočega pojmovanja teurgije v navezavi na umetnino je pomembna razlika med ikono in sliko, ustvarjeno po načelu reprezentacije.⁶¹ Ikona, ki jo nujno ustvarijo v skladu z zelo natančno določenimi konvencijami, je za razliko od slike vedno plod skupnega ustvarjalnega procesa. Ikone nimajo avtorja, ampak so plod skupnosti. Konvencije, ki vodijo pisce ikon, pa določa načelo, da mora ikona čim bolj poudarjati stanje teoze. Med osnovne konvencije sodijo zlato ozadje, odsotnost perspektive in praznega prostora, osvetlitev podobe od zadaj, poudarjene, velike oči ter majhna usta in nos. Forma

⁶⁰Do 17. stoletja (in vladavine Petra I.) so bile ikone prevladujoča oblika umetnosti v Rusiji; staroobredci so ikonopisje kot edino pravo umetnost obravnavali tudi kasneje.

⁶¹Buss (2003, 40–60) ugotavlja celo, da ima spor okoli ikon, ki se je razrešil konec 9. stoletja n. št., za vzhodno pravoslavno Cerkev enako velik pomen, kot ga ima za zahod reformacija. V osnovi je šlo za spor glede skladnosti tedanjega ikonopisja s svetopisemsko doktrino. Ikonoklasti so se sklicevali na v Stari zavezi zapisano prepoved risanja božanskega prototipa. Ikonofili so temu ugovarjali, češ da je Kristusov prihod izničil veljavnost prepovedi. Sklicujoč se na Plotina so izpostavljali, da Eno (Bog) proizvaja hipostaze, in sicer po poenjajočem vrstnem redu; tudi človeku naj bi tako bilo omogočeno, da bi se povzpел do višjih hipostaz. Iz tega prepričanja izhaja Areopagitovo učenje o nebeških in ekleziastičnih hierarhijah. Janez Damaščanski je iz tega izpeljal tezo, da božja milost ponuja modele, ne pa podob, ki so tako lahko deležne spoštovanja (*proskineza*), ne pa občudovanja (*latreia*), ki je namenjeno le Bogu. Neoplatonistična doktrina sama po sebi ni razrešila spora z ikonoklasti. Potrebna je bila nadgradnja z aristoteliskim argumentom, ki pravi, da se realnost udejani, šele ko se oblika vpiše v material; potemtakem obstajajo zgolj posamezni ljudje, ne pa ideja »človek«. Ikone torej izražajo podobnost z *modelom*, ne pa z njegovo *vsebino*, je argumentiral Nikofor. Po Teodorju Stunditu ikone predstavljajo osebni način bitja, t. i. hipostaze. Svet v Konstantinoplu leta 870 je potrdil ta sklep, s čimer je bil spor med ikonoklasti in ikonofili razrešen: z vidika svetopisemske doktrine naj risanje ikon Kristusa ne bi bilo sporno, saj je njegova beseda postala meso. Na prakse navadnih ljudi ta sklep sicer ni vplival: obstoječi viri o obiskovanju cerkva na podeželju kažejo, da so še naprej občudovali ikone na zelo platonističen način.

ikone naj bi gledalcu ikone omogočala, da se tudi sam povzpne čim višje po lestvi deifikacije.

Razprava Florenskega (1967, 381–416) o organizaciji pomena (govori sicer o »perspektivi«, vendar v tekstu osvetli tudi druge vidike sporočilnosti ikon, ne zgolj prostor) v pravoslavni ikoni opozori na njeno neprevedljivost v koordinate reprezentacijske umetnosti, kot se vzpostavijo po renesančni uvedbi trodimenzionalnega prostora. Obenem ponudi tehtno kritiko univerzalnosti in »največje stopnje reprezentacijskosti« renesančnih koordinat z vidika simbolizma: umetnina je za Florenskega (1967, 415) »simbol simbola«, ki kot podoba pokaže šele na »kožo stvari«, v izkustvu pa se lahko gledalcu šele razkrije »stvar sama«. S te perspektive reprezentacijska umetnost ponuja »adekvatno predstavo o stvareh« zgolj ob izdatni sploščitvi razumevanja realnosti in njene kompleksnosti.

Florenski izpostavi, da ikona operira znotraj posebnega simbolnega univerzuma, ki ne gradi na subjektivizmu gledalca in na možnosti takojšnjega dostopa do »stvari«. Poudarek ni na udobju gledalca, ki v reprezentacijski umetnosti temelji v njegovi poziciji, ki je zunanja in omogoča jasen, reflektiran pregled nad dogajanjem na platnu. Ikona inteprelira gledalca v *sodelovanje* v svojem svetu, to sodelovanje pa nikakor ne predpostavlja vzvišene in vsevedne pozicije. Skoraj nasprotno: gledalec ikone mora izkusiti sporočilo v prostoru in času, tj. prek postopnega branja dela, ki šele v tej časovno-prostorski enotnosti, ki ni hipna, pač pa terja premislek in trud. Gledalec vstopi v branje ikone brez predpostavljenega končnega središča le-te in brez takojšnjega dostopa do končnega sporočila. Razprava Uspenskega o evoluciji doktrine ikonopisja znotraj Ruske pravoslavne cerkve od začetka spora med ikonofili in ikonoklasti do vzpostavitve temeljev uradne doktrine opozarja na osnovne aksiološke temelje tega pogleda. Čaščenje ikone je za Rusko pravoslavno cerkev analogno čaščenju svetnikov in njihovih relikvij. Tako kot ni mogoče reprezentirati relikvije oz. celotne podobe svetnika, je lažna vsakršna reprezentacija v ikoni, vsak »subjektivni pogled« nanjo. Ikona ne odraža celotne podobe prikazovanega, celotne resnice, prav tako kot nobena pripoved o življenju svetnikov, povzeta po njihovih zapisih in drugih artefaktih, ne more biti enakovredna podobi svetnika, kakršno je ustvarilo njegovo življenje. Čaščenje se vedno nanaša na simbol, ki lahko ponudi pot k simbolni resnici onkraj

podobe, nikoli pa ne predstavlja neposredne resnice ali adekvatnega prikaza le-te. Smisel ikone je v tem, da *kaže na* svetost, njeni formalni prijemi pa so konvencije prevoda besedila Svetega pisma v barve in vizualne forme (Uspenski 1997).

Ikona vrže gledalca v svet, kjer se znajde na samem začetku lestve, ki vodi k teozi – le ta nima nikakršne zveze s tem, da bi se človek dotaknil svojega lastnega bistva, nasprotno, tega bistva se mora očistiti (Uspenski 1997). Florenski (1967, 390) pojasni način delovanja ikone npr. s primerom evangelija: barve in različne upodobitve evangelija znotraj iste ikone ga silijo v ospredje in vzpostavijo kot središče dela. K tehnikam, ki omogočajo »delovanje« ikone, Florenski poleg posebnosti perspektive, ki predmete splošča v dvodimenzionalni prostor, a jih obenem prikazuje v več rakurzih in kot več hkratnih središč dela, prišteva tudi barvno shemo. Opozori na nereprezentacijskost barvne sheme, ki se je poslužujejo ikone: zidovi stavb so pogosto obarvani drugače od fasade, v čemer je mogoče razbrati prijeme, ki poudarjajo nekaj drugega kot zgolj reprezentacijo stavbe. Prijemi sodijo k tehniki *obratne* (tudi *obrtnjene* oz. celo *sprevržene* ali *lažne* perspektive), ki gradi pravoslavno ikono. V svojem ustrezanju Svetemu pismu je ikona na neki način sveta in zato v stiku z gledalcem lahko – če jo ta pravilno bere – vodi k teozi oz. dojetju višjih, s človekom nepovezanih resnic.

To miselnost prevzame ruski simbolizem poznega 19. in zgodnjega 20. stoletja, ki se v dveh ozirih vrne k odnosu med človekom in svetom, ki korelira z doktrino pravoslavnega ikonopisja. Številni analitiki označujejo simbolizem v Rusiji zadnjega desetletja 19. stoletja kot lokalno variacijo upora proti vzponu pozitivizma v zahodnoevropski misli (znanosti in filozofiji). V Rusiji je mogoče govoriti o dveh valovih simbolizma: prvem (konec 19. stoletja, predstavniki so zbrani okoli Merežkovskega, Gippius in Dobroljubova) in drugem oz. t. i. mladih simbolistih (gre za mislece iz pretežno literarnih krogov prvega desetletja 20. stoletja). Za pričujočo razpravo so nekoliko pomembnejši slednji, saj upora proti pozitivizmu in racionalizmu ne razglašajo zgolj v polju umetnosti in s svojim življenjskim slogom, ampak tudi na ravni teoretskih razprav. Le-te so navdahnjene s teorijami marburških neokantovcev (Cohen, Rickert, Natorp), z nazeri t. i. okultnih gibanj, kot so vitezi rožnega križa, Nietzschejevo (posebej pri Ivanovu) razpravo o estetiki in človeku ter lokalnimi, ruskimi miselnimi

usmeritvami. V tem obdobju je bila posebej vplivna že omenjena teozofija Solovjova oz. njegovi nazori o vesoljni duši – sofiji in možnostih človeka, da bi jo zapopadel s pomočjo religiozne izkušnje (vpliv teozofije je občuten v spisih Andreja Belega, zbranih v *Simvolizm kak miroponimanije* (1994)). V okviru naše razprave velja izpostaviti, da med mladimi simbolisti v tem obdobju in kontekstu nastane nekaj pomembnih razprav o možnostih prenove pojma umetnosti oz. umetniške izkušnje.

Razprava Belega o simbolu gradi na ideji istovetnosti poti in spoznanja; simbol je v tem konceptualnem okviru izrazno sredstvo, ki pretvori izkustvo v sodbo in pojem. Spoznanje za Belega ni izenačljivo s pojmom razuma ali sodbo, marveč predstavlja sintezo percepcije in pojma, ki se vrne k prvinskemu, preddiskurzivnemu spoznanju, ki je za diskurz izgubljeno. Spoznanje je torej »intuitivna celovitost«, ki ne sestoji zgolj v aktu percepcije in umskem oz. razumskem sklepu, ampak se izteče v simbol, ki je utemeljen v realnem in h kateremu ne vodi nobena posebna metoda, ki bi jo bilo mogoče izolirati in univerzalno aplicirati. Bit kot simbol je za Belega obenem cela in radikalno individualizirana. V zgodnjih formulacijah teorije Belega (1969) med izkustvom in simbolom posreduje *emblem* – emblematičnost umetnosti kaže na mejo med spoznavnim in nespoznanim in obenem na svojo lastno shematičnost. Umetnina je tako »podoba ali mit«, kar leži onkraj meje njene podobe, pa »dejstvo« oz. simbol – osebna podoba izkustva, ki gradi simbolni *sistem*. Sistem določajo odnosi med simboli, ki jih je mogoče prepoznati v *ritmu* menjavanja izkustev. Beli skuša v tem sistemu povezati racionalno in emocionalno spoznanje, ki – združeni – tvorita ontično osnovo vednosti, ki je v diskurzu ločena od realnosti. Šele če preidemo iz polja spoznavanja v polje umetnosti, ki ni vezano na *kontekst* (Bely 1908), se za Belega lahko razkrije določen *cilj*, ki ga spremlja *vrednost*, ki ne izvira iz diskurzivne realnosti, kar omogoči na novo kategorizirati različna področja vednosti.

V svojih spominih Beli (1994) ugotavlja, da razvoj njegove teorije simbola in simbolizma korelira z njegovim ustvarjanjem in potjo samozavedanja. Kot enega pomembnih momentov te poti izpostavi tudi t. i. obdobje religioznega simbolizma, ko je bilo njegovo pojmovanje simbola in umetnosti nekoliko bližje

Solovjovovi teozofiji (kjer je kolektivni moment veliko bolj izrazit kot pri simbolizmu poznega Belega) in teurgiji kot zmožnosti umetnine omogočiti transcendentno izkustvo. Koncept teurške umetnosti, ki je sicer izvorni doktrini ikonopisja zaradi poudarjanja kolektivnega momenta in dometa umetnosti nekoliko bližji kot simbolizem Belega, med ruskimi mladimi simbolisti najbolj sistematično razvije Ivanov. Ivanov sledi Solovjovovi trditvi, da je prava umetnost »svobodna teurška aktivnost«. Ivanov zveže Solovjovovo teurgijo z nalogo umetnosti simbolizma, ki jo interpretira kot »notranji podvig poslušnosti«, »umsko ustvarjanje«, »duhovno dieto«, ustrežanje »notranjemu kanonu« in *sobornost*.

Teurška za Ivanova (1994, 213–217) torej nikakor ni vsakršna umetnost,⁶² ampak dejavnost umetnika, ki preseže domet »normalne«, reprezentacijske umetnosti in ustreza dvema kanonoma: notranjemu (delovanje umetnika v skladu z »realno«, univerzalno hierarhijo vrednot, ki ne temelji v transcendentnem subjektu, ampak v simbolu, ki prepozna povezanost vsega partikularnega v univerzalni shemi) in zunanjemu (delovanje, ki ga omogoči šele ustrežanje notranjemu kanonu in ki je uperjeno v transcendentno). Berdjajev (2006, 295) je sicer opozarjal, da je konceptualizacija teurgije, ki jo uporablja Ivanov za mišljenje umetnosti, preozka – teurgija kot izkustvo transcendentnega za Berdjajeva ni mogoča v okvirih umetnosti, ki je zastavljena v preozkih, transcendentnih okvirih. Ivanov nasprotno meni, da je teurška umetnost mogoča, če umetnik deluje usklajeno z notranjim kanonom, kar tudi njegovo teurško umetnost odpira za izkušnjo *sobornosti*. *Sobornost* Ivanov (1994, 144) zoperstavi kolektivizmu, ki temelji v združevanju »jazov«; *sobornost* terja uklajenost osebnosti (živih in že preminulih), ki vse delujejo v skladu z notranjim kanonom, in tako ni nemudoma dostopna sleherniku.

Za našo razpravo sta konceptualizacija ikone in projekt teurške umetnosti pomembna zato, ker njuno »izginotje« (in redukcija momenta *sobornosti* na kolektivizem) v obdobju zapovedi socialističnega realizma ni moglo pomeniti

⁶²Termin »teurgija« je uporabljal previdno in s strahospoštovanjem, zgolj za izjemne, tega »vredne« primere.

popolnega izbrisa tega aspekta simbolizma (in ga tudi ni). Gre za neke vrste slepo pego, ki je ni pokril prevzem zahodne politične teorije, ker ne naslavlja vprašanja subjektivacije, in je verjetno ostala na ravni nesankcioniranih in nedokumentiranih vsakodnevnih praks.

Subjektivacija, ki korelira teurškosti simbola, tj. ikone, ki meri na izkustvo kolektivne transcendence v transcendentnem in umetnost pojmuje izrazito relacijsko, prav tako izhaja iz širšega okvira pravoslavne doktrine. Vprašanje detajlno naslovi Bussova (2003) študija o ruski pravoslavni etiki.

4.5.3 Teurški režim identifikacije umetnosti in subjektivacija po meri ikone

Nakazali smo, da je v ruskem kontekstu poleg treh režimov identifikacije umetnosti, ki jih razvije Rancière, treba upoštevati vsaj še eno pozicijo, ki jo lahko zavzame umetnost v delitvi čutnega in ki jo je mogoče pojasniti s pomočjo razumevanja umetnosti v polju ruskega simbolizma 19. stoletja. To razumevanje, ki ga bomo za namene te razprave imenovali teurški režim identifikacije umetnosti, se v veliki meri opira na interpretacije konceptualizacij ikone v tradiciji pravoslavnega ikonopisja. Če naj za začetek navedemo najosnovnejše koordinate: umetnost tega režima nima neposredne »vzgojne« oziroma etične vloge v vsakdanjem življenju tukajšnje skupnosti (etični režim), od njega ni ločena za ceno delovanja v domeni proste fikcije (reprezentacijski režim) in ne meri na premikanja meja v delitvi čutnega prek vzpostavljanja sensoriuma izjeme (umetnost estetskega režima, ki korelira z logiko označevalca). Umetnost teurškega režima meri na izkušnjo kolektivne transcendence, ki jo lahko posameznik občuti prek kontemplacije dela.

Usmerjenost v simbolno, ki je hkrati transcendentno in kolektivno, pri čemer je kolektivnost vrednotena hierarhično višje in kvalitativno drugače kot individualnost, po Bussu (2003) zaznamuje etiko ruskega pravoslavja. Preprosto zanikanje te etike in določene strategije subjektivacije, ki jo ponuja, lahko opazimo v kulturni politiki Sovjetske zveze in diktatu socrealizma. Vendar izrazito negativne reakcije na socrealizem, ki so sledile sprostitvi političnih spon, kot tudi emergenca novih oblik simbolizma, usmerjenega v kolektivno in

transcendentno, ki ga lahko prepoznamo v umetnosti postrealizma, nakazujejo, da gre za problematiko, ki jo je vredno preučiti že zato, da lažje prepoznavamo logike, na katere se opirajo estetske strategije, ko bežijo pred ireverzibilnimi posledicami znanstvenega postulata avtonomije označevalca. Ena od teh logik se navezuje na razumevanje simbola oz. simbolnih form, ki je v ruskem kontekstu opazno obarvana s pravoslavno etiko. Pripoznanje obstoja te etike pomaga nasloviti določene vidike tistega, kar je na ravni medkulturnih razlik pogosto imenovano »rusko«, in kar se tako v pojavnosti kot v delovanju nekoliko razlikuje od logike delovanja t. i. zahodne družbe, naj jo pojmujeemo na ravni gospodarskega ali političnega sistema.

Velik del razprav o ruskem kulturnem kontekstu se naslanja na koncepte, kot je »protislovnost« ruskega posameznika, »posebnost« ruske duše, »poseben odnos med cerkvijo in državo«. Znatno manjši del teh razprav pride kaj dlje od Uvarovove formule pravoslavje–avtokracija–narodnost (preformulacije formule Moskva – tretji Rim) in korelativne t. i. simfonije med cerkvijo in državo. Bussova študija (2003), ki se formalno in metodološko opira na Webrov projekt analize t. i. ekonomskih etik svetovnih religij, genealoško osvetli ravno ta vidik in pokaže, kako je ta »simfonija« ustvarila prostor za zanimivo konstelacijo subjektivnosti, ki je danes enako aktualno zatočišče pred avtonomijo označevalca, kot je kartezijski subjekt zahodno-krščanskega imaginarija. Da predstavimo implikacije te okoliščine, naj na kratko povzamemo ta del Bussove študije.

Moskovski knezje so krščanstvo sprejeli leta 988 n. št., leta 1589 pa je z ustanovitvijo moskovskega patriarhata postalo državna religija. S tem (in Filofejevo tezo Moskva – tretji Rim) je Moskovska kneževina (osnova kasnejšega Ruskega cesarstva) sprejela politično-cerkveni dogovor, ki je veljal v Vzhodnorimskem cesarstvu, tudi t. i. šesto novelo, kjer je cesar Justinijan odredil »simfonijo med duhovništvom in cesarjem«. Poudariti je treba, da simfonije ni razumel kot harmoničnega delovanja dveh sil, marveč kot *notranjo kohezijo in*

*enotnost cilja enovite človeške družbe.*⁶³ Buss argumentira, da je mogoče že v samem začetku delovanja državno-cerkvene simfonije, tj. po začetku oblikovanja ruskega modela krščanstva, zaslediti dispozicijo subjektivacije, ki usmerja v transcendentno (tj. nekam »onkraj« fenomenalnega sveta). Po Dumontu (1991, 37) jo poimenuje posameznik-zunaj-sveta. Ta model subjektivacije je sicer izvorno veljal za carja, ampak v ruskem kontekstu ne gre za to: ravno tu je spodletel, kot kažejo očitno »prizemljeni« interesi vseh ruskih monarhov. Kot smo že izpostavili, pravoslavje v ruskem kontekstu ni vezano na uradno doktrino; ta je pomembna zgolj za utemeljitev avtokratske vladavine v združitvi vladarjevih pooblastil, ki segajo tako v transcendentalno kot na področje transcendentnega (posebej po petrovskih reformah). Pravoslavje kot simbolni horizont, ki velja za »vsakdanje življenje«, sicer v veliki meri črpa iz konkretnih ureditev meniškega življenja priznanih redov in t. i. sekt, ki so v veliki meri prispevale k utrditvi subjektivacije po načelu zunaj-sveta kot ene od strategij, ki jo lahko izbere posameznik. Za razliko od zahodnega krščanstva, ki je prek mehanizmov, kot je koncept predestinacije, posameznika uspelo obrniti »v svet«, je pravoslavje posamezniku pustilo, da je ostal usmerjen »ven« oz. vsekakor ne v-svet, o čemer pričajo določene vsakdanje prakse.⁶⁴

⁶³Načelo simfonije je nato v tem duhu artikuliral tudi Fotij, čigar *Epanagoga* je prispevala k razrešitvi dolgotrajnega spora med ikonofili in ikonoklasti (5.–9. stoletje n. št.). Sledeč Aristotelu Fotij ugotavlja, da cerkev usmerja politejo, tako kot duša usmerja telo; kot njen prijatelj in ultimativni vzrok, ki ji daje cilj in enotnost. Kot ikona se cerkev in politeja združujeta v višjo enotnost. Cesar kot glavar politeje in prvi predstavnik cerkve zatorej *ne sme* imeti socio-političnih interesov in je, če sledimo Dumontovi delitvi, posameznik-zunaj-sveta.

⁶⁴Buss posebej opozarja na doprinos Bazilija Velikega, ki je zagovarjal posebno obliko meniškega življenja: skupnostno življenje v enem samostanu, in sicer z utemeljitvijo, da lahko le skupnost zadosti Kristusovim zahtevam (in ne posameznik). Ta skupnost, t. i. *koinobion*, po Baziliju ponuja podlago za združevanje posameznikov na višji ravni. Načelo *ora et labora*, ki ga sicer pripisujejo benediktincem in ki omogoča obrat posameznika »k svetu«, v vzhodnokrščanski tradiciji ni prevladalo. Idealnotipsko življenje ruskega meniha je načeloma vključevalo zgolj molitev, bodisi v osami bodisi v skupnosti. V 14. stoletju je kenobitsko načelo študija in meniškega življenja prevzel sv. Sergij Radonežski, v 15. stoletju pa Jožef iz Volokolamska, po katerem se imenujejo že omenjeni jožefinci, iz vrst katerih je avtor teze Moskva – tretji Rim. Zanimivo je, da je npr. Jožef Volokolamski ravno na podlagi kenobitskega načela bivanja zagovarjal razmeroma pragmatično stvar: pomen zemljelastništva za meniške redove. Tej argumentaciji so nasprotovali Nil Sorski in

Po padcu Konstantinopla (1453) so si moskovski knezje prisvojili naziv carja in prevzeli skrb za ohranitev pravoslavja; pri tem je bila poleg Filofejeve teze Moskva – tretji Rim oživljena politična teorija Agapetosa (6. stol. n. št.), ki trdi, da je cesar v telesu resda človek, po moči prestola pa je enak bogu. Ivan IV. (Grozni) je strogo kaznoval kakršne koli namige na to, da bi bila lahko moč cesarja manjša od moči Cerkve (npr. Maksima Grka).⁶⁵

Težko je presoditi, ali lahko po vladavini Ivana IV. še govorimo o simfoniji države in cerkve ali se ruska državna ureditev postopoma vse bolj približuje azijskim despotskim režimom.⁶⁶ Peter I. je ukinil institucijo patriarha in cerkvenih sodišč; upravljanje s cerkveno lastnino pa zaupal oddelku za samostane in zadeve menišтва; uvedel je tudi obvezno prisego zvestobe carju za vse predstavnike duhovništva in menihov. Buss (2003, 116) opozarja, da se je s tem pričela vzpostavitev sistema, kjer so interesi države obveljali kot edino merilo za ocenjevanje vseh drugih dejanj. Car je nad zakonom, njegovega delovanja pa ne ovirajo nobeni avtonomni posamezniki ali institucije. Vendar imamo obenem tudi posameznika »pod« zakonom, ki ima možnost, da izbere delovanje, usmerjeno v transcendenco po načelu, ki ga širijo prakse ortodoksno pravoslavnih menihov. Pomembno je, da ni alternativnega simbolnega horizonta, ki bi posameznika interpeliral v-svet: zaradi močne nominalne zveze med državo in cerkvijo ostane privilegij »izbire« izobraženim in premožnim; nižji stanovi pa se lahko »odločijo« bodisi za eno od oblik pravoslavja bodisi za pragmatični cinizem.

čezvolžski starci, ki so poudarjali pomen nelastnine in se sklicevali na heziaste, vendar je kenobitsko načelo, vezano na simfonijo države in Cerkve v Moskovski kneževini, po koncu tataro-mongolskega jarma vendarle prevladalo.

⁶⁵Po drugi strani pa je praksa »temačnih let« (od smrti Ivana IV, (Groznega) do začetka vladavine Alekseja M. Romanova) pokazala, da je v določenih obdobjih zgolj cerkvi uspevalo ohraniti določeno raven družbeno-politične stabilnosti v državi (npr. patriarhu Jobu je bilo zaupano voditi Zemski zbor).

⁶⁶Zanimiv je primer reform patriarha Nikona, ki ga je ravno car prosil, da skrbi za državo v času vojne odsotnosti carja Alekseja Mihajloviča. Nikon si je prizadeval sprejeti paket reform, med katerimi je bil tudi predlog, da kanonično in cerkveno pravo prevlada nad civilnim. Predlog je zavrnili cerkveni svet v letih 1666–1667 kot poskus vpeljave politične filozofije v cerkev.

Buss povzame, da bi lahko duh pravoslavja, zgledujoč se po Webrovi razpravi o duhu protestantizma, opisali kot zmes misticizma,⁶⁷ kmečkega odnosa do cerkve, ki slednjo enači z magijo, duha *sobornosti* ter vpliva sekt, kot so staroobredci in heziasti. Usmerjenost pravoslavnega individuuma je mogoče opisati kot iskanje načinov, kako pozabiti na prehodnost transcendentalnega življenja in sveta, ki bi obenem ponujali slutnjo sreče v onstranstvu, mističnega užitka nebeških bogov. Po drugi strani pa RPC paradokсно ohranja zahodni (asketski) tip transcendentalnega boga. V skladu s to nenavadno mešanico vznikne nekaj potez RPC, ki jo ločujejo od zahodnih krščanskih cerkva. RPC ne pozna koncepta predestinacije, grešnost pa ne pomeni popolne prekinitve odnosa z Bogom; v skladu s pravoslavno doktrino je za človeka mogoče doseči teozo; na ravni cerkvenih praks prevladujejo liturgije, ne pridige.⁶⁸ Z opisano napetostjo med transcendentalnim bogom in prevlado misticizma na ravni življenjske usmeritve je mogoče pojasniti določeno politično držo RPC – zavrnitev možnosti etike uspeha, ključne za razvoj kapitalizma. Ker je edino možno vodilo za delovanje v skladu z doktrino RPC delovanje po brezpogojnemu etičnemu načelu, RPC ne more simpatizirati z nobenim političnim režimom, marveč jih lahko vse v enaki meri zgolj pomiljujoče gleda. V skladu s tem lahko beremo tudi dejstvo, da RPC ni pripomogla k oblikovanju nobene določene ekonomske etike. Etika, usmerjena v svet, je namreč v tej konstelaciji postavljena na izjemno nizko raven; možnosti odreditve, ki jih ponuja vera, pa so z vidika tega sveta iracionalne.

Poleg tega se duhu pravoslavja v ruskogovorečem svetu niso zoperstavili renesansa, humanizem ali protestantizem (prim. tudi Vlasov 2012); RPC ni

⁶⁷Misticizem (pasivno kontemplacijo, sicer značilno za azijske svetovnonazorske sisteme), ki ga ima za ključno potezo pravoslavja, Weber (1978, 541–550) opredeli v opoziciji do askeze (iskanja odreditve skozi delo).

⁶⁸Pridiga se v praksah RPC ponovno pojavi v 19. stoletju, in še to na ukaz oblasti, ki si prizadevajo za borbo proti nihilizmu in za večjo podporo carju s strani ljudstva. (Buss 2003, 55) V skladu s tem je tudi izjemno preprost postopek spovedi, kjer ni skoraj nikakršnega preizpraševanja vesti. Weber in Leroy-Beaulieu (v Buss 2003, 56) ta način spovedi povežeta z odsotnostjo celibata pri pravoslavnih duhovnikih.

pripomogla k razvoju znanosti, niti ni porodila racionalne teologije. Buss zaključi, da weberjanska analiza etike pravoslavja karakterizira RPC, kot se je izoblikovala do konca 19. stoletja, kot nenavadno mehansko kombinacijo karizmatične vladavine in monasticizma ter integracije cerkve v cesarsko-papistično patriarhalno državo. Odsotnost močnih neodvisnih institucij ali interesnih skupin (buržoazije, znanosti, pravniškega poklica ali kakršne koli etične prerokbe, ki bi se lahko postavila po robu državi) je delovala v prid temu razvoju dogodkov.

Obenem gre za konstelacijo dogodkov, ki je ugodna za pojav t. i. ruske *inteligencije*, ki duh pravoslavnega mysticizma uspe obdržati ob avtokraciji države. Vlasov (2012, 50–59) trdi, da *inteligencijo* kot družbeno kategorijo oz. sloj sredi 19. stoletja porodi razkol med plemstvom in ljudstvom; po Fedotovu (1918) gre za ljudi, ki jih družijo idejnost zastavljenih nalog in neutemeljenost idej. Vlasov tako sklene, da bi lahko zgodovino ruske *inteligencije* interpretirali kot zgodovino ruske misli, nedeljene na usmeritve. Ob pregledu del avtorjev, hote in nehote združenih pod tem pojmom, se namreč – tako Vlasov (2012, 59) – zdi, da se misel *inteligencije* razvija v določenem vakuumu: ni vezana na pravoslavje, na ljudsko življenje, na državni ustroj ali na družbeno moralo. *Inteligencije* ne gre umeščati niti v kategorijo razreda: njeni ideali so neredko negativni, zato je opazen pogost obrat k nihilizmu. Vendar taista *inteligencija* omogoči soobstoj raznolikih idej in ponuja izhodišče za njihovo genealogijo. Ravno s sklicem na *inteligencijo* lahko utemeljimo upravičenost premisleka o teurškem pojmovanju umetnosti, ki je v ruskem kontekstu pomembno za ločevanje med estetiko po Rancièru in teurško naravnanimi iskanji povratka k (pravoslavno obarvanemu) simbolizmu, ki ne išče sensoriuma izjeme, pač pa je uperjen v transcendentno izkušnjo, ki ni individualna, ampak skupnostna oz. usklajena z načelom *sobornosti*.

4.6 K VPRAŠANJU OPERACIONALIZACIJE

Pojmovanje estetike kot deontologizirane, delno avtonomne kategorije, ki ima privilegij zaradi svoje analoške zvezanosti s političnim polom delitve čutnega, nas pripelje k ugotovitvi, da lahko estetiko pojmuje kot proces subjektivacije, ki sledi posledicam dogodka prek iskanja sensoriuma izjeme. Najprej izpostavimo,

da tovrstno pojmovanje estetike ne terjaja več nikakršnega apriornega ločevanja na žanre, medije in druge kategorizacije; lastno zamejitev raziskave na film upravičimo s potrebo po poznavanju postopkov delovanja medija, ki vendarle igrajo vlogo pri kakovosti analize. Poleg tega z operacionalizacijo Rancièra trčimo ob vprašanje konteksta: ali je le-ta po govoru o univerzalnem nastopu dobe estetskega režima identifikacije umetnosti sploh še pomemben? Sledeč Rancièrovi logiki ugotovimo, da je ključnega pomena, saj brez poznavanja partikularnih in lokalnih konstelacij delitve čutnega ne moremo sklepati ničesar o sodelovanju umetnosti v univerzalnih procesih. Kontekst se v našem primeru izkaže za posebej zmuzljiv teren, saj imamo opravka s periodizacijami in terminologijo, ki so na videz zelo podobne tistim, s katerimi operira Rancière. Ne glede na podobnosti ugotovimo, da ruski kontekst terjaja genealoški ekskurz, ki razčisti razmerja med simbolom, znakom in označevalcem ter nakaže na posebnosti lokalnih režimov identifikacije umetnosti.

Vprašanje estetskega režima identifikacije umetnosti nadgradimo z vpeljavo teurške razsežnosti simbola, ki korelira s pravoslavno doktrino in odpira prostor za subjektivacijo, orientirano onkraj sveta. Na podlagi te delitve opozorimo na netočnost enačenja ruskega postmodernizma, socarta in metarealizma (in postrealizma) z estetsko umetnostjo brez predhodne preučitve vprašanja, ali ne gre nemara za nova iskanja oblike kolektivnega izkustva. Poleg subjektivacije po načelu avtonomije označevalca, ki jo narekujejo prakse, ki s seboj namerno ali ne prinesejo izkušnjo sensoriuma izjeme, je tu (lahko) na delu subjektivacija po logiki simbolizma – približevanja kozmični enotnosti prek misticizma podob. Iz protislovja teh dveh tendenc tudi sestoji glavna poteza t. i. ruskega postrealizma.

TRETJI DEL: DOGODEK, FILM, ANALIZA

5 (V)POGLED V FILM(U)

Bressonove 'podobe' niso osel, dva otroka in odrasli. Prav tako niso zgolj tehnika close-upov in premikov kamere ali prehodi (dissolves), ki jih poudarjajo. Gre za operacije, ki združujejo in razdružujejo vidno in njegovo označevalnost ali govor in njegovo učinkovanje, ki ustvarjajo pričakovanja in jih medejo. Te operacije ne izhajajo iz narave kinematografskega medija. (Rancière 2007, 5)

Film ne misli niti kot funkcija konteksta niti kot funkcija svojih tehnoloških zmožnosti – to sledi iz metateoretskega okvira, v katerem obravnavamo estetiko in dogodek, ki namiguje tudi, da uvodnega stavka ne moremo vzeti kot dovolilnico v kraljestvo prostih interpretacij spisov o filmih. Ker pa je analiza, ki sledi, v skladu s taistim okvirom gosta in ker se izmika hipnim kategorizacijam, se bomo pred njo še malo pomudili pri konceptualnem premisleku. Potem ko smo vprašanje estetike predstavili v luči subjektivacije po logiki označevalca kot ključne posledice preboja v vesolje kot dogodka, bomo poskusili nakazati, kako je ta izhodišča mogoče premestiti na raven analize filma oz. gibajočih se podob. Na kakšen način bi lahko v tem kontekstu govorili o subjektivaciji, razumljeni kot sledenje konsekvencam dogodka? Prek ovinka, ki ga lahko formuliramo kot »katerih resnic o dogodku je zmožen film?« oz. kot »kje sodobna ruska kinematografija o vesolju trči ob meje (ne)mogočega?«, se tako vračamo k Deleuzovemu (2011, xi–xiii) vprašanju: »kako misli film?«

Z ozirom na kontekst, v katerem poskušamo v tej razpravi razgrniti raziskovalno vprašanje (deontologizacija dogodka, resnice in estetike) lahko intervencijo v filmskoteoretsko razpravo občutno zamejimo. Rancière in Badiou se denimo skorajda ne spuščata v konceptualno razpravo (morda z izjemo Rancièreovega premisleka o podobi (2007)), marveč jemljeta koncepte iz heterogenega teoretskega konteksta, večinoma kot splošno znane, uveljavljene kategorije (mizanscena, rakurz, pripoved). Vendar po drugi strani Rancièreove analize filma kot medija, ki vzpostavlja delitev vidnega, ponujajo izhodišče za prevod nazaj v polje filmskih študij. V tem poglavju bomo poskusili možnosti prevoda nakazati z

dvema konceptoma: kronotopom (po Bahtinu (1975)) in pogledom (po McGowanu (2007)). Osredotočili se bomo na to, kako kronotop, razumljen kot osnovno organizacijsko načelo dela, omogoča, da sopostavimo več raznorodnih aspektov filmske produkcije v enotni ravnini, ki jo vzpostavlja dialektika podobe in pogleda. V okviru tega poskusa bomo izpostavili tudi, kako lahko filmsko subjektivacijo mislimo na treh oseh: na osi strukturalistične interpelacije, psihoanalitskega razcepa in nujnega spodleta srečanj teh dveh pozicij.

5.1 K DOGODKU KOT ORGANIZACIJSKEMU NAČELU

Rancièrove razprave o filmu se praviloma osredotočajo na film kot tak in če že obravnavajo vprašanje dogodkovnosti, le-to ohranijo zamejeno na področje filmske estetike. To ne pomeni, da ne upoštevajo širših implikacij filmov-dogodkov in njihove vpetosti v delitev čutnega, vendar ne pričenjajo pri dogodku »izven filma«; slednji pristop ubere Badiou (2013), za katerega pa se zdi, da dometa filma v veliki meri obravnava kot učinkovanje, reduktibilno na kontekst: izhaja iz apriornih predstav o tem, kaj je filmska umetnost, kako učinkujejo določeni žanri, kaj obravnavati kot ustrezno politično izjavo. Res je tudi, da Badioujevih analiz, zbranih v zborniku *Cinema* (2013), ne moremo obravnavati kot poskus filmske teorije, ampak prej predstavljajo avtorjev izlet v polje filmske kritike, kar izpostavi tudi sam (Badiou 2013, 1–8). Premislek o sopostavljivosti Badioujeve teoretizacije dogodka in Rancièrove konceptualizacije estetike se lahko v polju filmske analize tako izteče v vprašanje zadovoljivosti konceptualnih izhodišč.

V nadaljevanju bomo kot izhodišče za možnosti razprave o dogodkovnih konsekvencah v polju filmske estetike poskusili reinterpretirati Bahtinov koncept kronotopa oz. kronotopičnosti, za katerega se zdi, da artikulira produktivno razmerje med konceptualno fokalizacijo in potrebo po puščanju kategorij in struktur »odprtih«, tj. nereduktibilnih na koncept. Bahtinovo ime je na področje filmskih študijev sicer doslej zaneslo v treh valovih: prvič prek Kristeve in koncepta intertekstualnosti, drugič s poskusi integracije konceptov kronotopa in kronotopičnosti v teorijo filmskih žanrov (npr. Montgomery 1994; Sobchack 1997; Gomel 2009), tretjič prek Stamovega (Stam 1989; tudi Stam in Miller 2000)

dela, ki predstavlja poskus reartikulacije Bahtinovitih teoretskih nastavkov v okviru kulturnih študij filma. Posredno, prek za postkolonialistične študije pomembnih idej dialoščnosti in odgovornosti do Drugega, figurira tudi v nekaterih analizah postkolonialistične kinematografije (glej Stam in Miller 2000, xv–xviii). V naši razpravi pa se bomo od slikovitosti in asociativnosti Bahtinovitih konceptov obrnili k nekoliko drugačnemu vprašanju: k možnosti obrata branja ideje kronotopičnosti in koncepta kronotopa od razmeroma priljubljene etnografsko-fenomenološke perspektive k (post)strukturalistični, tj. k obratu od fenomenologije k (odprti) strukturi.

5.1.1 Kronotop brez žanrske naddoločenosti

Bahtinov koncept kronotopa (dobesedno: čas-prostor, v angleščino prevajano tudi kot *timeshape* (pri Gomel 2009)) je ena bolj priljubljenih Bahtinovitih konceptualnih inovacij, h katerim se včasih obračajo filmski analitiki in teoretiki. V osnovi gre za fenomenološko usmerjene obravnave določenih filmskih časovno-topoloških konstelacij, ki sooblikujejo gledalčevo dojemanje časa in prostora, na eni strani ter protagoniste na drugi, in po mnenju Montgomeryja (1993, 35) ter Gomel (2009, 20) kar kličejo po tem, da bi na njihovi podlagi vzpostavili novo teorijo filmskega žanra. Na prvi pogled se zdi, da k tej literarno-filmski analogiji nagovarjajo prav Bahtinovi primeri iz eseja *O oblikah časa in kronotopu v romanu* (1937/38, dopolnjen 1973), npr. kronotop ceste ali kronotop gradu.

Esej res pogosto interpretirajo kot Bahtinov poskus vzpostaviti novo zgodovino žanrov (čemur pritrjuje njegova uvodna opazka, da je kronotop v literaturi nedvomno žanrskega značaja), vendar ga lahko beremo tudi nekoliko drugače. Bahtinovo primarno izhodišče in cilj je, če sledimo avtorju, pokazati, kako analiza časovno-prostorskih razmerij (v povezavi s sižejem, pomembnimi sintagmami idr. literarnimi sredstvi) priča o tem, da je glavno organizacijsko načelo romana čas. Le-ta organizira prostor in vzpostavlja topologijo romana. Poleg nazornih kronotopov, kot so cesta, grad, agora, ki korelirajo z določenimi časovnimi organizacijami, Bahtin tako opredeli osnovne kronotope, ki urejajo raznovrstne romane od antike do Dostojevskega. Gomel (2009) v analizi

znanstvenofantastične literature (zahodnega) postmodernizma Bahtinovo analizo primerno zaobrbe, v duhu postmoderne teorije temporalnosti (prim. Baudrillard 1994, Virilio 2006), rekoč, da bi postmodernistično literaturo lahko brali skozi imperativ: »kdor obvlada prostor, obvlada čas« oz. »sodobni poskusi obvladovanja prostora v resnici uprizarjajo človekovo željo obvladati čas«, kar navidezno obrne Bahtinov postulat o primarnosti časovnega načela.

Bahtinovo reorganizacijo zgodovine romana okoli kronotopa bi lahko torej brali kot poskus iskati organizacijska načela romana v časovnosti kot kategoriji, ki se ne prekriva popolnoma s sižejem, fabulo ali narativnimi strukturami. (Šele v sklepnem delu eseja, dodanem leta 1973, avtor to poanto naveže na zaključek, da kronotop zaobsega enotnost teksta kot umetniškega izdelka: »Umetnost in literatura sta prepredeni s takšnimi kronotopičnimi vrednotami različnih stopenj in obsegov.«) Na tej točki Keunan (2010, 35–56) – tudi zaradi stičnega zanimanja avtorjev za Bergsonovo filozofijo časovnosti in gibanja – kronotop postavi ob bok Deleuzovi filmozofiji. Keunan argumentira, da je mogoče Bahtinov koncept kronotopa interpretirati kot podobo doživetega časa, ki se materializira po načelih, ki niso zvedljiva na temporalnost in razum. Predlaga, da jih obravnavamo v kontekstu t. i. človekove domišljije. »Nazornost« kronotopa Keunan (2010, 41) sopostavi z osnovo Deleuzove (prim. Deleuze 2011, 13–25) obravnave filmskega kadra, ki ga je mogoče dojemati kot osnovno enoto filma, ker združuje materialnost podobe in vidik časovnosti. Keunan trdi, da je mogoče Bahtinovo razumevanje kronotopa prevesti v Deleuzovo tripartitno razumevanje osnovnega kadra: govori o podobah-afektih, podobah-gibanju in podobah-odnosih. Svojevrstna sinteza vidika »materializacije časa« in tripartitnosti podob omogoči Keunanu (2010, 52) artikulirati nov pristop k analizi filma kot estetske izkušnje. Predlaga, da slednjo razumemo izhajajoč iz »intuitivnega« področja domišljije in filmske podobe mislimo na predkonceptualnih oseh afektivno nabitega motiva, logike gibanja znotraj danega konteksta in tematske obarvanosti določenega sižejkega modela.

V kontekstu Deleuzove (2010) razprave o podobi-času, tj. o postopkih, s katerimi filmske podobe ustvarjajo čas, gre za zanimivo analogijo, ki pa vendarle kaže na to, da v filmu čas ni nujno osnovna organizacijska dominantna. Keunanov sklep

napeljuje k nekaj vprašanjem. Poleg tega, ali sploh še imamo opravka z vprašanjem temporalnosti, se lahko zamislimo, kaj pridobimo z vpeljavo kategorije »domišljije«. Keunan se do nje dokoplje prek ugotovitve, da Bahtinovi koncepti izražajo nezadovoljstvo s kategorijami, ki jih ponuja analiza estetike v polju »razuma«. »Domišljijo« misli v kontekstu Cassirerjeve teorije simbolnih form, ki je navdihnila tudi Bahtinov imaginarij (predvsem v polju premisleka o funkciji in naravnosti humanističnih ved). Vendar se zdi, da množenje konceptov v tem primeru ne pelje k »prizemljitvi« Bahtinovega razumevanja kronotopa in kronotopičnosti, ampak samo nekoliko pomnoži dozdevni prepad med njim in bolj strukturalistično orientiranimi teorijami zgodbnosti.

To izhodišče, tj. premislek o vprašljivi dodani vrednosti poskusov vpeljati koncept kronotopa v filmsko analizo prek direktnih preslikav Bahtinove rabe koncepta (Sobchack 1997; Montgomery 1993), na podlagi intuitivne rabe, ki koncept pretvori v preprosto izhodišče za nadaljnji miselni tok (Stam 1989), in prek poskusov, kot je Keunanov, celotno ravnino analizibilne izkušnje prikazati v okviru nove in nerazdelane ontologije, lahko vzamemo tudi kot opozorilo na pasti preveč dobesednih branj. V izogib slednjim lahko poskusimo kronotop in kronotopičnost preinterpretirati tudi kot Bahtinovo opozorilo na pomen opredeljevanja *osnovnega organizacijskega načela* obravnavanega dela, ki izhaja iz izkušnje, ki jo delo ponuja, in ne iz apriornih premislekov o tem, kako naj bi določeno delo bilo konstruirano. S tem se osredotočamo na »varovalke«, ki jih vsebuje Bahtinov esej o kronotopu: na njegovo eksplicitno opozorilo, da obravnava zgolj področje literature oz. romana in da koncept uvaja na podlagi premisleka, da lahko kot organizacijsko načelo romana dojemamo prostorsko materializiran čas.

5.1.2 Konsekvence dogodka kot organizacijsko načelo kinematografije estetskega režima

Bahtinov kronotop lahko uporabimo kot izhodišče za premislek o tem, kaj organizira topologijo določenega filma. Odgovor bo na prvi ravni deloval v ravnini transcendentalnih koordinat: lahko bi govorili o manjših kronotopih (vlak, pot, vesoljska ladja, sovjetska kuhinja, dača) ali o nekoliko splošnejših

konstelacijah: zima v posttranzicijski vzhodni Evropi; romanje; projektni čas. Kot namiguje Bahtin v analizi kronotopa Rabelaisovega sveta, ki ga prikaže kot povzdigovanje človeka in telesa v opoziciji z eteričnim racionalizmom, teh konstelacij ni mogoče misliti brez sklicev na širši, izvenestetski družbeni kontekst. Tako kontekstualizirano (dekonstruirano in rekonstruirano) vodilno organizacijsko načelo filma je mogoče soočiti z vprašanjem dogodka oz. preformulirati v luči vprašanja: ali imamo opravka z logikami obstoječega sveta ali za zvestobo nečemu prelomnemu, česar prelomnost se potrjuje šele skozi to zvestobo.

Ne gre torej za to, da bi v hipu presojali o tem, ali lahko določen film karakteriziramo s sklicem na estetiko dogodka: tu bi se znašli pred enako dilemo kot ruska teorija v poskusih prevesti ruski avantgardizem, socialistični realizem in postmodernizem v zahodno kronologijo. Hipna presoja ni mogoča, na kar nakazuje tudi Bahtinova konceptualna inovacija. Le-ta ne izhaja iz premisleka o potrebi emancipirati »domišljijo«, na kar namiguje Keunan (2010), pač pa iz premisleka o tem, da organizacijska načela del niso zvedljiva na apriorne kategorije. Paradoks, da je brez kakršnih koli kategorij praktično nemogoče govoriti o analizi, skuša premostiti s performativno konstrukcijo kronotopa kot koncepta, priročnega za analizo literarnih besedil. Kar na prvi pogled spominja na poskus izgradnje alternativne teorije žanra, lahko beremo tudi skozi opozorilo: posamičnih kronotopov ni mogoče direktno, kot preslikavo, uporabljati za analizo del iz radikalno drugačnih kontekstov.

Razprava o kronotopičnosti filma in organizacijskem načelu kronotopa ponudi izhodišče za fenomenološko rekapitulacijo filma: topologijo filmske subjektivacije dobimo prevedeno v tekst, preden preidemo na raven označevalca. Ta fenomenološki uvid je do določene mere zanimiv sam po sebi: k množstvu konsekvenc dogodka lahko prištejemo tudi morebitno ustvarjanje novih časovno-prostorskih form, ki so tudi same po sebi strukturnega značaja (Schwartz (2010), denimo s pomočjo primera sovjetske znanstvenofantastične literature opredeli t. i. sovjetski kronotop kozmosa, pri čemer njegovi analizi zelo malo manjka do premika na raven označevalca). Nemara najpomembneje pa je poudariti, da pri

tem poskusu preinterpretacije kronotopa ne gre zgolj za ekskurz eksplorativnega značaja, ampak za uvod v analizo, ki sledi.

5.2 FILM KOT DELITEV VIDNEGA

Konceptualne inovacije na področju filmskih študijev, kot je zgornja reinterpretacija kronotopa, do neke mere temeljijo na razmeroma uveljavljenem sklepu (tudi v: McGowan 2007, 13), da se je obdobje »velikih teorij« na področju filma neslavno končalo, preden so se sploh imele možnost razbohotiti, pomemben del njihovih potencialno produktivnih nastavkov pa je kot kolateralna škoda nekaj časa sameval v zaprašenih omarah.⁶⁹ Kar je sedaj občutiti kot poskuse povratka k teoriji in ustrežnejših, manj agresivnih in hermetičnih reartikulacij določenih poant (ruskih) formalistov, strukturalizma in semiotike ter psihoanalize, lahko označimo kot razmeroma nov pojav. V to strujo lahko, če sledimo McGowanovi klasifikaciji (2007, 10–15), uvrstimo obravnave filma, ki jih ponujajo Žižek (2008, 2010), Rancière (2007, 2011, 2013), Shapiro (2009) in določeni mlajši avtorji, npr. tudi sam McGowan (2007).

V številnih primerih gre za močno navezovanje na konkretne primere, kar občasno daje občutek, da je film pravzaprav nekoliko postranskega pomena: šteje zgolj kot zgled, kot nastavek za delo teorije. Četudi je to – posebej v luči vprašanja »kako misli film?« – popolnoma upravičen pristop, implicira tudi potrebo po premisleku o utemeljenosti tega zanimanja za film v luči njegove forme. Zdi se, da je film zelo prikladna tarča za različne t. i. teoretske obrate: tekstualni obrat ga je spremenil v tekst, performativni mu ponuja, da postane performans, geografski ga misli kot proces kulturnega kartiranja itd. Izhajajoč iz Rancièrovega (prim. Rancière 2007; 2011) besednjaka, ki se v več ozirih vrti okoli vidnosti, ga lahko na tej točki označimo kot delitev *vidnega* – kot proces določanja, kaj je vidno in kaj ni.

⁶⁹Naj opozorimo, da tu ne gre za naš lasten pretenciozen povzetek: pregled teoretskih uvidov s heterogenega področja filmskih študij pripelje tako neposredno (zaslediti ga je pri večini novejših teoretskih intervencij in poskusov konceptualnih inovacij) kot posredno (literatura sama več kot omogoča, da do podobnega zaključka pridemo tudi sami).

Če sledimo Rancièru, zelo kmalu ugotovimo, da vidnost ni nujno vezana na vid kot čutilo. Razumevanje filma kot delitve vidnega ne vodi v fetišiziranje njegove vizualnosti (podobno kot Deleuzove »podobe« niso vedno nujno zgolj vizualizacije). Vidnost za Rancièra zadeva vsakršne postopke in sredstva, ki omogočajo vznik ene podobe namesto druge oz. drugačne. Lahko gre za postopke simbolistične poezije in proze, npr. paratakso; lahko gre za podobe v slikarstvu ali organizacijo tonov v glasbenem delu. V primeru filma gre za interakcijo vsega, kar je v določenem trenutku v kadru, pri čemer osnovna enota vidnosti ni kader ali sekvenca, pač pa vzdržnost podobe.

Podoba je lahko *close-up*; lahko je cel film; lahko je dialektično zmontirana sekvenca, ki se vtisne v spomin. Gre za to, da podoba v estetskem režimu identifikacije umetnosti proizvaja misel – premika meje v delitvi čutnega oz. distribuira vidnost. Spomnimo na prizor napada mornarjev iz Ejzenštejnovega filma *Križarka Potemkin (Bronenosec Potjomkin, 1925)*: gre za nekaj minut trajajočo sekvenco, dolžino katere lahko upravičimo zgolj s sklicevanjem na podobo. Ne moremo reči, da gre za poskus natančnega, mimetičnega poustvarjanja dogajanja: Rancière (2011, 30) izpostavi, da bi bil »pravi napad« gotovo krajši (in ni izgledal kot nekajkratna ponovitev iste sekvence, kar je bil postopek, ki ga je uporabil režiser, da je dosegel učinek dolgotrajnosti). Ejzenštejn bi se tu skliceval na načelo montaže, Rancière pa izhajajoč iz teoretskega zaledja, ki miselni potencial estetike pripoznava bolj eksplicitno, govori o vidnosti. Kot zelo drugačen, a enako zgovoren primer lahko navedemo dolge dialoge pri Rohmerju. Spomnimo na odlomek iz *Zimske zgodbe (Conte d'hiver, 1992)*, kjer se ena od protagonistk znajde sredi branja Aristotela, s katerim se zabavata njena prijatelja. Kot podobo lahko tu obravnavamo dolgo sekvenco počasnega, razmeroma monotonega branja in postopno naraščujoče mešanice naveličanosti in razdraženosti, ki jo je začutili pri protagonistki in ki kulminira v njeni rezki, neizzvani repliki, ki je v nasprotju z odtujenim in nekoliko monotonim citiranjem prijatelja izrazito osebna.

Lahko bi povzeli, da je vidnost tisto, kar vse skupaj (vizualno, tekstualno, zvokovno) navdaja s hkratnostjo impresije ter ambivalenco prezence in

odmaknjenosti. Na tem mestu bi se že lahko vprašali, če imamo pri tej konceptiji vidnosti zares še vedno opravka s podobo (kot *image* ali *appearance*).

Zveza med vidnostjo in podobo je morda intuitivna, vendar je nemara prav zato toliko bolj vprašljiva, posebej v luči razmerja med označevalcem, znakom in simbolom, ki mu v naši razpravi pripisujemo pomenljivo vrednost. Poglejmo si, kako problematiko podobe razgrne Rancière. V *Prihodnosti podobe* (2007, 33–67) govori o treh možnih podobah: goli, ostenzivni (tudi: podoba »voici!«) in metaforični (tudi: podoba »voilà!«). S pomočjo te delitve želi opozoriti na osnovne moduse učinkovanja podob. Prva, gola podoba ni v ničemer posebna: gre za preprosto beleženje dogajanja, ki nikakor ne izzove obstoječe delitve čutnega in zato naj ne bi sodila v polje estetike. Ostenzivna in metaforična podoba sta na drugi strani dve plati ene medalje: prva učinkuje prek jasnega, presežnega poudarjanja, druga pa asociativno, prek metafore. Iz konteksta analize sicer postane jasno, da merilo učinkovanja podob ni absolutno: podobe tudi pri Rancièreu ne predstavljajo nečesa za neko stvar. Podoba ne more biti modus razkritja ali prezentacije biti; podoba zgolj označuje. V okviru Rancièreovega projekta je to opozorilo sicer navzoče na ravni uprizoritve kot take: podobe se pojavijo za ceno tega, da jih bo raztrgala lastna pojmovnost. Druga možnost pa je, da jih poskusimo prevesti v logiko označevalca.

Vrnimo se za hip k Žižkovi rekapitulaciji Baudrillardovih redov reprezentacije. Žižek govori o podobi kot pojavi (*appearance*), ki jo lahko gledamo iz štirih izhodišč: kot popačeno iluzijo, kot simbolno fikcijo/dozdevek, kot nekaj, kar namiguje na »nekaj več«, kar je za podobo, v realnem, in nekaj, kar izpričuje ravno to, da je »tam zadaj« praznina. Ko to delitev za hip postavimo ob bok Rancièreovi triadi podob, se izkaže, da je treba razliko znivelizirati, upoštevajoč Rancièreovo otepanje ontoloških vprašanj. Če njegovo postopanje po logiki »pozitivnih protislovij« razumemo pomirjeno z ontologijo neizrazljive biti, lahko njegovo razumevanje podobe prevedemo v Žižkove kategorije in tako ohranimo kriterij vidnosti kot osnovni modus subjektivacije filma. Cena, ki jo plačamo za to izpeljavo, je opustitev iluzije o celo potencialni indeksčnosti podobe in prehod na raven označevalca. Tu pa vidnosti ne moremo več misliti kot preprostega

učinkovanja podobe, ampak izstopi kot učinek dialektike podobe in pogleda, kar bomo poskusili orisati v nadaljevanju.

5.3 K DIALEKTIKI PODOBE IN POGLEDA

Z vidnostjo, kot vprašanje odpira polemika z Rancièrom iz prejšnjega podpoglavja, se zopet približujemo tudi vprašanju subjektivacije. Iz (post)strukturalističnih zastavkov zgornje razprave izhaja, da jo je neustrezno iskati bodisi izključno v delovanju bodisi izključno v strukturi. Vendar enako netočno bi bilo, če bi jo koncipirali preprosto kot interakcijo obojega ali zgolj kot tisto, kar nam v analizi manifestne interakcije uide in kar lahko teoretizira psihoanaliza. Subjektivacija, ki sledi posledicam dogodka in ki meri na realno, je razkorak med althusserjanskim subjektom in razcepljenim subjektom psihoanalize.

Tu bi se lahko pojavilo vprašanje: ali ne gre pravzaprav za fenomenološki subjekt: za Husserlov subjekt, ki »postavlja v oklepaj« vse, celo svet, da bi uvidel »stvari same«, ali za Merleau-Pontyjeve subjekt, ki je učinek percepcije? Ali se ne bi na tej točki namesto k rekonstrukciji strukturalističnih nastavkov obrnili k fenomenologiji filma, k zaznavi, k subjektivnim pozicijam? Do določene mere je prva raven analize, za katero si prizadevamo vzpostaviti okvir, na pojavnih ravni gotovo fenomenološka. Vendar model fenomenološke subjektivacije v osnovi izhaja iz Kantove transcendentalne sheme, ki subjektu odreka izkušnjo realnega, razen na ravni naravnosti praktičnega (etičnega) delovanja (in s provizoričnim približkom sublimnega, ki pa vendarle ni izkušnja realnega, ampak prej kolaps logičnih časov). V kolikor pa zavzamemo pozicijo etike realnega in transcendentalno shemo opustimo za ceno na neki način performativnega razsrediščenja subjekta (ki ni več center svojih zaznavnih kapacitet in sveta, ki ga izkuša), postane fenomenološki model subjektivacije za obravnavo zastavljenega raziskovalnega vprašanja nekoliko pomanjkljiv. Ne gre namreč za to, da bi primerjali različne subjektivne pozicije, ampak za to, da pokažemo, kako subjektivacija sledi posledicam dogodka preboja v veselje in katere (če sploh, tj. če ne gre za psevdo-dogodek ali za njegovo izdajo) resnice (ki, ker ne izhajajo iz

kognitivnih kapacitet transcendentalnega subjekta, niso transcendentalne, četudi ne izražajo biti) lahko vzpostavlja.

Ob vprašanju subjektivacije na področju analize filma tako trčimo ob vidnost, ki pa ni toliko vezana na problematiko zaznave, kolikor na *podobo*, če v to podobo vključimo *pogled*. In pogled v tem primeru ni niti zvedljiv na fenomenološki zor niti primerljiv z njim. Fenomenološki zor izhaja iz subjekta in njegove intencionalnosti. Objekt percepcije je na prvi, fenomenološki ravni zrenja absolutno vpleten v življenjski svet in intencionalnost – dejstvo, da je subjektova zavest pri zrenju vedno naravnana na nekaj. Če sledimo Husserlovim *Kartezijanskim meditacijam*, naj bi fenomenološka *epohe* prek trostopenjske redukcije subjekta pripeljala na raven, kjer bi bil zmožen izkušnje čiste intencionalnosti – percepcije, ki ne bi bila zamazana s kantovsko-patološkimi motivi, z življenjskim svetom ali pojavnostjo reči (Lozar 2012, 123–127). Do določene mere bi lahko ta fenomenološki projekt primerjali s prvimi poskusi integracije psihoanalitskih konceptov v – tedaj izrazito zaznamovano z Althusserjevim strukturalizmom – zahodnoevropsko filmsko teorijo. V osnovnih koordinatah prvih strukturalistično-psihoanalitskih intervencij v polje filmske teorije (prim. Baudry in Williams 1975; Metz 1982) ne izstopi zgolj poskus navezave Lacanove (1994, 37–45) konceptualizacije zrcalnega stadija kot ključnega v procesu subjektivacije na Althusserjevo poanto (oz. njeno nekoliko spopularizirano različico) o strukturalni interpelaciji subjekta skozi ideološke aparate države. Kar prav tako izstopi, je vprašanje, ali sta izbrani ravni subjektivacije uskladjeni: otrokovo srečanje s simbolnim v ogledalu in ideologija kot imaginarni odnos, ki ga ima subjekt do realnih okoliščin svojega življenja. Iz zrcalne faze izstopi subjekt simbolnega, ki pa je zaznamovan s konstitutivnim razcepom, ki ga loči od realnega. Iz procesa interpelacije izstopi subjekt simbolnega, ki je cel za ceno ločenosti od realnega. Teorija aparata ne problematizira zevi med subjektoma, ki je prav subjektivacija, ki jo določuje nerazmerje z realnim, in ne vloga v simbolnem.

Iz uspešne, a navidezne nadgradnje zrcalne faze s konceptom interpelacije, je npr. Mulvey (1975) lahko potegnila v svojem kontekstu nedvomno aktualen in pozornosti vreden, ne pa povsem zadovoljiv, sklep o subjektivnem pogledu, ki ga

koncipira kot pogled v tisto nesrečno ogledalo oziroma ekran, ki praviloma (v klasičnih hollywoodskih zgodbah) ponuja le en, moški način gledanja. Nekateri, npr. Doane (1982), nato iščejo (in najdevajo) strategije, kako tej interpelaciji ubežati oz. jo spodkopati. Ob pozitivnih stranskih učinkih (ali kolateralni škodi, odvisno od gledišča) teh prizadevanj si ta poskus zblížanja psihoanalize in althusserjanskega post-marksizma izkoplje dovolj globoko jamo, da v njej za nekaj časa skorajda izgine iz horizonta razvoja filmskih študij, dokler ga ne reaktivirajo dela, kot npr. zbornik pod uredništvom Žižka *Everything you always wanted to know about Lacan (but were afraid to ask Hitchcock)* (1997). Žižku ne uspe le »pripeljati Lacana v Hollywood«, ampak pokazati, da vendarle obstajajo načini učinkovitega mišljenja s pomočjo psihoanalitskega okvira in strukturalističnega okvira, ki sta uporabna za veliko več kot zgolj dokazovanje ideološkega delovanja filma na ravni imaginarnega označevalca.

Kako tu ne gre zgolj za razliko v slogu in zakaj so omenjena besedila, slogovno in dolžinsko gledano med drugim napisana z željo prispevati k premostitvi luknje med »teorijo« in »vsakdanjim življenjem«, še vedno zanimiva tudi za globljo teoretsko razpravo, lepo povzame McGowan (2007, 3): v razpravo vpeljejo poznega Lacana in realno. Realno onemogoča kartezijski subjekt s svojo navzočnostjo in nedostopnostjo; s svojo iracionalnostjo in travmatičnostjo. Vendar šele z vpeljavo realnega v polje analize lahko govorimo o analizi po meri tako strukturalističnega kot psihoanalitskega subjekta; o analizi, ki nima konca in se ne ustavi pri ugotovitvi, da smo naleteli na ideologijo in se lahko vrnemo k deskripciji.

McGowan (2007, 1–6) nadaljuje z ugotovitvijo, da bi bilo treba pri pretresu zgodnjih strukturalistično-psihoanalitskih posegov na področje filmske teorije pričeti z rekonceptualizacijo pogleda. Namesto fenomenološkega pogleda, pod intuitivno predpostavko katerega se je razvil t. i. filmski pogled 1.0., s katerim operira Mulvey (in Metz), se McGowan obrne neposredno na Lacana, in sicer na Lacana, ki se osredotoča na realno, tj. na seminarje iz poznih 60. let 20. stoletja. V XI. seminarju o štirih temeljnih konceptih psihoanalize Lacan (2010, 67–72; 79–82) neposredno opredeli pogled, pri čemer koncept izpelje s pomočjo svojega priljubljenega primera Holbeinove anamorfoze – prikrite lobanje v sliki

Ambasadorja. Pogleda ne locira v gledajočem, marveč v videnem kot takem: gre za izkrivljeno, na prvi pogled ne vidno, a prisotno zadevo, ki terja spremembo perspektive, da jo ugledamo. Pogled utemelji kot stvar podobe; je njen *objet petit a*, ki je vnaprej izgubljen, ampak nujno iskan; čigar manko je bolj prisoten kot prisotnost, ki jo nudi obrnitev perspektive. Le-ta nakaže zgolj praznino realnega. Pogled psihoanalitskega subjekta gre torej iskati nikjer drugje kot v označevalcu in njegovima igrama mačka z mišjo in vrelo kašo – realnim.

S tem ko pogled lociramo v podobo, je z njo, kot smo nakazali, ne izenačimo. Napak bi bilo tudi misliti, da gre pri enem za hrbtno plat druge. Občasno se zdi, da se ravno to zgodi McGowanu: po uvodni ugotovitvi, da se je treba pri poskusih integracije psihoanalitskih konceptov v filmsko teorijo, ki razpravlja o vpetosti kinematografije v politično, obrniti na poznega Lacana, zdrsne v razpravo o tem, kako tudi pozna lacanovska konceptualizacija pogleda ponuja način za osmišljanje ideološkega delovanja kinematografije (McGowan 2007, 14). Nedvomno jo, vendar druga plat taistega vprašanja je: kako in kje uhaja realno (in kako se z njim igrata pogled in podoba)? McGowanova študija se tega vprašanja ne dotika, pride pa do štirih konceptualizacij pogleda, ki skoraj natanko ustrezajo Žižkovim štirim kategorijam podob. Gre za pogled, ki je »prisoten skozi fantazmo«, »vzdrževan kot fundamentalna odsotnost«, »zakrit s fantazmo« ali »travmatično razkrit«.

Vendar če sledimo izhodiščnemu zastavku, bi bila shema natančnejša, če bi si podobo in pogled zamislili kot približek necelosti subjektive resnice in ne kot ujemajoče se delčke sestavljanke. Teza, ki se ponuja izpeljavi iz povedanega, je, da lahko dialektiko podobe in pogleda, ki omogoča vidnost, mislimo tudi kot gonilo različnih strategij subjektivacije, v kolikor operiramo v polju etike realnega, ki je etika želje.⁷⁰ Ključnega pomena je tu asimetrija. Neizbežnost

⁷⁰Zgrešeno bi bilo misliti, da v polju filmske teorije ni (bilo) prototipov oziroma vsaj delno produktivnih poskusov zajeti brezkončno dialektiko podobe in pogleda. Zelo nazorno pride do izraza npr. v primeru razvoja Ejzenštejnovega načela montaže. Koncept si je sposodil pri ruskih formalistih. Že v 30. letih 20. stoletja, se pravi več kot desetletje po prvi omembi, a daleč od konca prve polovice kariere režiserja in filmskega teoretika, je montažo – prav tako zgledujoč se po krogih formalistov, ki pa so medtem že padli v nemilost sovjetske oblasti – prevrednotil v

spodleta srečanja in spodletelih srečevanj med podobo in pogledom ne izhaja iz nekomenzurabilnosti paradigem strukturalizma in psihoanalize, ampak prej iz različnosti načinov sobivanja z realnim, ki jih paradigmi nalagata subjektu. Ravno zato je subjektivacija, ki sledi iz etike realnega, vezane na dogodek in resnico, v zvezi med psihoanalitskim subjektom in subjektom strukturalizma. In edini vektor, ki jo lahko vzpostavi v tej zvezi, kamor proto-subjekta nažene dogodek, ki sesuje tako interpeliranost s strani struktur kot zavezanost simptomu, je zvestoba posledicam dogodka, tj. zavezanost poti resnice (ki jo je treba šele dognati in artikulirati). Zdi se, da na to pot meri Deleuzov poskus reartikulacije zgodovine filma in filmske teorije v sintetični filmski filozofiji, ki se primarno ukvarja z vprašanjem, kako filmske podobe ustvarjajo gibanje in čas. Edina zares pomembna razlika med njegovo aspiracijo in usmeritvijo naše razprave izhaja iz tega, da Deleuze (2004; 2010) filmu ne odreče zvezanosti z imanenco in tako na določen način ontologizira film ter ga razveže zavezam kakršnega koli dogodka za ceno primarne naloge: ustvarjanja lastnih, filmu imanentnih pomenov. Gre za

»načelo«, ki ga zaznamuje »napetost med upodobitvijo in sliko«. Vodilno načelo, ki mu je Ejzenštejn za več kot desetletje podredil velik del svojega premisleku o filmu, ko ga je iskal na vseh ravneh filmske produkcije od kadra (ki ga razume kot »celico« montaže; kot »večpomenski hieroglif«) do sekvenc in zvoka. Še leta 1935 je razglašal, da je montaža vse, da je enaka filmu; v spisu *Montaža 1938* (1938) je nato pozicijo nekoliko prevrednotil: montažo kot princip sopostavljanja kadrov je vrgel s prestola, a le zato, da bi jo rekonstruiral kot še splošnejše načelo, ki ima več raznolikih manifestacij (Aumont 1980, 33). Za našo razpravo je zanimivo troje. Prvič, Ejzenštejnovo konstantno preizpraševanje pomena in dometa montaže ga eventualno privede do sklepa, da gre za proces, ki deluje po načelih metafore in metonimije. Drugič, metaforo dojema procesualno in jo tako razcepi na dvoje: na proces metaforične reprezentacije (pri Ejzenštejnu se imenuje figuracija) ter končno shematizacijo in generalizacijo, ki jo v skladu z ruskim kontekstualnim estetskim ozadjem dojema kot ikono (rus. obraz). Le-tega določi kot rezultat procesa shematizacije in generalizacije, ki nastopi ob izvršitvi metaforičnega procesa. Tretjič, kar je pravzaprav vsebovano v drugi točki: Ejzenštejn razvija načelo montaže z vizijo nove filmske paradigme: popolnoma konceptualnega filma, ki bi deloval onkraj kakršnih koli norm reprezentacije in po načelih montaže kot logike smisla. Intelektualni film je za Ejzenštejna sinekdoha, vendar sinekdoha vidnega in ne jezikovno-lingvističnega: je metafora onkraj načela lingvistične analogije. Če bi imeli prostor za podrobnejšo analizo, bi lahko podrobneje predstavili tezo, da Ejzenštejnova teorija-praksa v več pogledih anticipira tisti spekter filmske teorije, ki njegovo produkcijo smisla misli brez navezave na realizem in – četudi zgolj implicitno – brez navezave na realno.

razliko, ki je nemara ni zaznati vse do zaključnih sklepov o (z)možnostih in analitskem potencialu filma, kar naj služi kot dodaten argument za prehod k analitskemu delu razprave.

6 ŠTUDIJA: VESOLJE V SODOBNEM RUSKEM FILMU

Prejšnja poglavja so razčiščevala »teren« za zadnji povratak k izhodiščnemu vprašanju: »Kaj je vesolje (po prvih poletih v vesolje) v sodobni ruski kinematografiji o vesolju in kako (če sploh) ta kinematografija zalezuje dogodkovne posledice prvih poletov?« Vprašanje smo poskusili preformulirati v kategorijah sodobne teorije estetike, ki omogoča mišljenje estetske produkcije kot strategije subjektivacije, ki smo jo vezali na dogodek. V našem primeru gre za diskurzivni dogodek prvih poletov v vesolje, ki sooča z realnostjo avtonomije označevalca. Razpravo smo peljali dvonivojsko: na ravni univerzalnih teoretskih implikacij in njihovega »lokalnega«, kontekstualnega delovanja. Horizont, v katerega najprej padejo neposredne konsekvence dogodka, smo skušali upoštevati z retroaktivno sintezo odzivov nanj, tj. reartikulacij zgodovine in novih genealogij taistega dogodka. S tem ko smo razpravo predstavili najprej v polje estetike in jo nato zamejili še ožje, na področje kinematografije, smo se znašli pred potrebo vsakič znova pregledati, kam meri naše vprašanje. Z zadnjim, filmsko-teoretskim premislekom smo vprašanje mogočega in nemogočega v filmu poskusili reartikulirati s pomočjo dialektike pogleda in podobe, ki je po svojem bistvu univerzalna, v etnografskem oz. pojavnem oziru pa izhodiščno popolnoma kontekstualna. Analitska jasnost, ki jo narekujejo okviri dane razprave, zato terja še zadnjo kontekstualno eksplikacijo, ki se nanaša na možno in nemožno sodobne ruske kinematografije, s katero pričenjamo to poglavje. Vprašanje, ki je pred nami in ki zadeva oženje splošnega okvira režimov, ki soobstajajo v sodobni postsovjetski ruski kulturni produkciji, bi lahko izrazili takole:

Kje lahko prepoznamo, da sodobna ruska filmografija trka ob meje (ne)mogočega in katere logike razkrivajo to (ne)mogoče?

Vračamo se torej k problematiki postrealizma sodobne ruske umetnosti, le da moramo na tej točki prepoznati mehanizme, ki jo določajo na področju kinematografije, in jih umestiti v horizont prvih poletov v vesolje.

6.1 POSTREALIZEM IN ISKANJE REALNOSTI

»Rajski finale«, ki ga Moskalenko [režiser, opomba avtorice] razgrne v veliko, polnovredno epizodo, bi lahko imeli za metaforo sodobnega eskapizma in ga vpisali v globalni kontekst iskanja izhoda iz slepe ulice duha, kjer se je znašel svet konec 20. stoletja. Ampak režiser nima takih ambicij, to je prvo. In drugič, tovrstni konci so tipični za sodobno rusko kinematografijo. /.../ [S]imptomatično je to, da so kadri-sanje iz onstranskega sveta, iz obljubljenе dežele, in za to, da »prestopimo«, da končno dosežemo zeleno obalo, se je treba potruditi prek svojih moči. (Stišova 2013, 51)

Ta happy end je gola formalnost, sen, ki se mu ni usojeno udejaniti, spomin na prihodnost, ki mu ne verjamejo ne protagonisti ne avtor. Happy end nove ruske kinematografije je obrat tragičnih »ruskih koncev«. (Stišova 2013, 51)

Na najbolj splošni ravni bi lahko rusko kinematografijo preteklega desetletja, ki jo Stišova (2013) imenuje »sodobna ruska kinematografija« in s katero imamo opravka v tej študiji, povzeli kot protislovje, ki združuje poskuse podajanja »nekam«, kjer je gotovo »bolje«, celo »rajsko« z njihovo vnaprej določeno obsojenostjo na propad. Lahko bi rekli, da gre za artikulacijo združitve strategij zahodne estetike, ki jo je mogoče definirati prek poskusov vzpostavitve sensoriuma izjeme z ambicijami, izvirajočimi iz umetnosti, kot jo narekuje pravoslavna tradicija ikone: umetnosti, ki meri k teozi, ki je kolektivna in transcendentna. Napetost lahko označimo tudi kot napetost med logiko označevalca in logiko simbola.

Uvodna citata Stišove, avtorice enega od razmeroma maloštevilnih poskusov antologij sodobne (postsovjetske in posttranzicijske) ruske kinematografije, namigujeta, da ta antinomija pogosto operira skozi določene mehanizme. Le-ti niso žanrske narave, kar je povezano s kompleksno zgodovino skorajšnjega neobstoja žanrske kinematografije v Sovjetski zvezi na eni strani in odporom zgodnje postsovjetske kinematografije do žanra, zvezane z izrazito omejenostjo državnih financ, ki je nasploh okrnila kinematografsko proizvodnjo, na drugi (prim. Beumers 1999, 3–11; 2009). S pomočjo sklicevanja na dialektiko tega, kar je ponujeno pogledu in kar je prikrito, vidno zgolj z obratom perspektive, lahko

lepo zajamemo način, kako postrealistična antinomija prepreda sodobno rusko kinematografijo.

V pomembni meri se kinematografske konvencije poigravajo s konvencijami socrealizma pretekle epohe, tako da je za razumevanje delovanja antinomije zaželeno seznanjenost z njihovimi osnovami, kar ugotavljata npr. tudi Beumers (2009, 15–37) in Youngblood (1992, 3–25) že v okvirih ruskega postmodernizma. Postmodernistično igrakkanje v kaosu se odziva na rigidnost zapovedi socrealizma; postrealistični miti so tako v primerjavi z miti socrealizma sekundarni, če sledimo Barthesu (1973), ali oropaie vsakršne neposredne zveze z znakovno vsebino. Če Barthesovo logiko argumentacije ekstrapoliramo na ravni forme in izhodiščne usmeritve, lahko sklenemo, da enako velja za formalne konvencije in strategije distribuiranja vidnega in nevidnega: ko obravnavamo odzive, reference, sklice, ne gre brez poznavanja (retrospektivne percepcije) strukture osnovnega teksta. Verjetno najbolj celovit povzetek osnovnih referenčnih izhodišč te strukture ponuja Dobrenkova študija o sovjetskem filmu in stalinističnem zgodovinskem narativu *Muzej revolucije: sovjetski film in stalinistični zgodovinski narativ* (2008). Ob rekonstrukciji stalinističnih strategij v polju zgodovinske zgodbe socrealističnega filma Dobrenko izpostavi in razdela tudi osnovna vozlišča socrealistične kinematografije, okoli katerih se do določene mere vrtijo tudi »odzivne« logike kaosa, kar pokaže primerjava njegove študije z zgodovino sodobne ruske kinematografije, ki jo ponudi Stišova (2013).

Dobrenko (2008, 253–290) utemelji kanone filmskega socrealizma v izhodiščih, ki jih za socialistični realizem ponuja Stalinovo videnje dialektike zgodovine na eni strani in literarni opus Gorkega, ki ga je moč gledati kot izhodišče za *Bildungsroman* in za t. i. zapiske iz podzemlja, na drugi. Stalinova dialektika zgodovine, ki se v polju kinematografije izteče v postulat »kinematografija je iluzija, ampak ta iluzija diktira našo realnost«, korenini v neumestnosti povezovanja zgodovine kot zgodbe s kakršno koli realnostjo. Realna preteklost bi namreč pokazala, da so vse zgodovine zgolj konstrukti, ki nimajo nikakršne teleologije. Namen in kohezivna funkcija zgodovine pa izhajata ravno iz slednje. Zgodovina, ki jo je treba ustvariti in ustvarjati, zagotavlja kreacijo in obvladovanje temporalnosti, ki se prične z vzpostavitvijo osnovnega mita.

Stalinova zgodovina, ne glede na polje njenega delovanja, je odkrito mitotvornišvo, ki nima avtorjev in ne potrebuje racionalnih obrazložitev družbenih fenomenov. Ta struktura se ponovi na ravni posameznika: sovjetski človek, sovjetski heroj stalinistične zgodbe nima osebne zgodovine; njegova biografija je biografija brez korenin in brez avtorja. Gre za izbris meje med realnostjo in pojavo, pri čemer je, kot smo ponazorili tako na ravni teorije kot na ravni antinomij ruskega postrealizma, izguba vrednosti pojave verjetno bolj skrb zbujajoča kot to, da pojava popolnoma povozi realnost.

V kanonih sočrealizma ni prostora za intelektualno montažo; na formalni ravni gre za diktat mimikriranja realnosti, ki pa vsebinsko sporoča kolektivno utopijo prihodnosti. Gre za poskus podreditve avtonomije označevalca logiki simbola, ki je prestavljen v »tostranstvo«, ki je zgolj nekoliko časovno odmaknjen. Vendar pogled, na katerega igra postmodernistični odziv na to logiko, pokaže na neznosnost simbolizma v logiki simulakra. Dekonstruktivske strategije ruskega postmodernizma, ki ga v polju kinematografije uprizarjajo maloštevilni, a zgovorni filmi 90. let 20. stoletja, označevalec osvobodijo mitologije simbolov sovjetskih časov in ga pustijo v »prosti tek« (prim. Beumers 1999). Vendar ta prosti tek ni usmerjen v iskanje novega, v poskuse reartikulacije kinematografskih konvencij okoli logike označevalca, marveč v zaničevanje »starega« kolektivnega mita. Ruska kinematografija tega obdobja ostaja ujeta v naracijo: osnovna strategija filmske vidnosti leži v zgodbenih strukturah.

Za razliko od postmodernizma perestrojke in 90. let se ruska kinematografija začetka 21. stoletja veliko pogosteje igra s simbolno platjo sočrealizma, in sicer ne s strategijami dekonstrukcije, ampak z iskanjem totalnega simbola. Ta iskanja niso več tako zelo zamejena na zgodbeno plat kinematografije, ampak izrabljajo filmsko platno kot polje vidnega. O tem pričajo filmi, kot *Elena* (2011) Zvjaginceva ali *Premirje* (2010) Proskurine. Gre za izhodiščno razsrediščenje podob, ki se izkristalizirajo v dialektiki s pogledom, ki lahko izvira iz montažnih strategij, izbire snemalnega kota, mizanscene ali naracije.

6.2 RUSKI FILM O VESOLJU: KONTEKSTUALIZACIJA

Rusko kulturno produkcijo, ki se osredotoča na vesolje, moramo sicer kontekstualizirati še nekoliko ožje, saj bodo sicer intertekstualni sklici nadaljnje razprave nekoliko nejasni. Če smo rusko kinematografijo preteklega desetletja orisali kot odzive na kinematografske (formalne in tematske) konvencije sovjetskih časov in na vstop v globalni kulturni kontekst postmodernizma, je sedaj treba izpostaviti dodatno »reaktivnost« sodobne ruske kulturne produkcije o vesolju. Opredelili smo jo kot skupek strategij, ki retroaktivno vzpostavljajo prve polete v vesolje kot dogodek, pri čemer ni nujno, da sledijo njegovi logiki, če jo razumemo kot logiko avtonomije označevalca.

Dosedanje študije (Andrews in Siddiqi 2012; Maurer et al. 2011) ugotavljajo, da je zajeten delež teh strategij mogoče umestiti v kontekst sovjetske in postsovjetske znanstvene fantastike. Pregled kinematografije in popularnoznanstvene literature sovjetskega obdobja, ki ga danes znatno olajšajo zbirke, objavljene na spletni strani televizijske postaje ruske vesoljske agencije (*Tvrokosmos* 2014), omogoča, da »žanrskost« kulturne produkcije o vesolju nekoliko razširimo. Sovjetški gledalci so v resnici do konca 70. let 20. stoletja imeli razmeroma omejen dostop do znanstvenofantastičnih filmov. Vsega skupaj je v Sovjetski zvezi v obdobju 1924–1990 izšlo 36 celovečercev o vesolju, pri čemer ne štejemo dokumentarcev. Po najbolj optimistični ocenah (tj., če operiramo z najširšim možnim pojmovanjem znanstvene fantastike, ki vključuje tako angleško verzijo – *science fiction*, kot sovjetsko/rusko *naučnaja fantastika*⁷¹) je bilo od njih 27

⁷¹Termin *naučnaja fantastika*, ki je za razliko od *science fiction* dobesedni prevod termina znanstvena fantastika, kot zveni v slovenščini, se je v Sovjetski zvezi uveljavil sredi 50. let 20. stoletja. Označeval naj bi sovjetsko kulturno produkcijo, ki osmišlja prihodnost znanosti in ima nalogo izobraževati ljudi, jim približevati znanstveno terminologijo in imaginarij. Kot tak naj bi termin kontriral izhodiščem *science fiction*, ki jo je sovjetska komunistična partija obravnavala kot heretično zmes znanosti in brezplodnega fantaziranja. Ob tem je zanimivo upoštevati, da predsovjetska ruska literatura, kot opozarja Suvin (1976), ni imela tradicije znanstvenofantastične oziroma fikcijske literature vse do prevodov romanov Julesa Verna v ruščino konec 19. stoletja.

znanstvenofantastičnih. Ostalih devet so štirje celovečerci o imaginarnih zgodbah kozmonavtov in o drznih pionirjih kozmonatvike (*Samyje Pervyje* (1961), *Pereklička* (1965), *Idu iskat'* (1966), *Ukročeniye ognja* (1972)) ter pet biografskih dram o herojih sovjetske raketne industrije, znanosti in kozmonavtike Ciolkovskem, Koroljovu, Gagarinu (*Čelovek s planety Zemlja* (1958), *Glavnyj konstruktor* (1973), *Tak načinalas' legenda* (1976, mladinski film), *Vzljot* (1979), *Razbeg* (1982)).

27 znanstvenofantastičnih filmov, posnetih v 66 letih, je precej raznolikih. Po prvencu *Aelita* (1924), ekranizaciji romana A. Tolstoja, ki jo je režiral pred revolucijo 1917. leta ugledni režiser Protazanov, je sledil optimistični *Kosmičeskij rejs* (1936), ki ga lahko označimo kot poljudnoznanstveno pripoved o prihodnosti sovjetske raketne tehnologije. Film prikazuje polet na Luno iz bližnje prihodnosti; vizualizacija vesoljske ladje, opreme astronautov, vzleta, stanja breztežnosti, sprehodov po Luni itd. je bila narejena pod vodstvom Ciolkovskega. V podobnem tonu sta bila posneta naslednja dva sovjetska znanstvenofantastična filma o vesolju: *Doroga k zvezdam* (1957) in *Ja byl sputnikom solnca* (1958): fantastično je zgolj to, da uprizarjata bližnjo prihodnost znanosti oz. še natančneje – tehnologije. Po fantastični drami *Nebo zovjot* (1959), ki v vesolje prestavi hladnovojno vojno za vesolje (Američani in Sovjeti se borijo za to, kdo bo prvi prispel na Mars; po neuspehu Američanov in trudu Sovjetov pomagati sočloveku sredi vesoljne praznine zmagata »humanost« in »znanost«: posadki se s pomočjo sovjetske vesoljske agencije skupaj vrnete na Zemljo), sledijo tematsko gledano nekoliko bolj »fikcijski« filmi 60. let: *Planeta bur'* (1961), *Mečte navstreču* (1963), *Tumannost' Andromedi* (1967), *Tainstvennaja stena* (1967), prva ekranizacija Lemovega romana *Solaris* (1968). Gre za prve ekranizacije premislekov o stikih z drugimi civilizacijami po *Aeliti*, ki korelirajo z ugotovitvijo, da bo ta prihodnost terjala sodelovanje s »tujci« na Zemlji. Sodelovanje je prikazano po meri sovjetskega socializma, ki je prenesen na globalno raven. V 70. letih poleg žanra poljudnoznanstvene pripovedi o

Prvi ruski preizkusi v znanstvenofantastični literaturi so se očitno zgledovali po njih (prim. Schwartz 2010).

prihodnosti, ki sedaj preraste v t. i. mladinsko znanstveno fantastiko (trilogija *Moskva – Kassiopeja* (1973), *Otroki vo vseleňnoji* (1973), *Boljšoje kosmičeskoje puteševstvije* (1974) in *Lilovyj šar* (1987)) izideta zgolj dva sovjetska znanstvenofantastična filma o vesolju, in sicer druga, bolj znana ekranizacija *Solarisa* (Tarkovski, 1972) ter *Doznanije pilota Pirksa* (1979). Tematsko sovjetska znanstvena fantastika nakazuje začetek na prvi pogled nekoliko paradokсне, a za našo razpravo ključne tendence: odmika v vesolje za premislek o vprašanju človeka kot subjekta (na Zemlji). Kinematografija 80. let, ki se z vse večjim pritokom tujega žanrskega filma sooči z vse bolj perečim problemom upadanja gledanosti domačih filmov, vprašanje subjektivacije nekoliko odrine in se posveti bolj »razvedrilni« znanstvenofantastični produkciji (*Čerez terniji k zvjozdam* (1980), *Zvjozdnyj inspektor* (1980), *Petlja Orion* (1980), *Zvjozdnaja komandirovka* (1982), *Lunnaja raduga* (1983), *Vozvraščeniye s orbity* (1983), *Sem' stihij* (1984), *Korabl' prišeljcev* (1985)), ki kulminira v satirični postapokaliptično obarvani produkciji *Kin-dza-dza!* (1986), zmesi znanstvene fantastike, grozljivke in komedije *Podzemelje ved'm* (1989) in ekranizaciji ideološko zelo ambivalentnega romana verjetno najbolj znanih sovjetskih znanstvenofantastičnih pisateljev, bratov Strugacki, *Trudno byt' bogom* (1989).

S tem pregledom želimo opozoriti na pojavno variacijo znotraj kanonov (umetniških) ekranizacij z vesoljem povezanih tematik, ki je v Sovjetski zvezi korelirala s spremembami kulturne politike oz. odnosa do vloge kinematografije na eni strani in kanona socialističnega realizma na drugi. Če so filmi 50. let formalno zastavljeni v skladu s postulati socrealizma, vsebinsko pa izkazujejo zelo točno ujemanje s tistim, kar Dobrenko imenuje stalinistični zgodovinski narativ, kinematografija 60. let izkazuje dopustitev nekoliko večje domišljajske oz. avtorske svobode, četudi zgodbe v ideološkem smislu še vedno niso ambivalentne (prim. Woll 2000). Togi formalni okvir, strog nadzor cenzorjev in nekoliko večji prostor za refleksijo zaznamujejo introvertirano kinematografijo poznih 60. in 70. let, ki se obrne k posamezniku. 80. leta ta obrat zagrabi za prehod v območje »popolne fikcije« in preizkušanje vzorcev uspešnih filmov z zahoda; kombinacija se izlije v postmodernistično dekonstrukcijo prek absurda (*Kin-dza-dza!*) (Beumers 2009, 80–98).

Vsebinsko lahko progresijo tematik dobro zajamemo s sklicem na Schwartzovo (2010) študijo o kronotopu kozmosa v sovjetski znanstvenofantastični literaturi. Študija je pomembna iz dveh razlogov. Prvič, gre za pionirsko delo, ki se osredotoča na problematiko vesolja in ne na znanstveno fantastiko kot tako. Drugič, za našo razpravo je vsebinsko zanimiva zastavitev pogojev možnosti kronotopa kozmosa v sovjetski kulturi.

Podobno kot storimo mi v tej razpravi, Schwartz osišče sovjetskega razumevanja vesolja, ki ga zaradi časovno-prostorske zvezanosti in sposobnosti evokacije relativno stabilnih konotacij z Bahtinom (1975, 234–407) poimenuje kronotop kozmosa, locira v leto 1957 oz. v čas poleta Sputnika. Zagon Sputnika je v sovjetskem času omogočil dvoje: zvezati nove možnosti planetarnih povezav s predstavo o odjužni demokratizaciji in uspehe sovjetske znanosti. Schwartz ugotavlja, da so taki in podobno odmevni uspehi sovjetske znanosti legitimirali rahljanje njene zvezanosti s potrebami planskega gospodarstva. Ta okoliščina, kot tudi poznostalinistična ugotovitev, da znanost prihodnosti ni v traktorjih, ampak v kibernetiki, ki jo je režim celo povzdignil v uradno državno ideologijo (Kragh), je omogočila večji dotok financiranja za bazično znanost na eni strani in popuščanje poljudnoznanstvene indoktrinacije na drugi. S tem ko je znanost dobila priložnost, da se je osvobodila podrejenosti ekonomiji, je tudi znanstvena fantastika dobila priliko ubrati drugačno razvojno pot, kot jo je zapovedovala doktrina izobraževanja populacije. Če je znanstvena fantastika stalinističnega soerealizma zgolj prestavila časovno-prostorske koordinate v bližnjo prihodnost, je znanstvena fantastika odjuge lahko stopila korak dlje v prihodnost; odmik od pragmatičnih zemeljskih tehnoloških projektov ji je nato omogočil, da si je nekje ob koncu 60. let lahko zastavila vprašanje smisla: kam iti, potem ko dosežemo »vrhunec«? (npr. Sonce v Nemcovovem romanu).

Sovjetska znanstvena fantastika 60. let se torej prestavi v daljnjo prihodnost in na druge planete; še vedno pa deluje hladno, shematično in govori v terminologiji znanstvenega diskurza. Vendar v tej izgubi optimizma prejšnjih desetletij odzvanja vprašanje o smislu po koncu ideologije. Naj opozorimo, da gre za tematiko, ki ne prodre na ekrane kinodvoran, o čemer priča že shematičen tematski razrez kinematografije o vesolju v 60. letih. Z izjemo *Solarisa* (1972) gre

tu še vedno za prisiljeno optimističen diskurz, ki se ne poruši do sredine 80. let. Vendar razpoke v tem diskurzu izdajajo druge analogije z literaturo, posebej tematika nezemljanov in njihovih pojavnih oblik ter odnosa do človeka. Kinematografija zaradi relativne skoposti primerkov ne sledi razvoju literarne naracije, ki nezemljane počasi osvobodi antropomorfizma in izhodiščne sovražne naravnosti do človeka. Ne le da ima človek v sovjetskem znanstvenofantastičnem filmu do sredine 80. let vedno opravka z zelo visoko razvitimi živimi bitji z drugih planetov; ta bitja nikoli niso sovražno nastrojena, kar ne velja za literaturo.

Schwartz (2010, 42–44) sklene, da se kronotop kozmosa, ki se v izhodišču opira na stalinistične ideje in kulturne kanone, razbohoti v obdobju odjuge, ko se sooči s svojo hrbtno platjo in preizpraša vse svoje možnosti – ko je vesolju omogočeno, da postane »prazno ogledalo«, ki zbira fantazije. Sovjetska kinematografija o vesolju pritrjuje tej trditvi, pri čemer priča tudi o omejeni prehodnosti idej iz literature v film. To lahko pojasnimo s strogo cenzuro, ki je lahko preprečila začetke snemanja filma, medtem ko je knjige lahko cenzurirala šele potem, ko so bile napisane (in po začetku njihovega ilegalnega kroženja med prebivalstvom).

Kot smo opozorili, pa je znanstvena fantastika zgolj en vidik sovjetskega kronotopa vesolja: nenazadnje le ta ni operiral zgolj v polju znanosti, ampak tudi v polju zgodovinopisja (in prepisovanja). O tem pričajo filmi, ki pripovedujejo zgodovino kozmonavtike in njenih uradnih junakov: Ciolkovskega, Koroljova, Gagarina.⁷² Ta plat kronotopičnosti vesolja je precej bolj statična in nespremenljiva, kar pritrjuje teorijam mitologik: miti o »očetih« so v osnovi zelo preprosti. Očetje, kot v npr. Lévi-Straussovi interpretaciji mita o Ojdipu (2003, 230–248), nimajo očetov, korenin ali dvomov. Postulat se je prek kozmonavtike kot znanosti prenesel na celoten diskurz sovjetske znanosti: le-ta ima očete in cilj; napake so zgolj začasne distrakcije, ki ne omajajo smernice napredka. O

⁷²Gre za tri figure sovjetske kozmonavtike in raketne tehnologije, ki so bile načrtno in izrazito vpete v mitologijo, ki utemeljuje superiornost znanstvenih idej, dosežkov in aspiracij Sovjetske zveze in ki je bila – o tem priča sodobni diskurz o sovjetskem mitu osvajanja vesolja (prim. Andrews 2012; Rogatchevski 2011; Stišova 2013) – prenesena v okvir postsovjetske Rusije.

stabilnosti tega narativa priča tudi dejstvo, da se ga je znanstvena fantastika najlažje znebila s performativno negacijo zgodbe očeta oz. ustanovitvenega mita.

To je tudi izhodišče za dopolnitev Schwartzeve študije oz. razširitev in konkretizacijo kronotopa kozmosa. Le-ta se ne vrti zgolj okoli problematike znanosti kot možnega organizacijskega načela določenega – tu vesoljskega – toposa. Vrti se okoli dialektike znanstvenega diskurza in mitotvornega, simbolnega diskurza t. i. zgodovine kozmonavtike in vesoljskih osvajanj. Tako zastavljenega vesoljskega kronotopa pa ne dovrši reflektivni obrat znanstvenofantastične literature 60. let, ampak nekoliko kasnejši in v svoji nazornosti brutalnejši postmodernizem. Postsocialistični postmodernizem, ki ga lahko za naš primer ponazorimo z romanom Pelevina *Omon Ra* (1998), ne potrebuje paralelnega sveta, da bi pokazal na nesmiselnost mitov tistega sveta, v katerem je produciran sam. Destruira jih v »tem svetu«, ki je že tako »paralelen«. *Omon Ra* tematsko obračuna z mitom sovjetskega vesoljskega programa, ki ga razgali kot performans, ki mora uspeti, tudi če program v realnosti propade.

Naraciji refleksije iz paralelnih svetov znanstvene fantastike in destrukcije sovjetskih mitov iz sveta samonanašalnih simulakrov postmodernizma se združita v prvem postsovjetskem filmu o vesolju *Četvjortaja planeta* (Astrahan, 1995). Gre za neke vrste sodobno inverzijo *Aelite*: rusko-ameriška ekspedicija na Marsu odkrije komunistično idilo, za katero se na koncu izkaže, da je zgolj manipulacija energetskega polja, ki visi nad planetom. Gre za totalno razblinjenje iluzij o preteklosti in prihodnosti, ki zelo nazorno uprizori usodo sovjetskih mitov v kontekstu ruskega postmodernizma. Posebnost kinematografskega konteksta je zgolj v izredni omejenosti sredstev ruske kinematografije 90. let, ki velik del kinematografske produkcije potisne v območje *art* filma, ki pomanjkanje sredstev za posebne učinke nadomešča z izvirnimi snemalnimi rešitvami (montaža, koti).

Naslednji postsovjetski ruski film o vesolju, *Kosmos kak predčuvstvije*, izide leta 2005 in naznanja začetek »vala«: do leta 2011 mu sledi še sedem celovečercer. Podrobneje jih bomo analizirali na naslednjih straneh, zato naj se tu osredotočimo na »okvir«. Gre za pet refleksij o sovjetskem mitu osvajanja vesolja in dve znanstvenofantastični produkciji, pri čemer je ena posneta v dveh delih. Že ta

shema naznanja, da gre za drugačen pristop, kot ga je ponudila sovjetska kinematografija: znanstvena fantastika je – ko gre za razpravo o vesolju – le še bežno relevantna (in tudi ko je, gre za ekranizacije del sovjetskih avtorjev). V vseh primerih gre za (za ruske razmere) visokoproračunske produkcije, ki odslkavajo splošni trend, ki ga je v ruski kinematografiji zaslediti od začetka obdobja Putinove vlade. Kinematografiji se namenja več sredstev, posebej ko gre za filme, vezane na nacionalno preteklost in dediščino (prim. Beumers 2009). Vendar spodbudni družbenoekonomski kontekst sam po sebi ni indikator vsebine kulturne produkcije, četudi nemara ponuja določene smernice. Postsocialistični kontekst, ki ga Condee (Stišova 2013, 25) opisuje kot »diskurzivno shizofrenijo«, ponuja izhodišča tako za nadaljnjo destrukcijo mitov kot za njihovo ponovno vzpostavljanje. »Shizofrenost« tega stanja pa odpira pot tudi za drugačne refleksije: npr. za refleksijo prvih poletov v vesolje onkraj njihovih ideoloških uprizoritev.

6.3 ANALIZA

6.3.1 Metodološka opazka

V naslednjih razdelkih bomo skozi dialektiko podobe in pogleda skušali razčleniti, kako osem ruskih celovečercerov o vesolju, posnetih v obdobju 2001–2011, slika vesolje, če ga dojemamo izhajajoč iz dogodka prvih poletov. Ker je v ospredju vprašanje estetike, jih bomo obravnavali individualno in jih vse do sklepnega dela razprave ne bomo združevali po načelu formalne ali vsebinske podobnosti. Intertekstualne sklice bomo, kjer bo potrebno, pojasnjevali v opombah. Za večjo preglednost so analizirani filmi urejeni kronološko.

6.3.2 Kozmos kot slutnja (*Kosmos kak predčuvstviye*, 2005)

Film, ki ga je po scenariju Aleksandra Mindadze z razmeroma velikim proračunom (2.000.000 USD) režiral Aleksej Učitelj, je bil pozitivno ocenjen tako v Rusiji kot v tujini, o čemer pričajo nagrade na različnih festivalih. Predvsem ruski kritiki pa so ga obenem takoj označili za »še en poskus iskanja nove nacionalne ideje, ki je v izhodišču obsojen na propad« (prim. *Iskusstvo kino* 2014;

Kinopoisk 2014). Najbolj detajlne analize so se tu osredotočile na stiliziranost podob, neživljenjsko statičnost likov in cikličnost zgodbe. Prevladujoče branje je film potisnilo v okvire zgodbe, ki je res ciklična in temelji na statičnih likih in stilizirani podobi preteklosti. Lahko bi jo povzeli v nekaj stavkih. Prostdušen in preprost kuhar Konjok v lokalni menzi, ki si o omejenosti svojega razuma ne ustvarja nikakršnih utvar ne sebi ne drugim, si za »mentorja« izbere Germana,⁷³ ki ima očitno neko skrivnost. German želi pobegniti iz Sovjetske zveze, ki je ravno tistega leta v vesolje poslala Sputnik; zato se uči tujih jezikov, plava v ledenem morju in omreži kuharjevo dekle, ki priročno dela na mednarodni vojaški bazi. Kuharju svoje početje upraviči skozi laž: zaupa mu, da se pripravlja na sodelovanje v izboru za prvega kozmonavta. Kuharja ideja popolnoma prevzame in s svojim novim dekletom, sestro prejšnjega, se odpravi v Moskvo. German se medtem v obupanem poskusu ujeti ameriško ladjo *Lake Michigan* poda v ledeno morje, ob katerem leži prizorišče drame – mestece na severu Sovjetske zveze. Film se konča s posnetki slovesnega sprejema, ki ga je deležen Jurij Gagarin ob vrnitvi na Zemljo po svojem prvem poletu; iz množice, ki ga pozdravi v Moskvi, se do njegovega avtomobila prebije naš vrli kuhar s šopkom in sporočilom: »Ali se me spominjaš? Konjok sem!« – Pred nekaj leti še pilota-zelenca Jurija je namreč srečal na vlaku. Zaključne title pospremi patriotska sovjetska pesem.

Osnovna narativna shema je jasna in enostavna. Film prikaže lažnost in izmišljenost postopkov, ki pa vendarle pripeljejo do določenih spektakularnih rezultatov (polet Gagarina), ki Sovjetsko zvezo vpnejo v zgodbo svetovne zgodovine. Zaupanje v to idejo (ki jo lahko beremo kot različico mesijanske ruske ideje, preformulirano v okvirih stalinistične historične zgodbe), ki požene vrsto postopkov, ki terjajo ponavljanje istih, nesmiselnih postopkov (npr. papagajsko učenje tujih jezikov prek ponavljanja stavkov novinarjev na tujih radijskih postajah).⁷⁴ Ves ta nesmisel se na koncu vendarle nekako čudežno, brez

⁷³Gre za aluzijo na drugega ruskega kozmonavata Germana Titova. Nekateri špekulirajo, da so namesto njega Gagarina izbrali med drugim zaradi primernejšega imena: »German« naj bi zvenelo preveč tuje. German iz obravnavanega filma za razliko od svojega soimenjaka ni poletel v vesolje.

⁷⁴Mimogrede, ti novinarji vse do Gagarinovega poleta vedno znova poudarjajo, da je Sovjetska zveza grožnja za svetovno skupnost in da ljudje tam živijo pod totalnim nadzorom. Kuhar ponavlja

racionalnih razlogov in onkraj vsake logike razen logike vere, pretvori v dogodek – prvi polet v vesolje. Vendar, kot zapazijo v začetku sestavka omenjeni ruski kritiki, ta misel deluje retrogardistično, in če sledimo tej osnovni premisi, vsebinsko ne učinkuje. Poglejmo, kje in kako.

Film je poleg osnovne narativne linije mogoče brati tudi skozi razpoke v podobi, ki jo začrta. Posebno pozornost si v tem oziru zaslužijo tričetrtinski obrat pogleda kamere, alterniranje zamegljenih splošnih planov in tresočih se bližnjih posnetkov, eksces govora, ki se pretvarja v šum, in vsiljenost ekscesa, ki kot da zakriva svoj izostanek.

Film prikazuje stilizacijo mesteca na severu Sovjetske zveze v zadnji četrtini leta 1957, tj. po vzletu Sputnika. Mehkost svetlobe, pazljiva izbranost detajlov, kot so vaza z jabolki v leseni hiši, lahke dekliške obleke s cvetličnim vzorcem, ki bi jih, če ne bi segale nekaj centimetrov čez kolena, dvignil že rahel piš vetra, in od vekomaj zarjavela kolesa, obdrsane usnjene jakne, kot tudi orožje na vojaški ladji, ki po besedah strokovnjakov sodi v leto 1961, kažejo, da gre za namerno stilizacijo in ne poskus natančne rekonstrukcije konca 50. let.

Stilizirana mizanscena bi lahko učinkovala kot mehanizem, ki olajšuje identifikacijo z določenim likom. Vendar v našem primeru temu branju izrazito nasprotuje okoliščina, da nihče od protagonistov ne deluje celovito oz. samostojno. Ker pa na pojavnih ravni ne gre za brechtovski način depsihologizacije, ki zelo nazorno izpostavlja neskladnost osebkov bodisi s psihološko bodisi s družbenoekonomsko dejanskostjo, bi bilo sklepanje, da gre za slabo razvite oz. nerazvite, statične like, kot ugotavljajo nekatere ruske kritike filma, nekoliko preuranjeno. Pogled kamere namreč namiguje, da gre protagonista Germana in Konjka brati skupaj, tudi ko se njuni poti razideta. Prvo polovico filma kamera vztrajno spremlja Konjka, ki sledi neznancu Germanu. Okoli polovice filma se zorni kot spremeni in prične oba gledati od strani in v srednjem

te stavke v angleščini, ki je ne razume, verujoč, da mu bo zmožnost ponavljanja besed prinesla znanje tujega jezika.

planu. V zadnji tretjini filma kamera uprizori nazoren obrat: od *tracking shota*, ki sledi nekemu, za kogar se zdi, da je German, tega nekoga naenkrat pogleda v srednje bližnjem planu, *en face*. Izkaže se, da ne gre za Germana, ampak za Konjka, ki je zgolj oblečen enako kot German. Gre za uprizoritev konstitutivnega razcepa subjektivitete, ki jo utrdi posnetek obeh v velikem planu, ki ga uzremo skozi tramvajsko šipo. Steklo utrdi in poenoti podobo dveh, sedaj enako oblečenih mož, ki si izmenjujeta skrivnost. Vendar tako gledalec kot eden od mož (German) na tej točki vesta, da gre za laž, izrek katere bo za vedno zakoličil njegovo podobo v očeh Konjka, ki ji bo slepo sledil. Laž, ki jo izreče German, je, da sodeluje v tajnem programu izbora prvega kozmonavta. Konjok, ki slepo sledi vsaki Germanovi besedi, se odloči, da bo tudi sam poskusil priti v program; v ta namen bo še naprej študiral tuje jezike, papagajsko ponavljanje katerih mu gre po Germanovih besedah dobro od rok, odpotoval v Moskvo in pustil življenje kuharja v lokalni menzi. German medtem skoči v hladno zimsko morje in zaplava proti ameriški ladji *Lake Michigan*. Plava od nočne teme do zore, vendar je ne dohiti. Ladja se le oddaljuje.

Razcepljeno in nelogično enotnost, ki jo utelešata German in Konjok, poleg pogleda kamere utrjuje nekaj drugih okoliščin. Prva so fabulne kuriozitet, ki kot da do skrajnosti priženejo logiko neracionalnih povezav kanona socialističnega realizma: Konjok ne ve, kdo je German; ne ve, kaj počne ta skrivnostnež, zakaj se uči tujih jezikov, vztrajno trenira boks in redno plava v ledenem morju. Ne glede na to se slepo odloči, da bo njegov prijatelj in mu bo (po nasvetu trenerja boksa) sledil povsod, v vsem. Germanova naveličanost nad njegovo vsiljivostjo ga ne zmede; ne razjezi ga niti to, da mu German spelje dekle. Želi ga za prijatelja, celo »brata«. Slepa vera terja iracionalnost, ki pa je junaki ne ponotranjijo zlahka: odločitve Konjka so sicer vedno znane vnaprej in nelogične, vendar sledijo formalni racionalizaciji. Kamera kaže: splošni plani, ki prikazujejo obalo ob sovjetskem mestecu, most, ki je pogosto prizorišče srečanj, in gozd, kjer Konjok zelo rad z damami pada s kolesa v jesensko listje, kar se konča v naravni predigrh karnalni prozaiki, ki sledi, so zamegljeni. Veliki plani se na drugi strani vedno gibljejo, tresejo, drsijo. Subjekt je ujet nekje vmes: izriše se v srednje bližnjem planu, ampak ne kot stabilizacija slike, marveč kot njena karikatura: kot Konjok, ki s tem, ko mu German podari radijski sprejemnik in ko se obleče v enako

opravo, kot jo nosi njegov idol, ne spremeni v Germana, ampak v neučinkovito ponavljanje.

Raven, ki dopolnjuje orisani razcep, ki ni razcep posameznika, ampak konstitutivni razcep delovanja filma, ki ga žene in zaustavlja obenem, je odnos med zvokom in vizualno podobo. Gre za film, ki se s pomanjkanjem nediegetske glasbe očitno sklicuje na tradicijo sorealistične sovjetske kinematografije. Velik del glasbe, ki jo uporablja, prihaja iz radijskih sprejemnikov v kadru; glasba, izvora katere ni tako enostavno določiti, npr. pesem ob zaključnih titlih, pa je nujno vsebinsko in tematsko neposredno zvezana z eno od idej filma, ki ženejo filmski siže – sovjetsko nacionalno idejo. Vendar še bolj od eksplicitne prisotnosti in funkcioniranja glasbe kot opomina na »duha obdobja« učinkuje njena vsiljiva glasnost v primerjavi z govorjeno besedo. Stilizacija, ki spregovori skozi vizualne in zvočne podobe, obenem ustvarja rezek kontrast z besedo. Dialog deluje kot namerno utišán, nerazločen, zabrisán ali celo razmazán ne glede na to, ali gre za trenutke, ki so za fabulo ključnega pomena, ali zgolj za kohezivne trivialije. Obenem ni prikrito, da linija, ki jo uteleša German in ki nasprotuje mitski strukturi, delovanje katere podpira kuhar Konjok, izkorišča ravno tok utišane in razmazane govorice. Ponazorimo to z nekaj primeri. Ko zreta v razburkane ledene vode, German zamišljeno vpraša Konjka, kje dela njegovo dekle. Po odgovoru slednjega, da dela na »bazi«, kjer »je v dobrem pri mornarjih« in ima zato prepustnico, Germanovo zanimanje za par po izhodiščnem poskusu, da bi se otepel Konjka in njegovega vsiljenega prijateljstva, skokovito naraste. Ko se kmalu približa dekletu, med čutnim plesom v dvoje neprestano polglasno poizveduje o njeni službi. Vendar polglasnost teh gest, ki jih preglasijo zvoki radijskega sprejemnika, skorajda ustvari vtis, da gre za začetek intimne zgodbe, ki se je zarodila popolnoma spontano in nima nikakršne zveze z Germanovim poskusom pobega iz Sovjetske zveze. Podobno pomemben je prizor, v katerem taisto dekle (Lara), ki ga Konjok pelje domov na kolesu, sredi temne noči in glasnega vetra, medtem ko ljubeče stiska njegovo roko, zakliče, da iz njiju (kot para) ne bo nič. Konjok presliši opozorilo. Govorica izdaja logiko, ki nima nikakršne zveze z vidnim; tudi podana je kot šum, kot nekaj, kar lahko opazi in dojame šele sprememba rakurza.

Govorica v filmu kaže na utopičnost in obenem nekonsistentnost tistega, kar podobe podajajo kot vodilne ideje. Na narativni ravni gre za iskanje kolektivne sreče v ideji prvega poleta v vesolje, ljubezen med kuharjem in dekletom, ki koketira z mornarji, iskanje svobode izpod totalnega nadzora, ki ga izvajajo državne strukture nad sovjetskim prebivalstvom, v begu v tujino. Na ravni vizualnih podob gre za idejo neustavljivega tehnološkega napredka, ki se materializira v radijskem sprejemniku, ki lovi frekvence tujih postaj (ki v nerazumljivi angleščini ostro obsojajo Sovjetsko zvezo), za idejo zaljubljenosti, ki ji kontrirajo verbalne artikulacije njenega neobstoja, za idejo prijateljstva oz. bratstva, ki ga utrjuje laž. V tem oziru govorica deluje v sozvočju z gibanjem kamere, ki je stabilno, ko gre za nesmiselno simboliko (idilične prizore družinskega ali kolegialnega druženja, Gagarinov sprejem v Moskvi), in bodisi tresoče se, negotovo bodisi neizostreno, ko gre za bližanje realnemu.

Zgoraj obravnavane tehnike bi lahko zajeli s skupno oznako »ekscses«. Ekscesna je stilizacija, prav tako šum govornice, vizualni namigi na simbolno pomembne momente in obrate; ekscsesna je prijaznost Konjka, ki skorajda grobo vsiljuje svoje prijateljstvo Germanu. Lahko bi argumentirali, da gre za pogosto tehniko postmodernizma: ena od priljubljenih dekonstrukcijskih strategij je sledenje določeni logiki do njene skrajne točke. Vendar v tem primeru lahko argumentiramo tudi, da gre za nekoliko bolj kompleksno delovanje. Eksces ni toliko uperjen v dekonstrukcijo osnovne linije, ki ji sledi: pretirana prijaznost Konjka se ne izteče v Germanovo sovraštvo; Germanovo skorajda oholo povpraševanje po možnostih dobiti plavutke (ki v navezavi na njegovo skrivnostnost, učenje tujih jezikov in spremljanje tujih radijskih postaj zares deluje sumljivo) ne privede do tega, da bi ga poklicali na zaslišanje. Nasprotno: German in Konjok se razideta kot prijatelja; German dobi plavutke ... Eksces se izkaže za produktivno strategijo, ki prinese želeno. Vendar nobena od teh želja na koncu palice se ne izkaže za zadovoljivo; še huje: tudi vse uresničene želje skupaj nimajo učinka kakršne koli katarze ali razrešitve. »Pa kaj?« bi lahko odgovorili na vse, kar doseže film, če ga obravnavamo znotraj progresivne ali dekonstrukcijske matrice.

Ne glede na zgoraj izpostavljeno pomanjkanje katarzičnega momenta filmu uspe vzpostaviti občutek določene enotnosti, o čemer pričajo tudi odzivi, ki smo jih omenili v uvodu. Vendar kot kažejo taisti odzivi, enotnosti ni mogoče zajeti s sklici na ustaljene trope, kot je »nacionalna ideja«. Ob tem ko za izhodišče vzame rekonstrukcijo skupka partikularnih zgodb, ki se odvijajo pred Gagarinovim poletom in po Sputniku, film ozavešča tudi dejstvo, da se je pri tovrstnih rekonstrukcijah v kontekstu močne in prisotne mitografije »dogodka« nemogoče izogniti stereotipizaciji in stilizaciji. Obenem je prisotna jasno ozaveščena ideja protislovnosti stilizacije, ki poskuša združiti nezdružljivo: retrospektivno mitologizacijo dogodka, ki ga skuša vpeti v stalinistično zgodovinsko zgodbo, in sodobni, izhodiščni kontekst, v katerem naj bi ta zgodba že zdavnaj zastarela in bila uničena. Protislovnost filma, ki inavgurira njegovo enotnost, sestoji prav v tem: v uprizoritvi nemožnosti nove velike zgodbe, ki bi črpala iz mitov na eni strani in logiki označevalca, ki jih vzpostavlja zgolj zato, da jih uniči, na drugi.

Izhajajoč iz povedanega ne moremo podpreti teze o tem, da si film prizadeva za vzpostavitev nove kolektivne ideje in pri tem spodleti. *Kosmos kak predčuvstvije* uprizori subjektivacijo, ki se od samega izhodišča naprej odrija od podobe, ki ni zvezana z realnostjo. Posnetki Gagarinovega sprejema na Zemlji, s katerimi se zaključijo film, so kadri iz dokumentarca: vidimo jih skozi zaslon televizije; Sputnika, v letu vzleta katerega se odvija predhodna drama, ne vidimo. O njegovi navzočnosti in vidnosti na eni točki sporoči Lara, ki nanj opozori Konjka, ki leži poleg nje. Kamera se po njegovem zagotovitvi, da ga je končno zagledal tudi sam, ne premakne v nebo, za katero predpostavljamo, da je jasno, ampak k naslednjemu prizoru naslednjega dne. Prvi poleti v vesolje v tem filmu so zgolj označevalec, ki reprezentira subjekt za drugi označevalec. Označevalna logika se odvija v polju govorjene besede in predstavlja pogled, *objet petit a*, ki ga mitologiki podobe ne uspe integrirati. Film ne sooča s pogledom; pogled je vedno tu, kot nekaj nedoločljivo motečega, kar ne preprečuje razgrnitve mita. Vse, kar ima v filmu nastavek za mit, se vanj tudi zares pretvori, vendar za ceno tega, da izgubi totalno kohezivno moč simbola.

Film ne postavlja pod vprašaj simbolike socialističnega realizma oz. mitov, ključnih za konsistentnost ideje Sovjetske zveze. Afirmira jih, vendar paralelno

uprizarja tudi »šum« govornice, ki nima nikakršnega neposrednega učinka razen tega, da *je*. S to uprizoritvijo nazorno pokaže, da gre za paralelno, neodvisno učinkovanje, ki včasih sovpade z logiko mita, včasih pa ne. German in Lara imata spolni odnos tako po logiki simbolne vrednosti podobe, ki uprizoni dvorsko ljubezen, kot po logiki Germanovega racionalizma, v katerem je Lara zgolj potencialna pot do cilja – pobega iz Sovjetske zveze. Germanovo izginotje odpravi simbolno razliko v izidu: nobena od smernic ni prignana do skrajnosti pojasnila; nobena nima prilike, da se razkrije kot nepopolna. Logika želje vznikne v njenem razcepu, ki pripelje do realnega »stika«. Po tem principu je grajen celoten film, v čemer lahko prepoznamo njegovo estetsko vrednost. Estetika dogodka, ki jo izpričuje film, temelji v potenciranju njegovih kontradiktornih izhodišč – nekonsistentnosti situacije. Film ne sporoča, da je ravno ta nekonsistentnost porodila sam dogodek, ampak zgolj ugotavlja, da se je »dvignil« iz nje. Iz te ugotovitve sledi sklep, da snemanje filmov o dogodku, potem ko se ta zgodi, ne more popolnoma slediti nobeni od poti, ki naj bi do njega pripeljala. Vse so lahko le stilizacije; še ostreje: ne morejo biti nič drugega kot stilizacije. Edino, kar lahko uide stilizaciji, je distribuiranje vidnosti: ločevanje med vidnim in zamolčanim, zvokom in šumom, junakom in stranskim likom. Ta postopek izhaja iz razcepljenosti med kontekstualnimi konvencijami, logiko govornice in racionalnimi cilji. Vendar povedano ne pomeni, da delo na koncu vedno razpade na poliloškost podob. V analizi smo želeli pokazati, kako delo samo skonstruira lastno dominantno organizacijsko načelo, ki ga lahko opredelimo, če upoštevamo izrazni kontekst. V kontekstu ruskega postrealizma in živosti socialističnih mitologij lahko sklenemo, da gre za korak k subjektivaciji, ki je kontekst ne predvideva in h kateri ne stremi.

Ne gre za to, da obravnavano delo sedaj preprosto umestimo v žanr *arthouse* avtorskega filma in zapremo razpravo. *Kosmos kak predčuvstvije* operira kot kinematografski poskus delovanja onkraj problematike postsovjetske mitologije. Namesto reaktivnosti (destruiranja ali rekonstruiranja mitov) jih vzame za svoje izhodišče, kot je bila sovjetska mitologija pomena prvenstva v tekmi za vesolje ključnega pomena za Gagarinov polet. Kot je Gagarinov polet pokazal, da izhodišče v mitu še ne pomeni, da bodo nanj zvedljive tudi posledice dogodka, Učiteljev film kaže, da »material« filma ne more določiti njegovega delovanja. Na

tej ravni je med prvimi poleti v vesolje in filmom *Kosmos kak predčuvstvije* mogoče najti koherenco, ki pa pride do izraza samo v primeru, da filma ne seciramo na narativ, like, mizansceno, glasbo in druge elemente, ampak mu sledimo na ravni konstrukcije vidnosti in sence, s katero se igra.

6.3.3 Prvi na Luni (*Pervyje na Lune*, 2005)

Leta 2005 je izšel tudi prvi celovečerec Alekseja Fedorčenka *Pervyje na Lune* (proračun 1.000.000 USD). Tudi ta film je tako mednarodna kot ruska javnost sprejela pretežno odobravajoče. Dobil je več nagrad na mednarodnih filmskih festivalih v Rusiji, žirija Beneškega filmskega festivala pa ga je ocenila kot najboljši dokumentarec v programu. Ta podatek je zanimiv, saj gre za *mockumentary* – parodijo, ki izrablja formo dokumentarne kinematografije. Čeprav naše izhodiščno vprašanje nima neposredne zveze s tem, kakšna je recepcija sodobne ruske kinematografije v zahodnem kontekstu, lahko paradoks vseeno vzamemo kot zanimivo izhodišče za začetek analize: odzivi na ruskih filmskih forumih kažejo, da je zmedel tudi »domače občinstvo« (Kinopoisk 2014; Ruskin 2014). Še pomembneje pa je nemara to, da film lahko beremo skozi formalno-materialno ambivalentnost, ki ji očitno uspe »učinkovati«.

Film izrablja arhivske posnetke (in ustrezno retuširane kadre, posnete prav v ta namen), avtoritativno-nevtrarno naracijo in prirejena pričevanja izmišljenih oseb za t. i. dokumentarno rekonstrukcijo zgodbe, ki je ni bilo – zgodbe o prvem sovjetskem poletu na Luno leta 1938 – in ki jo prikaže kot logičen korak pred Gagarinovim poletom v vesolje. V kontekstu svetovne kinematografije ne gre za stilistično inovacijo, gre pa za enega prvih tovrstnih poskusov v kontekstu sodobne ruske kinematografije, če ne štejemo nenamernega podobno parodičnega učinka, ki ga imajo včasih televizijski dokumentarci ali stari dokumentarci, kot npr. Rommov *Obiknovennyj fašizm* (*Navadni fašizem*, 1965), ki jih čas in vseprisotna težnja po dekonstrukciji vsakršnih mitov osvobodita bremena dolžne resnobnosti (prim. odzivi na forumu *Kinopoisk* 2014). Prav tako gre za prvo izrazito komično obarvano rusko delo na vesoljsko tematiko (če ne štejemo subtilnega, grenko-sladkega humorja Astrahanovega filma *Četvjortaja planeta* (1995), polnega nostalgичnih absurdizmov, kot so Marsovci, ki ob vodki sredi

komunističnega sela na Marsu igrajo na harmoniko). A komika filma ni sproščujoča in lagodna, če upoštevamo, da je njena hrbtna plat resnobna nejevera, ki jo rodi zavedanje marsikaterega gledalca ob tem, da si je režiser upal ponorčevati se iz zgodovine vesoljskih poletov, ali pa prepričanost, da je zgolj želel zbuditi dodatno zanimanje za polete z njihovo dodatno mistifikacijo: to mu ni uspelo, saj naj bi se naloge lotil preveč »amatersko«, pravijo kritiki (*Kinopoisk* 2014).

Poskusimo za izhodišče vzeti to, kar je filmu uspelo: zmesti. Film pelje zgodbo neodvisno od kakršnih koli pričakovanj. Za mednarodni kontekst, ki je od ruske kinematografije 21. stoletja vaje grenke postsocialistične resnobnosti in trpkega humorja, je v svojem sproščnem igranju z mitologijo vesoljskih poletov in z žanrskimi konvencijami preveč enostaven; za rusko publiko je dobesedno neverjetno duhovit. Obe branji reagirata na njegovo vztrajnost do konca zdržati v tej osnovni poziciji. Vztrajnost je vezana na vzgib, opazen pri pripovedovalcih v dokumentarcih na naravoslovnih programih: slediti preučevanemu fenomenu do konca ne glede na nejasnosti, absurdnosti in nevzdržnost izhodiščne teze. Filmu preko te dimenzije uspe od začetka do konca obdržati stanje določene liminalnosti: ni še v območju neverjetne parodije in ni več poskus pripovedi resne teorije zarote.

Opisani vidik forme uprizoritve odslikava enega od momentov predzgodovine prvih vesoljskih poletov, ki šele sedaj, več kot pol stoletja po Gagarinovi vrnitvi na Zemljo, prihaja v ospredje kot kolektivni fenomen. Gre za vidik popolnoma iracionalne, slepe vztrajnosti, ki omogoča ponavljanje vzorcev, za katere ne znanstvene evidence, pač pa vera, ki sega prek razkoraka med fizikalnimi zakonitostmi na papirju in vedno novih spodletov na kozmodromu, namiguje, da bi lahko nekoč rodile potreben presežek. Presežek, ki ga ponudi film, je zmeda, ki doslej ni mogla priti v ospredje na ekranu, v samem filmu. Zelo sporočilna je v tem oziru sekvenca, v kateri konjeniki tečejo na štart prve rakete. Viteške čelade konjenikov ne učinkujejo zgolj neusklajeno z raketo, ki naj bi zdaj ponesla prvega človeka na Luno, ampak porajajo vprašanje, ali ni bil vesoljski projekt tudi nekaj desetletij kasneje v tedanjem družbenoekonomskem kontekstu Sovjetske zveze enako absurden.

Sovjetske genealogije predzgodovine prvih poletov v vesolje (*Ukroščenje ognja* (1972), *Samyje Pervyje* (1961), *Idu iskat'* (1966)) in z njimi prepletene biografije pionirjev kozmonavtike (*Čelovek s planety Zemlja* (1958), *Glavnyj konstruktor* (1973), *Tak načinalas' legenda* (1976) idr.) ponujajo sicer logično pogosto nekonsistentne in neracionalne zgodbe, vendar končna morala ostane jasna; z njo se je mogoče strinjati ali ne. Fedorčenkov prvenec nasprotno ponudi zmedo kot končno izhodišče, iz katerega je verjetno najbolj lagoden izstop humor. Vendar tudi humor kot odziv na ta film od ruskega gledalca terja veliko mero samozavesti, saj potiska v pozicijo neke vrste samoorientalizma, ki nekoliko presega že ustaljene figure, ki prepredajo rusko postsocialistično samoironijo.

Tudi ob upoštevanju pomena *tricksterja* – zmikavta v sodobni ruski kulturi, na katerega v bahtinovskem duhu opozori denimo Lipovetsky (2011), in prežetosti sodobne ruske kulturne produkcije s postmodernističnimi dekonstrukcijami sovjetskega človeka (vključujoč Pelevinov roman *Omon Ra* (1998), ki naslavlja neposredno vesoljski program in ga razgali kot mit), naletimo v filmu *Pervyje na Lune* na dokaj inovativno metodo iskanja skrajnih meja subjektive postmoderne integritete. Film izrablja konvencije raziskovalnega dokumentarca v vsem njihovem bogastvu in ne skopari s t. i. pričevanji sodobnikov prvega sovjetskega »kozmpilota«, ki naj bi poletel na Luno, se na poti nazaj ponesrečil v Čilu, se zaradi posledičnega slaboumja zdravil v psihiatrični bolnici v Čiti in končal kot lik Aleksandra Nevskega v nekem cirkusu. Med pričami, ki več kot pol stoletja po misterioznih dogodkih odgovarjajo ekipi novinarjev, so njegovi kolegi iz ekipe potencialnih kozmpilotov, konstruktor prve rakete, eden od snemalcev, ki so jih tajne službe zaposlile za spremljanje vseh aktivnosti kozmoekipe, delavka iz psihiatrične bolnice v Čiti, ki ga je poskusila ponovno naučiti pisati, pritlikavci iz cirkusa, kjer je delal eden od članov ekipe potencialnih kozmpilotov. Vsi liki entuziastično odgovarjajo na vprašanja raziskovalnega novinarja in z njim gledajo arhivske posnetke, pridobljene v arhivih sodobne Ruske obveščevalne službe (*Federal'naja služba bezopasnosti* – FSB) s pripombo arhivarja: »Vse, kar se je

tam zgodilo, mora biti posneto. In če je bilo posneto, je že bilo tako.«⁷⁵ Smeš kot strategija nevtralizacije zmede, ki jo proizvede film, terja sprejetje dejstva, da so smešni tudi ti raznoliki, a popolnoma navadni ljudje, ki sodelujejo v tej burleski. Smešen je nekdanji kolega prvega kozmopilota, Fattahov, stereotipni primer brezdomske sirote, ki jo je »z ljubeznijo vzgojil narod«, in ki sedaj dela v zoološkem muzeju, kjer ima opravka z eksponati žuželk, ki so v svoji nerealističnosti nekoliko ekscentrični.⁷⁶ Fattahov zavzeto spremlja dokumentarne posnetke, ki mu jih prikazuje novinarska ekipa, in jih komentira, pri čemer je najbolj navdušen nad lastno podobo v kadru (»Poglejte, kakšen sem bil! Si nisem podoben? No, mlajši sem bil, kaj pa hočete ...«) in možnostjo, da sedaj z zgodovinske distance komentira zunanost svoje kolegice z imenom iz socrealističnih mjuziklov – Nadežda Svetlaja (v prevodu, ki bi si prizadeval ohraniti vsebinske konotacije, bi to zvenelo kot Svetla Nada). Povsem politično nekorektno smešen je potemtakem tudi pritlikavec, sodelavec enega od članov ekipe bodočih kozmopilotov v cirkusu pritlikavcev, ki ga novinarji intervjuirajo takoj po generalki za predstavo o Sneguljčici, tako da na vprašanja odgovarja z napudranimi lici in z rdečilom na ustnicah. Dokumentarna forma po eni strani ponuja možnost humorne nevtralizacije nelagodja ob srhljivi esenci filma: ob pripoznanju, da gre za mit o mitu, kar ne izničuje njegovega delovanja, po drugi strani pa zatekanje k tej možnosti onemogoči politično korektne odzive, kot je sočutje.

Gre za karnevaleskno (prim. Bakhtin 1984, 196–277) uprizoritev, ki pa na koncu ne ponudi nikakršnega namiga o svoji začasnosti. Nelagodje, ki ga ponuja namesto katarze, je v sprejetju stalnosti tega karnevala. Karnevaleskost prvega poleta na Luno leta 1938 je preiščeno postmodernistično brezčasna, o čemer priča določen nabor formalij, ki izstopi, če filma ne poskušamo umestiti v kategorijo »stilizacije preteklosti« ali »stilizacije dokumentarca«, ki naj bi dekonstruirala mitološko preteklost prek razgaljanja. Opozorimo naj na izbrano

⁷⁵Pripomba – namerno ali ne – aludira na Stalinovo mnenje o učinkovanju filmskih posnetkov: tudi če gre za iluzijo, oblikuje našo realnost.

⁷⁶Spominjajo na žuželke iz znanstvenofantastičnega filma *Goli zajtrk* (*Naked Lunch*, 1991) kanadskega režiserja Davida Cronenberga.

glasbeno spremljavo: sovjetske patriotske pesmi različnih obdobj prekinjajo elektronski piski iz znanstvene fantastike 70. in 80. let 20. stoletja. Ali je nabor izbran premišljeno ali naključno z vidika filmske subjektivacije, ne igra nobene vloge: izbor je pomemben sam po sebi, ker uprizarja možnost desakralizacije zgodovinske genealogije tega mita, ki naj bi ponazarjal evolucionizem znanstvenega napredka. Enaka logika vodi izbor kadrov: v isti ravnini so obravnavani kadri iz zgodovinskih arhivov in zmontirani psevdodokumentarni kadri. Izstopa pa sekvenca iz sovjetskega znanstvenofantastičnega filma *Kosmičeskij rejs* (1936), ki se tudi ukvarja s problemom poleta na Luno in pri vizualizaciji katerega je sodeloval celo Ciolkovski. Za razliko od ostalih kadrov je tu jasno: gre za znanstveno fantastiko; za fikcijo.

Fikcija ostane edino trdno oprijemališče filma, vendar ne v postmodernističnem branju, kjer zamenja izgubljeno realnost, pač pa kot podoba, ki signalizira praznino, ki zeva za zastrtim platnom. Trdnost fikcije kadrov iz filma *Kosmičeskij rejs* zagotavlja vsaj nekaj: da so podobe, ki nimajo pretenzije zastirati praznine realnega in jim zato lahko zaupamo, kar ustvari občuten kontrast s podobami, ki manevrirajo med mitom in t. i. dokumentacijo. Zelo nazoren primer slednjih predstavljajo npr. posnetki stalnega videonadzora, v primežu katerega živijo potencialni kozmopiloti. Film vsebuje tudi izseke oglasov za t. i. kamere za tajno opazovanje, ki namigujejo na pretiranost prikazane tematike v celoti. Ker pa je tematika eden od osnovnih mehanizmov, ki film legitimira kot »dokumentarec«, se tako osnovna premisa filma sesuva, s tem ko se gradi. Dokumentarec temelji na dokaznem gradivu, ki glasno sporoča, da je prirejeno, lažno.

Potencialni humor, ki je vštet v podobe, po tej logiki nevtralizira pogled, ki prišepetava, da je edina stabilizacijska točka celotnega filma neambivalentnost fiktivnosti podob iz sovjetskega znanstvenofantastičnega filma. Ta perspektiva sooča z možnostjo, da mokumentarec jemljemo natanko takega, kakršen je na prvi pogled: kot preigravanje teze o resnični smešnosti, karnevalskosti sovjetskega vesoljskega programa in mitologij, ki so jih spletali in spletli okoli njega. Dokumentarni format ni nikakršno zagotovilo zveze z realnostjo, kar mora učinkovati tako v ruskem kot v mednarodnem kontekstu, pripravljeno na postkolonialistično-etnografsko pričevanje. Realno je med odkrito fiktivnostjo

podob znanstvene fantastike in fiktivno realnostjo dokumentaristike; tam, kjer se vzpostavlja diskurz vesoljskih poletov, ki na ravni mitske, simbolne prezenca ne morejo povedati ničesar več, razen tega da se spustijo na raven nečesa, kar lahko ob spodletu ubije nič hudega slutečo kravo s teličkom in opice – poskusne astronave. Na simbolni ravni je njihov pomen analogen komičnemu presežku, ki enoti poskuse poslati »nekaj« v vesolje in to »nekaj« (bakterije, čebulo ...) dobiti nazaj nespremenjeno in živo. Uspehi vesoljskega programa so neizmerljivi v simbolnem merilu; meri jih lahko le logika avtonomizacije označevalca, kar govori tudi *Pervyje na Lune*.

Film je nesmiselno poskušati označiti bodisi kot očitno parodijo ali kot poskus pretentati gledalca s tem, da bi mu ponudili mit, ki je »še boljši od tistega, ki ima zvezo z resnico«. Bolj točna je oznaka, da gre za film, ki uprizarja zmedenost obstoječe mitologije o vesoljskem programu. Ni važno, ali se je zgodilo ali ne; ni pomembno, ali kdo verjame, da se je zgodilo ali ne. Pomembna je ustvarjena dinamična zmeda, za katero dozdevno obstajajo rešitve. Rešitve so mitologije ali teorije zarote, saj je vsakršno fikcijo nemogoče preprosto »odmisliti«. Neke vrste tretja pot bi bila sprejetje te »zmede« oziroma soobstoja več fikcij, teorij in njihove imanentne nezadostnosti, ki izhaja iz tega, da ne merijo na realno, ampak na simbolno celovitost. Film ne ponuja namigov na to, za kaj bi se gledalec moral odločiti. Dekonstrukcija ni osnovni cilj, ampak zgolj strategija rekonstrukcije sedanosti: četudi temelji na dekonstrukciji, vseeno *je*. Film učinkuje v pripoznanju prisotnosti pogleda, ki ga morda najbolj nazorno izpostavijo kadri, ki ga navežejo na *Kosmičeskij rejs*, in detajli, kot so ekscentrične žuželke v zoološkem muzeju, kjer dela Fattahov, ali odvezana vezalka na supergi nekdanjega snemalca, invalida, ki jo mora novinar nemudoma zavezati. Gre za nerelevantne, a lahko zapomnljive podobe, ki gradijo kontekst osnovne zgodbe, pri čemer glasno opozarjajo nase. Ravno iz takšnih vpadljivih, a drugega od drugih izoliranih nepomenljivih detajlov, se gradijo tudi miti.

6.3.4 Oziris-Nuna (*Aziris Nuna*, 2006)

*Aziris Nuna*⁷⁷ je prva postsovjetska ekranizacija postsovjetske ruske vesoljske znanstvene fantastike za mladino (*Kinopoisk* 2014; *Tvrokosmos* 2014). Film, ki ga je režiral Oleg Kompasov, se tako vsebinsko kot formalno občutno razlikuje od osnove scenarija – romana Sergeja Lukjanenka in Julija Burkina *Segodnja, mama!* (*Danes, mama!* 1994), prvega dela znanstvenofantastične trilogije *Ostrov Rus'* (*Otok Rusija*), ki je izšla sredi 90. let 20. stoletja.⁷⁸

Marketinško je bil film napovedan kot dolgo pričakovan začetek prenove industrije »domačega« (ruskega kot naslednika sovjetskega) mladinskega znanstvenofantastičnega filma. Prenovo si je javnost, če povzamemo odzive na film, zamislila kot ekranizacijo ruskih scenarijev oz. literarnih znanstvenofantastičnih del, ki bi imela določeno (a neopredeljeno) kontinuiteto s sovjetsko mladinsko znanstvenofantastično kinematografijo in bi uporabljala računalniško grafiko na ravni, primerljivi s hollywoodsko *sci-fi* produkcijo. V primeru *Aziris Nuna* so pričakovanja upravičevali tudi z velikim proračunom filma (3.500.000 USD) (*Kinopoisk* 2014). Če sodimo po klavnem blagajniškem izkupičku, kritikah in recenzijah na ruskih spletnih forumih, je film, ki mednarodno ni odmeval, prej razočaral kot navdušil. Razočaral je kot ekranizacija, ker ni točno sledil fabuli romana; kot znanstvena fantastika, ker naj bi bil scenarij neizviren, igra slaba, posebni učinki pa neprimerljivi s hollywoodsko produkcijo ali z ruskimi predhodniki, kot sta *Nočnoj* in *Dnevnoj dozor* (*Nočna straža* 2004 in *Dnevna straža* 2006) ali *Volkodav* (*Zatiralec volkov* 2006); poleg tega je razočaral tudi na ravni žanrskih pričakovanj: izkazalo se je, da ga ni mogoče umestiti niti v kategorijo mladinske ali otroške kinematografije niti med znanstvenofantastične filme za odraslo populacijo. Po drugi strani so številni kritiki izpostavili, da gre ob vseh naštetih minusih vendarle za pozitiven prispevek k emergentni sodobni ruski kinematografiji, in sicer iz več razlogov. Film naj bi v rusko mladinsko znanstveno fantastiko vnašal humor in igrivost,

⁷⁷Lahko noč (egipt. (star.))

⁷⁸Trilogijo sestavljajo *Segodnja, mama!* (1994), *Ostrov Rus'* (1997) in *Car', carjevič, korolj, koroljevič* (*Car, carjevič, kralj, kraljevič* 1997).

prek raznovrstnih intertekstualnih sklicev naj bi se lepo umeščal v vlogo naslednika sovjetske vesoljske znanstvene fantastike in v sodobno rusko (mladinsko in odraslo) popularno kulturo, povprečni posebni učinki pa naj bi bili zaradi šegavosti celote organično usklajeni s splošnim nagajivim vzdušjem. Z vidika razvoja ruske mladinske kinematografije in žanra znanstvene fantastike naj bil film ob vseh pomanjkljivostih vendarle korak v »pravo smer«.

V kritikah odzvanja zelo pogost odziv na ruski postmodernizem, ki izraža določeno mero sumničenja in negotovosti glede karnevalskosti, lahkotnega tona in površinskega humorja, ki so pogosti v delih, ki jih je stilistično mogoče umestiti v to kategorijo (prim. npr. romani A. Gelasimova, Sorokina, Pelevina). Izhod iz te negotovosti v začetku 21. stoletja pogosto navidezno zagotavlja navezava del na os »ruskega duha« oz. »konteksta«. Navideznost stabilnosti te navezave je razvidna iz kontradiktornosti kritik, ki se nanjo sklicujejo. Očitki ali pohvale slogovnih izraznih sredstev postanejo zvezani z vprašanjem »esence« dela, kar nas vrača k Rancièrovemu pomisleku o ustreznosti nekritičnega prenašanja terminov iz teorije estetike oz. umetnostne zgodovine med konteksti in k ugotovitvi: vse naštetu seveda lahko drži, vendar ne pove ničesar o tem, kako deluje, tj., kako govori določen film. Iz povedanega izhaja tudi hrbtna plat tega vprašanja: analiza, ki jo ponujamo spodaj, nima namena ali zmožnosti presoditi, ali gre za dober ali slab film, kar nima nikakršne zveze z našimi osebnimi preferencami.

Aziris Nuna je na ravni sižeja podoben nekomu, ki stoje na enem mestu dviguje oblake prahu in od tega prahu začne kašljati. Po potovanju na antični vesoljsko-časovni ladji (v filmu poimenovani *kronoskaf*) skozi časovno zanko, zaradi katere se najprej znajdeta v letu 2056, nato pa v starem Egiptu, brata zgodnjenajstniških let Kostja in Stas spoznata, da sta se v starem Egiptu zaljubila v deklico svojih let, za katero se izkaže, da je v »njunem času«, tj. v letu 2006, njuna mati. Film ta razplet, po katerem je tudi poimenovan izhodiščni roman (*Segodnja, mama! – Danes, mama!*), predstavi kot srečen konec. Družina (oče – arheolog, ki išče antična vesoljska transportna sredstva; mati, za katero se izkaže, da po lastnih izkušnjah ve, da le-ta obstajajo, in njuna nagajiva sinova) se zbliža ob končnem odkritju, da jih vse veže posvečenost v isto skrivnost. Če sledimo McGowanu, lahko nekoliko prisiljen razplet interpretiramo kot integracijo pogleda

(razumljenega kot *objet petit a*) v osnovno fantazmo, ki se zaključi z ugotovitvijo, da nerazložljiv, bizarni svet ne glede na vse odločitve, dobre ali slabe, racionalne ali ne, vendarle druží neka višja, kozmična enotnost. Gre za tipično strategijo srečnega konca, na katero prek analiz ameriške produkcije dobro opozarja McGowan, pri čemer poda drugo, enako pomembno poanto: nemara pomembnejše od srečnega konca kot takega je vse, kar se zgodi prej. Ali drugače: ali film kako »izsili« potrebo po srečnem koncu? Naše vprašanje je sicer še nekoliko bolj kompleksno: kako je mogoče film interpretirati v navezavi na prve polete v veselje?

Najbolj enostavna interpretacija je zelo kratka: gre za postmodernistično šegavo in karnevalsko igrakkanje z idejo potovanja skozi čas in prostor, ki v ruskem kontekstu lahko vključuje posebne, »lokalne«, intertekstualne reference. V *Aziris Nuna* so tovrstne reference enako kot s kulturnim kontekstom zvezane s kontekstom zahodne *sci-fi* komedije in z zahodno popularno kulturo, kar lahko v kontekstu poznosovjetske in ruske popularne kulture do določene mere označimo za posebnost znanstvenofantastičnega žanra. Znanstvena fantastika je nekoliko bogatejša z »mednarodnimi« referencami, kot npr. ruska melodrama, komedija ali drugi žanri. Oglejmo si nekaj primerov iz obravnavanega filma. Igralca, ki igrata protagonista, tj. Kostjo in Stasa, sta občinstvu, ki spremlja rusko televizijo, znana iz komične oddaje za mladino *Eralaš*. V *Aziris Nuna* se nista preveč oddaljila od svojih vlog v omenjeni oddaji, kar so nekateri kritiki označili kot prikupno »domačnost«, drugi pa kot slabo igro. Nadalje, *kronoskaf*, s katerim dečka v spremstvu Šidle – nezemljana iz civilizacije sfing, ki domuje na Veneri, potujeta skozi čas in prostor, spominja na telefonsko govornico, kar namiguje na priljubljeno britansko *sci-fi* serijo *Dr. Who*. Nezemljan Šidla je prijazna humanoidna kreature, po pričevanjih ustvarjalcev narejena po prototipu pop ikone Lennyja Kravitzja. Ponaša se z dolgimi modrimi dreadingi, njegova oprava pa spominja na glamrokerje iz 80. let 20. stoletja. Šidla ima rep in je sodeč po obnašanju (vse okoli sebe naslavlja z »mucek« oz. »mucka«; v starem Egiptu se zaljubi v črno panterico in razmišlja, da bi jo odpeljal s seboj na Venero) polmačkon. Ni težko najti intertekstualnih sklicev, ki bi dovršili njegovo podobo: spomnimo na *queer* humanoidne mačke, kot so Behemot iz Mojstra in Margarete, maček iz sovjetskega mjuzikla o Mary Poppins, češirski maček iz Alice v čudežni

deželi, nenazadnje tudi ruska pop ikona Filipp Kirkorov, čigar lik je, posebej v 90. letih 20. stoletja, precej glamurozen in mačje oprezno mehek. Nadalje, ko trojica prispe v stari Egipt, vidimo prizor faraonove burleskne zabave. Služabniki pred njim v živo uprizarjajo »program«, pri čemer jih lahko po mili volji »prevrti« naprej oz. pospeši hitrost uprizoritve. Program se zaključi z vremensko napovedjo, v kateri nastopa znan ruski napovedovalec vremena, ki uprizori samoparodijo. Potem ko Stas, Kostja in Šidla iz rok krvoločnega egipčanskega dvora rešijo lepo deklico Hajline, v katero se dečka zaljubita, odpotujejo nazaj v prihodnost. Hajline morajo zaradi omejenega goriva odložiti »20 let nazaj«, tj. v letu 1986; Stas predlaga, da jo zaradi »ugodne klime« odložijo kar v Taškentu. Ko pristanejo na izbrani lokaciji, njihove glave za malo zgreši kovinska krogla, ki spominja na Sputnik. Iz krogle prikoraka pes s čelado z napisom »СССР« na glavi. Film se zaključi s pesmijo »Ta veliki svet«, posebno priredbo *soundtracka* ruskega mladinskega znanstvenofantastičnega filma *Moskva – Kassiopeja* (1973).

Enako referencialna je kinematografija prostora. Posebni učinki, ki so si prislužili deljeno mnenje kritikov, kulminirajo v računalniški simulaciji vesolja in vesoljske ladje ter nekaj počasno posnetih padcih in eksplozijah. Podobno kot pri ostalih referencah se zdi, da ponujajo užitek v lastni ekscesivnosti. V okviru humornega, karnevalskega univerzuma filma pretirana »digitalnost« vesoljske ladje sredi vesolja ali razdejanja, ki ga povzroči padajoča sfingina glava, ne meri na kakršen koli realizem. Gre za sledenje logiki eskcesa, ki ga žene načelo gole zmožnosti. Vesolje filma *Aziris Nuna* je obvladljivo in obvladano, ravno zato ker je čisti samonanašalni simulaker, ki gradi na označevalnosti, ki ni neposredno zvezana z imperativom znanstvene želje po cepitvi označevalca tako daleč, da bi se približal realnemu. Tu označevalec preprosto preizkuša lastne zmožnosti, ki izvirajo iz označevalnosti *kot take*. Logika gre takole: ni pomembno, ali je približek dober ali slab. Pomembno je, da je približek, s katerim lahko nekaj uprizorimo. Skupaj z načelom nenehnega gibanja in vztrajanja v hitrosti je vseeno, kako trajno je učinkovanje te uprizoritve.

Tu je pomembno dodati, da nobena od omenjenih intertekstualnih referenc ni resnobna. Vse se bolj ali manj učinkovito igrajo z lastno simbolnostjo in sestavljajo znanstvenofantastični karneval, pri čemer vanj umestijo tudi zadnje

čase v ruskem kontekstu opazno heroizirane junake, kot pse, ki so v Sovjetski zvezi leteli v vesolje. V *Aziris Nuna* gre za gole podobe, za katerimi ni ničesar. Liki so zgolj površinske, prazne reference: Stas in Kostja nikakor ne spominjata na podobo sovjetskih otrok, namenjenih v vesolje. Nista razgledana, ne razmišljata posebej izvorno, nimata nikakršnih mesijanskih ciljev. Stas želi zgolj »pogledati, kaj je v glavi sfinge«, ko pa v njej (potem ko jo uniči) odkrije *kronoskaf*, želi preveriti, kaj se zgodi, ko pritisne na določen gumb. Njegova logika se niti za hip ne spremeni, tako da prekosi celo enega bolj diletantskih otrok v sovjetski znanstveni fantastiki, Nosovovega Neznalčka: tega po večjih spodletih vendarle začasno premagajo plemeniti vzgibi, da bi se »poboljšal«. Kostja je sicer nekoliko resnobnejši od brata, vendar vseeno ni nikakršen genij. Dečka nista niti duhovita niti pametna. Žene ju zgolj postmoderni imperativ gibanja (prim. Virilio 2006). Enako nejasni so motivi ostalih junakov: Šidla se na eni točki preprosto odloči, da mora dečka vrniti v njun čas in da jima bo pri tem pomagal, »ker se mora časovna zanka zapreti«; nezemljani, ki ju dečka srečata v prihodnosti (preden Šidla izve za njun obstoj), so enako označevalni. Presodijo, da morata fanta ostati v prihodnosti, »ker je potovanje skozi čas prepovedano«, ju namestijo v sobo, kjer imata dostop do iger v virtualni realnosti, ki ju skorajda zasvojijo, nato odidejo. Ena od sodelavk na vesoljski ladji jima pomaga, ker »ima tudi sama otroke« in ob slovesu se ji celo orosijo oči, vendar navkljub temu prizori delujejo shematično in parodično.

Film osvobodi rusko znanstveno fantastiko resnobnosti in cilja. Za razliko od *Omon Ra* ali celo zgoraj analiziranega filma *Pervyye na Lune* tu ni nikakršnih teženj po dekonstrukciji kakršnih koli mitov. Film gradi na okruških sovjetskega simbolnega univerzuma in progresivističnih aspiracij univerzuma znanstvene fantastike. V duhu postmodernistične znanstvene fantastike, ki v tem primeru razen na pojavnih ravni v ničemer ni »lokalno-partikularen«, film navidezno osvoji prostor, da bi »osvojil čas« (prim. Gomel 2009). Zanka, ki jo prepotujejo potniki skozi čas, je uprizoritev statičnosti, prostorskega časa in tega, da lahko prostorsko obvladamo na ravni samonanašalnih referenc, ki se morajo v nedogled gibati, krožiti, da bi zakrile praznino kot edini odgovor na vprašanje o času.

Glede na zgornjo analizo lahko zaključimo, da je *Aziris Nuna* primer ruske kinematografije, ki popolnoma sledi logiki zahodnega postmodernizma in pri tem pokaže na nesmiselnost vzdrževanja mitov o posebnosti prvih sovjetskih poletov v vesolje. Film nazorno pokaže tudi razliko med dekonstrukcijsko parodijo in sledenjem logiki simulakra: le-ta je lahko humorna v svoji igrivosti in ne zaradi nanašanja na neki meta-označevalec, kot so sovjetski miti, socrealizem ali ruska ideja. Film odkrito zanika možnost teurške umetnosti in si privošči igranje z reprezentacijo, ravno zato ker jo v izhodišču obravnava kot nezvezano z ontologijo. V kontekstu ruske kinematografije gre za redki pristop, ki sodeč po odzivih ne korelira s pričakovani številnih gledalcev, ki od »ruske znanstvene fantastike«, posebej takšne, ki se odkrito igra s sovjetsko, pričakujejo produkcijo v drugačnem duhu.

Vendar paradoksnost je ravno to, da film zelo natančno uprizarja »duha« prvih vesoljskih poletov, če jih osvobodimo mitološke zvezanosti s superiornostjo Sovjetske zveze. Natančnost izvira iz tega, da nima hierarhije, v katero bi bilo to superiornost oziroma posebnost duha mogoče umestiti. Film ne operira po načelu analoške metafore ali »moči« prikazanega, ampak preprosto podredi vse podobe načelu spodleta reprezentacije, s čimer ustvari novo ravnino za metaforo, ki vključuje spodlet, vendar ne nakazuje na kakršno koli imanentno resnico.

6.3.5 Koroljov (*Koroljov*, 2007)

Koroljov (proračun: 6.000.000 USD) je prvi postsovjetski celovečerec o sovjetskem pionirju praktične kozmonavtične, t. i. glavnem konstruktorju Sergeju Koroljovu, pod nadzorom katerega je v Zemljino orbito poletel Sputnik, nato Gagarin, Tereškova in druga bolj in manj zvaneča imena sovjetske kozmonavtične. Film, ki ga je režiral Jurij Kara (režiser mdr. sodobne ekranizacije *Mojstra in Margarete* (2011)), se ukvarja z neprijetno epizodo iz konstruktorjevega življenja: njegovo obsodbo na deset let gulaga (ki se je sicer zahvaljujoč trudu njegove matere in žene iztekla v eno leto prisilnega dela na območju Magadana). Gre za epizodo, ki jo sovjetske biografije o Koroljovu rade zamolčijo; scenarij je napisan po knjigi njegove hčere Natalije Koroljove, film pa posnet po naročilu Koroljovove družbe Energija. Film ni bil preveč odmeven niti v Rusiji niti po

mednarodni. Ruske kritike so deljene: občuten del hvali »realizem« filma pri rekonstrukciji minule epohe, pomenljiv delež kritikov pa opozarja, da gre za tako pretirano in pristransko stilizacijo, da film spominja na stalinistično *agitko* (*Kinopoisk* 2014). Podobno kot termina »avantgarda« in »sorealizem« sta oceni kontradiktorni le na prvi pogled.

Pri filmih, poimenovanih tako zgovorno kot »Koroljov: Glavni konstruktor«, lahko analizo pričnemo pri naslovu. Namiguje, da ne gre niti za Koroljova niti za persono glavnega konstruktorja, ampak za podobo, ki jo ustvarja konkretni označevalni spoj. Izhaja iz mitologije, ki jo je okoli Koroljova ustvarila že sovjetska poljudnoznanstvena in kulturna industrija. Spomnimo: Sovjetska zveza je (poleg številnih dokumentarcev, knjig, brošur, poimenovanj institucij, ulic, priznanj ipd.) producirala tri celovečerce o glavnem konstruktorju domače raketne industrije. Udomačilo se je prepričanje o idejni navezi Koroljova s Ciolkovskim, pri čemer je prvi portretiran kot vztrajen, urejen, organiziran tehnik – inženir z izrazitimi vodstvenimi sposobnostmi, drugi pa kot ekstravaganten vaški genij, ki je živel prekmalu, da bi dobil priložnost preizkusiti svoje ideje v praksi. Oba sta v zgodnejših filmih predstavljena kot individualista s težkim otroštvom, ki ju je naprej gnala spočetka dozdevno blazna ideja, za katero se je kasneje izkazalo, da je preroška. Kasnejši filmi omilijo podobo družinskega ozadja tako Ciolkovskega kot Koroljova: sedaj ne gre le za genija, ampak tudi za družabna človeka ali vsaj za moža, ki sta predana družini, četudi na prvo mesto postavljata idejo. Lahko bi se sicer zgodilo, da bi se nov film z enakim naslovom, kot ga ima Koroljovova biografija iz leta 1973, tematike lotil povsem drugače in ponudil novo podobo Koroljova, vendar obstoječa mitologija ponuja tudi drugi možnosti: nadgradnjo ali dekonstrukcijo že blodečih zgodb. *Koroljov* se loti obdobja, ki ga sovjetski filmi zamolčijo, vendar obenem misli znotraj okvirov, ki jih vzpostavijo. Zgodba, vizualna podoba in snemalne tehnike ter glasbena spremljava ustvarijo film o popolnem sovjetskem junaku, ki se znajde v popolni kritiki stalinistične represije. Sorealistična forma napade svojo »soc« vsebino in v tem napadu utemeljuje domnevni »realizem«. Stilsko formacijo bi lahko označili kot antisocialistični realizem. Če je soorealizem izrabljal podobo Koroljova, da bi upravičil »prav« socialističnega režima, da bi sporočil, da je le tak režim sposoben vzgoje podobnih genijev, *Koroljov* izrabi stalinistične čistke, da bi dvignil Koroljova; iz

junaka, ki nikoli ni bil sporen, ustvarja nadčloveka preteklosti in nanj pripenja mit o sovjetskem snu vesoljskih osvajanj.

Film prečijo romantični posnetki Koroljova sredi rdečih planot Marsa – sanje, ki ga spremljajo v trenutkih navdiha in/ali obupa. Na posnetkih je popolnoma sam. Polet na Mars se prikazuje kot njegove edine prave sanje, ki jim podredi vso svojo zemeljsko dejavnost. Koroljov tega filma spozna starega, naglušnega, nepriljudnega, a genialnega Ciolkovskega, ki ga navduši za vesolje in ga napoti k Fridrihu Canderju, ki je tudi »zbolel« za idejo o poletu na Mars. S še nekaj somišljeniki Koroljov in Cander ustanovita Skupino za preučevanje reaktivnega gibanja (*Gruppa izučenija reaktivnogo dviženija* – GIRD), ki projektira prve sovjetske reaktivne rakete. Še pred drugo svetovno vojno Koroljov postane namestnik ustreznega inštituta, kjer se – tu mlad, a izjemno samozavesten vodja – spre s politično nastavljenim direktorjem. Ker ga podpira Tuhačevski, ki se po vojni zameri Stalinu, ga ob koncu 40. let 20. stoletja aretira NKVD. Ne glede na nečloveško, avtomatsko krutost zaslišanj in muk Koroljov ostane trden in ne prizna protisovjetske dejavnosti, ki je je obtožen, nakar je vendarle obsojen in poslan v Magadan. Tako med dolgo potjo, ki aludira na roman *Doktor Živago*, kot med delom v solženicinovskem gulagu se Koroljov izkaže za vestnega, pravičnega moža, prijatelja, zaščitnika šibkejših in najlepšega ter najmočnejšega med jetniki. Enako močni sta na drugem koncu države, v Moskvi, njegova mati in (prva, a sodeč po filmu bi lahko sklepali, da tudi edina) žena Ksenija. Mati si izbori obisk pri vplivnih članih partije, ki ji pomagajo, saj poznajo veličino idej in srca njenega sina; doseže ponovno obravnavo, zaradi katere Koroljova pokličejo na zaslišanje v Moskvo. Koroljov, resno bolan zaradi pomanjkljive prehrane in trdega dela, sredi snežnega meteža vendarle – po herojskem stokilometrnem pohodu, za katerega se odloči, potem ko pokvarjen avtomobil ogrozi njegovo možnost ujeti zadnjo ladjo do Vladivostoka – prispe v Magadan. Na ladjo ga ne spustijo, saj je prenapolnjena; a to se izkaže za srečno okoliščino, saj ladja potone. Koroljov na pot v Moskvo zaradi vremenskih okoliščin počaka še celo leto, vendar zaključni kadri zagona vesoljske rakete opominjajo, da mu na koncu vendarle uspe.

Poleg vztrajnosti in idealizma film opozarja, da je bil Koroljov odličen mož in oče in da je izhajal iz spodobne, urejene družine. Elegantno je plesal valček, vedno bil popolno ostrižen in obrit, njegovi žena in mati pa sta bili lepotici, intelektualki in delavni sovjetski državljanke.

Če film gledamo skozi prizmo podob, ki jih Rancière (2007) imenuje podobe »voici!«, tj. poudarjene, močne podobe, ki govorijo s svojo prezenco in samo o njej, dobimo očiten kontrast med junakom-Koroljovom in obupno birokracijo ter represivnim aparatom stalinističnega režima. Gledano izven konteksta bi lahko rekli, da film ustvari junaka hollywoodskega tipa; junaka, ki se ne meni za omejitve strukture in vedno deluje v skladu z lastno etiko. Ampak stalne reference na Koroljovovo odločilno vlogo pri uspehu sovjetskega vesoljskega programa terjajo, da to branje vendarle popravimo. Glavni konstruktor Koroljov ni le heroiziran, ampak je – za razliko od sovjetskih filmov o njem – popolnoma desovjetiziran. Bori se za svojo etiko in svoje sanje; za svojo vero v svojo »srečno zvezdo«, ki nimajo nikakršne zveze s sovjetskostjo naloge, ki jo bo izpolnil v kasnejšem življenju. Desovjetizaciji Koroljova korelira desovjetizacija dobrote, ki je je npr. deležna njegova mati, ko se pri ustreznih instancah poteguje za ponovno obravnavo njegovega primera. Slikovit je npr. prizor, kjer ji birokrat na sodišču, čigar redki svetli lasje, tenke ustnice, modre oči in uniforma aludirajo na stereotipe o nacistih tretjega rajha izroči obvestilo. V njem naj bi pisalo, da primera ne bodo ponovno obravnavali. Ko se mati sesede na najbližjem stranišču, za njo priteče prej omenjeni birokrat in se ji srčno opraviči, češ da se je zmotil in da ima zanjo v resnici boljše novice. Film izpostavlja nekaj podobnih trenutkov dobrote, ki je vedno »zunaj« koncepta sovjetskosti. Sovjetskost seva zgolj skozi uniforme, zaslišanja, zlobo ali v najboljšem primeru ravnodušnost.

V nasprotju do sistema v filmu stoji tudi narava. Če celoten film povezuje stabilnost kadrov, počasnost sekvenc, koherentnost montaže, edini nemir poleg izrazov na človeških obrazih izražajo naravna stanja: šumeče vode, snežni meteži ... To dopolnjuje kontrast med mirno zbirokratiziranostjo krutih mehanizmov sovjetske oblasti in »realnostjo«. Vendar rezkost kontrasta v kombinaciji s prizadevanji k »realizmu« kadrov učinkuje vse prej kot harmonično: prej namiguje na krhkost zidane podobe.

Skladno z desovjetizacijo Koroljova in njemu bližnjih ljudi film namiguje tudi na potrebo po desovjetizaciji prvih poletov v vesolje. Kozmični mit filma *Koroljov* ni kolektivni, sovjetski mit, ampak prej dosežek blaznih prizadevanj ekscentričnih posameznikov, katerih delovanje ni imelo nikakršne zveze s sistemom.

Paradoks, ki ga vsebuje ta pristop, pa je v tem, da forma filma, ki izrablja socrealistično zgodbo, tj. esencializacijo posameznikov, njihovo mitologizacijo in izenačenje z njihovimi dosežki, kreacijo biografije, linearnost izumetničeno zracionalizirane pripovedi, neambivalentnost humorja (ki ga ta film sicer sploh ne pozna), ne učinkuje, saj ponuja zgolj obrnjeno variacijo prejšnje zgodbe. Paradoksnost je utemeljevati mit v posamezniku, čigar junaškost se poskuša utemeljiti v njegovi ravnodušnosti do vsakršnih mitov.

Film uprizarja polimorfno dogodka prvih vesoljskih poletov, ki korelira z nezmožnostjo mitotvornih strategij, da jih ustrezno umestijo v razmerje do njihovih začetnikov, implementatorjev, in posledic. *Koroljov* poleg tega priča o tem, da je njihov pomen nemogoče presojati s perspektive posameznika ali skupnosti. Film v tem oziru ne sledi logiki ne-cele reprezentacije, ampak se ves podredi principu legitimacije integracije fantazme o neuničljivi ideji neuničljivega posameznika, ki premaga strukturo, v srečnem koncu.

6.3.6 Papirnati vojak (*Bumažnyj soldat*, 2008)

Bumažnyj soldat Alekseja Germana ml. je edini od filmov, ki jih obravnavamo mi, ki se je znašel tudi v antologiji sodobnega ruskega filma, ki jo je sestavila Stišova (2013, 330–340). Kulturologinja je film označila kot metaforo generacije t. i. šestdesetnikov, tj. generacije mladih odraslih, katerih kariere, življenjske poti in sanje so zvezane s Hruščovovo obsodbo Stalinovega kulta osebnosti, odjužnimi obljubami o demokratizaciji in Sputnikom. Prav tako je izpostavila, da gre za metaforo univerzalnega človekovega trpljenja, nevezanega na časovno-prostorski kontekst. Film, posnet s proračunom 4.000.000 USD (*Kinopoisk* 2014), je bil nagrajen na Beneškem filmskem festivalu, pri ruskem občinstvu pa je naletel na deljene odzive: zagovorniki refleksije in avtorskega filma so ga sprejeli kot lep

primer »intelektualne kinematografije«, medtem ko je opazen del gledalcev zmotil sklic na Gagarinov polet v vesolje: film naj bi tako epoho kot kozmonavtiko prikazal skrajno plehko. Režiser sam je sicer med drugim poudaril, da v filmu »ne gre za to, kar je bilo. Film je o tem, kako bi lahko bilo.« (*Iskusstvo kino* 2014)

Tudi brez režiserjevega namiga je jasno, da film skonstruira čas in prostor, ki nimata nikakršne pretenzije po rekonstrukciji preteklosti ali po dekonstrukciji mitov o njej. O tem priča že naslov filma, Papirnati vojak – gre za naslov pesmi popularnega sovjetskega kantavtorja Bulata Okudžave, ki pa je postala priljubljena v letih 1962–1963 in tako ni zvezana z neposrednim simbolnim univerzumom Gagarinovega poleta: leta 1961 jo je poznal le malokdo (gre za pesem, ki je bila napisana leta 1959, uradno objavljena pa šele leta 1962 (*Antologija samizdata* 2014)). Filmski univerzum je zbir simbolov, ki z zornega kota današnjega gledalca res sodijo v obdobje sovjetske odjuge. Vendar v svoji neposredni nepovezanosti poudarjajo kvečjemu to, da je odjuga kot obdobje, ki ga pogosto opevajo ruski kinematografisti, saj je sovjetski film obogatilo z inovativnimi pristopi in filmi, kot sta Kalatozovov *Letijo žerjavi* (*Letjat žuravli* 1957) ali Hucijevov *Zastava Iljiča*, ki je po večletni prepovedi cenzorjev na ekrane prišel pod naslovom *Imam 20 let* (*Mne 20 let* 1965), in znanstveniki, ki se spominjajo duha entuziastičnega idealizma, ki je zavladal po poletu Sputnika, samo konstrukt oz. nabor simbolov. Med simbole odjuge lahko prištejemo tudi oblačila junakov, njihove pričeske, protislovnost med entuziazmom znanosti in pogosto neugodnimi pogoji za delo. Vse to lahko sodi k pojmu odjuge in vse to film poveže v enotni univerzum, razpet med kozmodromom v kazahstanskem Bajkonurju in laboratorijem v Moskvi, kjer delata protagonista – zdravnik Daniil Prokopjev (ki je ne glede na ruski priimek gruzijskega rodu in govori z rahlim naglasom) in njegova žena Nina. Film poveže te raznorodne simbole dozdevno enotne epohe prek filtra, ki posnetke obledi in jih naredi podobne sovjetskemu barvnemu filmu prikazanega obdobja. Enotnost filma vzpostavlja tudi razdrobljenost fabule in marginalni pomen sižeja. Odsotnost »motorja«, gibala fabule, vzpostavi podobo – čas (prim. Deleuze 2010), ki kot da namiguje na to, da je skonstruiran eklektično simbolistični univerzum zgolj ojačevalec kataklizmatskega učinka, ki ga proizvede druga raven filma.

Čas, ki ga proizvede film, je apokaliptičen. To je tudi edina »funkcija« simbolike prvih vesoljskih poletov, zvezane z aluzijami na barake in blato gulagov, ki jih ustvarijo »delovni pogoji« ekipe v Bajkonurju. Odjuga Germana ml. je prežeta z apokaliptičnim entuziazmom, ki se vedno znova sooča z lastno impotentnostjo. Film upodablja nevrotične like, ki ne skrivajo svojega porekla. Tako Daniil kot Nina sta otroka ruske *inteligencije*, ki je bila v obdobju stalinizma podvržena represiji. Daniil živi za »idejo« (ki je sicer nikoli ne razkrije), za Nino pa se zdi, da živi za ljubezen, saj je edino, kar jo motivira k delovanju, Daniilova vse bolj občutna hladnost. Oba sta izrazito nevrotična; njuni medsebojni dialogi in dialogi s kolegi močno aludirajo na Čehovove drame in v kontekstu Sovjetske zveze 60. let zvenijo absurdno.⁷⁹ V zaključnih prizorih Nina in Daniilova ljubica Vera (ki se po Daniilovi smrti tesno spoprijatelji z Nino in postane njena »učenka«, sostanovalka in sodelavka) citirata Čehovovo dramo *Striček Vanja*, in sicer odlomek o zavezi še naprej prenašati trpljenje, ki ga prinaša življenje.

Vesoljski poleti, vpeti v dinamiko življenja skrajno reflektirane ruske *inteligencije*, ki jo (oz. njeno razširjeno podobo) formativni splet okoliščin (relativno materialno blagostanje, ki omogoča lagodno življenje; kulturni kapital in razgledanost, ki spodbujata zastavljanje neprijetnih vprašanj vladajočim režimom in poglobljeno samorefleksijo) v odjugi usmeri k premišljevanju vprašanj usode in smisla posameznika, izzvenijo kot podjetje, ki za slednjega nima nikakršnega posluha. Film predoči to misel tako na ravni posamičnih likov, npr. Daniila, ki ga (poleg (ne)smiselnosti ali neumestnosti zagovora svojega doktorata) najbolj skrbi vprašanje moralnosti vesoljskega programa, kot na ravni vizualne estetike. Potencialni kozmonavti tekom filma brezciljno tavajo po večno

⁷⁹Na primer: Kolega David zmoti pričakovan potek dogodkov, ko vstopi v sobo Daniila in Nine, ki se ravno – po dolgem času zdolgočaseno-tovariškega sobivanja – predajata pohotnim fantazijam. Daniil je Nini, oblečeni v šolsko uniformo, na njen ukaz našminkal ustnice in jo goreče poljubil. David brez zadržkov zmoti prizor pospešenega slačenja, ki sledi, s tem ko zatrdi, da je umrl, ker se mu je »ustavilo srce«. Daniil in Nina vestno pregledata kolega; ko se izkaže, da gre za šalo, mu Daniil v zadnjico zapiči injekcijo mešanice uspaval in odvajal. Absurdna je resnost, s katero film obravnava izjave, kot »ustavilo se mi je srce« ali »kje je moja cigaretnica?« (tudi David) ali »ruska inteligencija ima odgovornost na drugačni ravni« (Daniil).

mračnem in deževnem barjanskem okolišu, ob koncu filma, tik pred Gagarinovim poletom, pa se odločijo za kolesarski izlet. Nanj se odpravijo kar v skafandrih in rdečih kozmonavtskih oblekah, v dežju, po razmočeni in pusti pokrajini. Kamera zajame dogajanje v splošnem planu, kar poudari nesmiselno spektakularnost prizora. Podobno nesmiselno kolo⁸⁰ uporabi Daniil, ki se z njega po nekaj krogih v dežju okoli bajkonurske barake zgrudi v lastno smrt. Daniil umre zaradi srčne napake. Zgovorno je, da to ni v nikakršni povezavi z njegovim stalnim pokašljevanjem in bledico, ki aludirata na pogoste tegobe ruske inteligencije v literaturi 19. stoletja.

Poleti v vesolje torej v filmu delujejo kot okrušek mita o duhu odjuge, ki ga film pripne na poskuse sinteze kozmičnih vprašanj o življenju in usodi in ljubezni do individuuma. Sinteza spodleti, vendar uspe perpetuirati idejo ruske *inteligencije*, razvito prek temačne atmosfere, nevrotičnih likov in brezčasnih dialogov. O njenem preživetju pričata »preživeli« Nina in Vera, ki film zaključita s citiranjem Čehova leta 1971, tj. desetletje po zgodbi iz Bajkonurja.

Filmska simbolistična poetika ustvarja neartikulirano plat mita vesoljskih poletov, ki pa ni izenačljiva s poskusom »povedati o ljudeh, ki so stali za junaki prvih poletov v kozmos«. Ta namen ne bi terjal ezoterične konstrukcije Bajkonurja kot mračnega in deževnega barakarskega naselja v bližini razpadajočega gulaga.⁸¹ Film artikulira tisto plat poletov v vesolje, ki se razpre v polju estetskega nezavednega kot korelat avtonomiji označevalca. S perspektive subjekta, mišljenega kot človeka, ki je čuteč in razmišljujoč posameznik, domisli

⁸⁰Simbolizem kolesa v sovjetski in ruski kinematografiji bi si nemara zaslužil posebno razpravo. V navezavi na prve polete v vesolje naj omenimo, da kolo pogosto figurira v filmih o Ciolkovskem (kot o ekscentričnem geniju), spominja pa tudi na estetiko poznega Tarkovskega (npr. film *Žrtvovanje* (*Offret* 1986)). V mednarodnem kontekstu filmske estetike, s katero se – poleg Tarkovskega in svojega očeta, A. Germana st., očitno spogleduje German ml., naj spomnimo na Antonionija (*Rdeča Puščava* (*Il Deserto rosso* 1964)) in Bergmana (estetika bližnjih planov).

⁸¹Bajkonur je sicer znan po lepem vremenu (v povprečju ima 350 sončnih dni na leto), kozmonavtske ekipe pa so trenirale in živele v zgledno urejenem naselju, ki je imelo celo bazen (kar je v Sovjetski zvezi v 60-ih letih veljalo za luksuzno).

implikacijo programa, namen katerega je poslati tak subjekt v zelo slabo preučeno okolje, ki se je doslej izkazalo kot izjemno nevarno.

Nekonsistentnost poskusa, ki jo dobro artikulirajo razžaljeni odzivi nekaterih ruskih kritikov, pa izvira iz tega, da iz filmske poetike ni povsem jasno, na katero formacijo meri eklektični simbolizem. Mogoče ga je – sploh v luči intertekstualnih sklicev na poetike režiserjev, kot je German st. – namreč dojeti tudi kot usmerjenega v generacijo šestdesetnikov oz. »duha odjuge«. Le-ta se tako udejani v dozdevno protislovnem mitu optimizma, ki je v filmu usirdan med odjužnimi obljubami o družbeni demokratizaciji in o novi kolektivnosti, ki jo obljublja vesoljski program. Ta antinomija se izteče v predstavo o »eksotičnosti filma«, saj ga iz območja postmodernistično estetske refleksije dozdevno potisne v domeno poskusov rekonstrukcije oz. utrjevanja mita o eksotiki ruskega duha. Če film beremo na ta način, lahko v vesoljskih poletih prepoznamo sen o združitvi formativnega nacionalističnega mita s teurško težnjo transcendentne odrešitve posameznika v kolektivni združitvi. Sen deluje tudi kot hrbtna plat notranjega razdora Daniila, ki je razcepljen med svojo znanstveno držo, ki mu narekuje sledenje logiki želje (ki na ravni filma figurira kot idealistična vera v znanost), in med odgovornostjo, ki jo pripisuje »ruski inteligenciji«. Identifikacija z rusko inteligencijo junaku omogoči, da navidezno »pomiri« ta razcep, tako da potlači logiko označevalca, ki je v osnovi njegovega znanstvenega delovanja.

Obe branji privedeta do enakega sklepa: film misli prve polete v vesolje skozi vprašanje subjektivacije, za katero pokaže, da ga ni zmožna zastaviti niti logika mitologizacije poletov ali njihovih udeležencev niti logika postmodernistične karnevalske dekonstrukcije mitov. Vendar z občutno oporo na konstrukt brezčasne ruske *inteligencije* se uspe izogniti načinu, na katerega obravnavo tega vprašanja predlagajo rezultati vesoljskega programa, t.j. poleti kot taki. Opora na konstrukt *inteligencije* problematiko sicer povzdigne na raven simbolov, ki jih je mogoče »dvigniti« iz njihovega neposrednega konteksta in obravnavati kot gole označevalce, vendar obenem tudi prepreči tovrstno obravnavo. Simboli so sicer sopostavljeni na ravni postmodernističnega simulakra, vendar kljub temu ostajajo ujeti v logiko iskanja teurgije in večnega trpljenja posameznika, ki ga izpričujejo Čehovovi liki in liki v Germanovem filmu *Bumažnyj soldat*. Ker je orisano

iskanje v izhodišču zvezano s posebnim profilom subjekta (*inteligencije*), ki je v osnovi iztrgan iz transcendentálnih koordinat, kot smo pokazali v podpoglavju 4.5.3, bi bilo presenetljivo, če bi naletelo na pozitivne odzive tistih, ki iščejo osnovo za nove oblike kolektivne izkušnje. Po drugi strani ne meri niti na preprosto širjenje dometa subjektivacije po načelu sensoriuma izjeme, kar Germanovi rešitvi daje pridih »eksotičnosti«, kot so ocenili na Beneškem filmskem festivalu.

Film nazorno kaže, kako odpoved načelu reprezentacijske umetnosti (ki jo artikulira denimo Verino zgražanje nad tem, da je za Gagarina, ki je leta 1968 umrl v letalski nesreči, zgolj nekaj let kasneje že nared spomenik: »Ni podoben človeku!«) še ne pomeni pristanka na estetiko sensoriuma izjeme, ki izhaja iz logike označevalca.

6.3.7 Naseljeni otok I in II (*Obitajemyj ostrov I*, 2008); *Obitajemyj ostrov: Shvatka*, 2009)

Dilogija *Naseljeni otok (Obitajemyj ostrov)* režiserja Fjodora Bondarčuka, širšemu občinstvu in kritikom znanega po t. i. trash estetiki svojih celovečercer, je prva postsovjetska ekranizacija dela znanih in priljubljenih sovjetskih pisateljev bratov Arkadija in Borisa Strugacki, ki sta zaslovela po romanih in krajših delih fantazijskega žanra, prežetih z družbeno kritiko, aktualno v kontekstu Sovjetske zveze druge polovice 20. stoletja. Gre za visokoproračunski (36.500.000 USD) t. i. blockbuster, ki ga je režiser razbil na dva dela (*Kinopoisk* 2014). Ker gre za enoten projekt, ki izraža kontinuiteto sloga, podob, tematike in naracije, filma obravnavamo v istem podpoglavju, pri čemer bomo to, za kateri del sage gre, izpostavili, kjer bo razlikovanje analitično nujno.

Podobno kot *Aziris Nuna* je film nastal kot ekranizacija, v tem primeru kulturnega družbenokritičnega sovjetskega romana (prvega dela trilogije o Maksimu Kammererju, ki se znajde v postapokaliptičnem svetu planeta Sarakš), ki je po 980 spremembah na zahtevo cenzure izšel leta 1971 kot zadnja publikacija bratov Strugacki za nadaljnjih 20 let (Strugacki in Strugacki 2014). Velik del odzivov na film v postsovjetskem kontekstu se zato osredotoča na ta ekranizacijski (in intertekstualni) vidik filma ter potencialne aktualne družbenopolitične aluzije.

Poleg mnenj o tem, ali je film kot ekranizacija večplastnega fantazijskega sveta, ki ga razgrne roman bratov Strugacki, uspel ali ni, in pripomb, da spominja na zahodne *sci-fi* blockbusterje (Bessonov *Peti element* (1997) (neposredni sklic na ta film predstavlja pričeska enega od domačinov Sarakša), *Matrico Revolucija* (2003) Andrewja in Lane Wachowski (na kar aludira letalska ladja, s katero Maksim in njegov prijatelj Gaj Gaal potujeta iz Dežele očetov v drugem delu filma), *Štoparski vodnik po galaksiji* (2005) (Maksim si po prihodu na novi planet za sporazumevanje s tamkajšnjimi prebivalci pomaga z v uho vstavljeno napravico, s pomočjo katere v trenutku razume njihov jezik)), veliko ocenjevalcev obravnava vprašanje, koliko družbene kritike je režiserju in scenaristom uspelo iz knjige prenesti na filmsko platno. Scenaristi in režiser so ponudili nekaj nekoliko nejasnih odgovorov na to vprašanje. Skušali so se izmakniti priznanju neposredne aluzije na razmere v sodobni Rusiji, vendar njihovega obstoja niso zanikali. Najbolj diplomatski odgovor je podal Bondarčuk, ki je v enem kasnejših intervjujev dejal, da film kritizira vse režime, ki delujejo po načelu ideologije, utemeljene na obstoju zunanjega sovražnika in delovanju aparatov države, kot so mediji, šolski sistem itn. V zahodnem kontekstu je bil film sprejet predvsem kot fantastični blockbuster, ki ni odmeval (*Ruskino* 2014).

Film v osnovi deluje po mehanizmu rancièrovske podobe *voilà*, podobe-metafore, ki prek ponazoritve nečesa, kar se dogaja »nekje tam«, razkriva, kaj se dogaja »tu in zdaj«. Učinek dopolnjujejo podobe *voici*, t. i. ostenzivne podobe: grobe in natančne podobe revščine, neuglajenosti, nasilja, ki ne učinkujejo kot metafore, ampak kot nazorni prikazi realij (npr. življenja v slumih, družbenih odnosov, ujetih v heteronormativno hierarhično matrico). Transpozicijo dogajanja v leto 2157 in na drug planet bi lahko brali kot prevzem prijema bratov Strugacki, ki sta se k fantaziji zatekla ravno zaradi svobode, ki jo ponuja analogiji. O tem pričajo npr. spremembe, ki jih je roman utrpel po pregledu sovjetskih cenzorjev: mdr. sta pisca morala vsa imena, v izvirniku sovjetska, zamenjati s tujimi (Rudolf Sikorski, Maksim Kammerer, Baron itn.). Vendar to branje samo po sebi ne pove veliko o tem, kakšno logiko film lahko prevzame *po* prvih poletih v vesolje in ali to tudi stori.

Vesolje *Ostrova* je ambivalentno. Eno plat predstavlja mladi raziskovalec z Zemlje Maksim. Maksim prihaja s planeta, ki je »premagal« apokalipso kot zmes vojn, revščine, bolezni in uničenega ekosistema in se spremenil v planet miru, blagostanja in ljudi, ki »so se naučili izrabljati človekove skrite vire« ter tako občutno izboljšali svoje zdravje in moči. Potovanja po vesolju so za Zemljane postali stalnica, hobi za avanturistične mladce, kakršen je Maksim. Siže filma razkrije, da Zemljani potujejo po vesolju kot gospodarji vesti. Obstoj življenja na nekaterih drugih planetih ni več presenečenje, vendar ljudje z Zemlje imajo privilegij, da v določenih okoliščinah posežejo v potek tega življenja in njegovih »naravnih« koordinat in poti.⁸² Ko se na Sarakšu znajde Maksim, se brez premisleka odloči za snovanje in izvedbo načrta za zrušitev sistema oblasti, ki so ga v državi vzpostavili Neznani očetje; ti obvladujejo populacijo prek oblike kolektivne hipnoze, ki jo vzpostavlja posebno sevanje. Na planetu, ujetem v postapokaliptični svet dobro razvite tehnologije in družbenih vezi, ki jih vzpostavlja in zagotavlja samo sila, sicer (pod krinko lokalca iz vrst Neznanih očetov) deluje še en Zemljan, Rudolf Sikorski, tudi Popotnik. Popotnik ima svoj načrt »reševanja« planeta. Zemljana sta očitno umsko, moralno in fizično superiorna v primerjavi z domačini. O tem priča tudi magnetični učinek, ki ga ima na Sarakšane Maksimov nasmešek.

Maksim in Popotnik vesta, da večina prebivalcev Dežele očetov (razen »očetov«) živi v iluziji, da živijo »na notranji strani krogle, ki je edini obstoječi svet«. Edina opozicija »očetom«, ki imajo v rokah oblast in nadzor nad sistemom oddajnikov sevanja, ki zombirajo večino prebivalcev, so t. i. »izrojenci«. Izrojenci so vsi, na katere sevanje ne vpliva. Prepoznati jih je mogoče po tem, da jim sevanje v večjih količinah povzroča strašanske glavobole. Izrojenci so »očetje« na oblasti in uradni izrojenci, ki se skrivajo po gozdovih in želijo zaseči oblast. Poleg te notranje opozicije ima dežela zunanje sovražnike: nekoč sonarodnjake ljudstev Honti in Pandeja ter Imperij Otočanov. Vsa ljudstva delujejo po enako nasilni logiki obvladovanja večine prebivalstva s pomočjo različnih oblik nasilja za dobrobit

⁸²Gre za priljubljen prijem bratov Strugacki (prim. *Trudno byt' bogom* (Strugacki in Strugacki 2014)).

manjšine. Popotnik ima načrt, kako s pomočjo mehanizmov obstoječih oblasti v Deželi očetov »rešiti« planet in vzpostaviti drugačen red, ki bi bil vseeno skladen z »zakoni njihovega sveta«. Maksim na drugi strani deluje iz vzgiba univerzalnega etičnega načela, ki mu narekuje radikalno borbo proti vsem, četudi mehanizmi, ki jih terja ta boj, zahtevajo manjše »popravke« etičnega imperativa. Maksim in Popotnik si torej v osnovi nista tako različna, kot bi se zdelo sodeč po njunem delovanju. Oba mislita, da smeta presojeti o osnovni referenčni točki, ki legitimira poseg v drugačen svet; mislita tudi, da »objektivno« razumeta zakonitosti sveta (narave in zgodovine) Sarakša.

Maksim in Popotnik v svet Sarakša vnašata načelo razuma, ampak obenem ga spodkopavata, tako da se sama postavljata v pozicijo izvržka, ki »je in ni« v sistemu. Znajdeta se v sistemu, ki deluje po načelu »mesa«. Človek je obravnavan kot meso, ki ga lahko obvladuje drugo meso za svoje lastno ugodje. Na tak način delujeta in oblast in opozicija, medtem ko je vse »vmes« reducirano na golo življenje. Meja med politiko in življenjem v tem svetu ne obstaja; politika življenja je politika mesa. Maksim in Popotnik z mesijansko idejo skupnosti vneseta možnost kvalitativnega preskoka, vendar tudi tu ne gre za *politiko* kot omogočanje artikulacije in možnosti redistribucije dobrin, ampak za poskus predstavitve udeležencev z ravni mesa (ali znaka) na raven označevalca. Sama se v tej shemi pojavita kot simbol: sodelujeta v njej, vendar ne kot enakopravna udeleženca, ampak kot garanta celovitosti sheme.

Upoštevanje orisano je mogoče film interpretirati nekoliko kompleksneje kot zgolj primer znanstvenofantastične produkcije, ki metaforično prikazuje probleme »realnega« življenja. Metafora tu temelji na *možnosti* nadčloveka, ki je pogled, ki spodkopava podobo. Metafora temelji na možnosti objektivnega pogleda na dogajanje; vendar problematičnost zavzetja te pozicije jo obenem tudi spodkopava. Film uspe prikazati ta razcep na več ravneh. Ena je Maksimov odnos z Rado Gaal: gre za »dogodek« ljubezni, ki stalno opominja na enakovrednost, tj. enako dovzetnost za manipulacijo Maksima in Rade (ki je podvržena delovanju sevanja). Srečanja Maksima in Rade film poudarja z utriranimi počasnimi posnetki zblíževanja njunih rok, filtri, ki vizualno podobo dogajanja zameglijo in obarvajo v svetle tone, za katere se zdi, da ponazarajo njuno ekstazo. Druga raven

je zaključni spopad Maksima s Popotnikom: Popotnik mu plastično – s pomočjo agresivnih udarcev v obraz – prikaže aspekte življenja na planetu, ki jih Maksimov načrt spopada z oblastmi ni predvidel. Etična drža, na kateri temelji Maksimovo delovanje, je razbita kot enakovredno plehka kot oblast Očetov.

Vesolje *Ostrova* je torej še vedno izrazito antropocentrično in deluje po logiki simbola in obvladovanja znakov in ne po logiki označevalca. Osrednji konflikti, ki jih film prikaže na ravni sižeya kot tudi na ravni barvne sheme in ritma dogajanja, pa ne izhajajo iz te logike, marveč iz dejstva, da ni konsistence s pozicijo subjektivacije, ki jo narekuje zmožnost potovati po vesolju. Film do skrajnosti prižene nekonsistentnost etične drža, imenovane tudi etika Drugega. Ta skrajnost človeka vrne k samemu sebi. Film navidezno razreši dilemo, tako da Maksimu vsili izbiro. Maksim izjavi, da se bo še naprej boril s problemi, ki jih bo srečeval na tem planetu, ki ga je po strmoglavljenju in uničenju vesoljske ladje, s katero je priletel, vzal za svojega. Vendar četudi to beremo kot njegovo zavezo, da bo odslej deloval po pravilih, ki veljajo na planetu, ne smemo pozabiti, da s tem zanemarimo pomembnejši problem. Varnostni svet (ki je na planet poslal Rudolfa Sikorskega – Popotnika), ki ga upravljajo Zemljani, ima namreč s planetom še vedno svoje načrte.

6.3.8 12. april 1961. 24 ur. (12-e aprilja 1961 god. 24 časa, 2011)

Film *12-e aprilja 1961 god. 24 časa*, ki ga je režiral Roman Kajgorodov, je umetniška rekonstrukcija dne, ko je Jurij Gagarin kot prvi človek poletel v vesolje. Film je za pričujočo razpravo zanimiv, ker je na križišču dokumentarne in umetniške kinematografije. Drži se izvorne časovnice dogodkov, vendar jih, kot navajajo ustvarjalci, »umetniško rekonstruira«. Pri tem kombinira pričevanja še živih relevantnih oseb (npr. žene Germana Titova, drugega kozmonavta, ki je poletel v vesolje) in inscenacije, ki se navdihujejo po realnem poteku dogodkov (npr. prebujenje Gagarina in Titova na dan Gagarinovega poleta; Gagarinov pristanek v bližini Saratova in prve stike z lokalnimi prebivalci ...). Film je posnet v dveh polurnih nadaljevanjih (*Ruskin*o 2014).

Pridih *dokumentarca* učinkuje tako, da filmsko naracijo prikaže kot zgodbo, podkrepljeno z »avtoriteto prič«. *Umetniška* rekonstrukcija dogodkov se po drugi strani trudi, da bi približala dogajanje imaginaciji gledalca in razbila monotonost pripovedi iz ust prič, ki jih spremljajo zgolj njihovi obrazi. Gre za priljubljen prijem televizijskih rekonstrukcij pomembnih dogodkov tako v svetovnem merilu kot v Rusiji (spomnimo na dokumentarce o Stolipinu in o drugih epizodah iz ruske zgodovine v režiji Nikite Mihalkova). Od tipičnega dokumentarca, ki se osredotoča na raziskovalno vprašanje, ta tip kinematografije odlikuje scenaristični pristop, ki je prevzet od umetniških celovečerciev. V osnovi leži zgodba ali podoba, značaj protagonista. V primeru filma o 24 urah 12. aprila 1961 gre za kombinacijo obojega.

Film naslika tri podobe: Gagarina, njegov odnos z glavnim konstruktorjem Koroljovom in s Sovjetsko zvezo. Gre za tri faktorje, ki sooblikujejo Gagarinov dosežek oz. zgodbo, ki jo o njem ponuja film. Podobe so učinkovito posredovane z montažnimi prijemi: uporabljena je paralelna montaža treh osi, ki jo občasno prekinejo prelivajoči se kadri »dogajanja v svetu«. Prvi del filma se konča na dramatičnem vrhuncu: v trenutku Gagarinovega poleta, ki bi lahko bil nevaren, saj se za hip izgubi zveza z Zemljo. Filmski jezik je torej razmeroma preprost in enoznačen. Poglejmo, kaj poudarja.

Umetniške rekonstrukcije (ki rekonstruirajo like Gagarina, Koroljova, Hruščova, ...) so izrazito stilizirane: liki so spremenjeni v simbole: Hruščova prepoznamo po tonu glasu in načinu govora, Koroljova po nekoliko zajetnejši postavi in temnih laseh, Gagarina po modrih očeh in nasmešku. Razen teh »nujnih« značilnosti gre za idealizirane podobe mož sodobnih pororcev in postav (Gagarin je tako npr. precej višji, kot je dejansko bil; tako on kot Titov sta videti kot prototipa klenih sovjetskih mladeničev). Prototipskost likov namiguje na njihovo brezčasnost: gre za popolne može-dosežke brez zgodovine, posebnosti. Posebej izrazito je to pri obeh mladih kozmonavtih: film jasno poudari, kako mirno sta spala noč pred vzletom, ki jo je celo Koroljov živčen prebedel. Na koncu filma sicer izvemo, da je bilo slednjemu nekoliko žal, da ni poletel v vesolje, saj je rad »sam preizkušal« svoje izume, vendar je bil edini izraz njegove častihlepnosti v tem, da je »želel, da bi bil prvi satelit sovjetski in prav tako tudi prvi človek v vesolju«, kot zatrdi

njegova hči Natalija Koroljova. Medtem ko je Koroljov ukalupljen v lik znanstvenika, konstruktorja, je Gagarin rekonstruiran kot lik popolnega heroja: od pripovedovalcev izvemo, da je bil po vseh parametrih »najboljši« med potencialnimi kozmonavti: najbolj samostojen, iskren, pameten, nadarjen, fizično pripravljen. Le eden od konstruktorjev je preferiral Titova, medtem ko je bil Gagarin nesporni favorit Koroljova. Edini trenutek šibkosti, ki ga film dovoli Gagarinu, je strah, da ne bo zmožgal prenesti »medeninastih trobent« slave. Vendar kolega-kozmonavt Grečko v sklepnih razmišljanjih poudari, da je verjetno prav to bila odločilna posebnost, ki jo je v Gagarinu prepoznal Koroljov. Takole pravi: »Vsi smo prenesli ogenj in vodo, vendar preizkušnje medeninastih trobent ni bilo v programu treningov. Mogoče je Koroljov predvidel, da ji bo Gagarin kos. Jaz ji zelo verjetno ne bi bil.« Gre za očitno mitologizacijo, saj si film po eni strani prizadeva rekonstruirati preteklost, po drugi pa zanemarija podrobnosti, kot je pogosta misel, da je ravno nezmožnost prenesti slavo prvega kozmonavta občutno prispevala k zatonu Gagarinove kariere in mogoče celo k njegovi tragični smrti.

Lik Koroljova je ustvarjen kot »starejša različica« Gagarina, kar do neke mere tudi upravičuje njegovo ljubezen do mladega kozmonavta. Njun odnos je prikazan kot popolno razumevanje kolegov, ki stremita k istemu cilju. Tako lika sama po sebi kot njun odnos so popolnoma izpeti iz konteksta Sovjetske zveze. Vse, kar v kadrih, kjer nastopata Koroljov ali Gagarin, opominja na njuno »sovjetskost«, so uniforme. Sovjetskost v filmu uteleša npr. Hruščov kot tudi priče Gagarinovega poleta, ki spregovorijo v t. i. dokumentarističnih vložkih. Sovjetskost je poudarjena skozi domet Gagarinovega dosežka: gre za dosežek »države«, ki je primerljiv »mogoče le z majem 1945 in zmago nad fašizmom«; poudarjeno je, da je bil 12. april dan, ko je ves svet »zajel sapo« ob poletu, ki je naznanil novo dobo za človeštvo. Hkrati s pomenom sovjetskega prvenstva v vesolju film poudarja, da je le-to naznanilo »novo dobo« za človeštvo, ki pa na nobeni točki ni konkretnje opredeljena.

Kontrasti, ki jih film ustvari med Gagarinom in ekipo kozmonavtov ter tehničnega osebja na eni strani in vaškimi prebivalci Sovjetske zveze na drugi, nejasno namiguje na razsežnosti njegovega dosežka: sovjetska vas, blizu katere pristane Gagarin po poletu, razen »konjev« nima prevoznih sredstev, okoliški prebivalci pa

ga imajo v začetku za tujega vohuna. Ne morejo verjeti, da je nekdo, ki naj bi še pred pol ure letel »nad Afriko«, v oranžni kozmonavtski obleki in s skafandrom na glavi sedaj stal pred njimi. Tovrstni kadri ustvarijo določen razkol med Gagarinovim poletom v vesolje in kontekstom, ki ga je proizvedel. Lahko bi jih brali skupaj, kot emfatičen poudarek o naprednosti vesoljskega programa, lahko pa v kontrapunktu, kot nemi ukor Sovjetski zvezi, ki je bila sposobna poslati človeka v vesolje, ni pa zmogla zgraditi cest in vasi opremiti z javnim prevozom.

Podobe, ki jih ustvarja film, so jasne in simbolične, vendar jih povezuje skorajda samo simbolizem, zaradi česar delujejo »zlepljene skupaj«. Pogled, ujet vanje, morda najzgovorneje izpričuje dejstvo, da niti udeleženci vesoljskega programa, niti svojci kozmonavtov, niti navadni ljudje še vedno niso zmogli koherentno artikulirati dejanske vrednosti prvega poleta v vesolje. Film se zaključí s kadri, v katerih Koroljov, Gagarin in Titov razpravljajo o tem, kako bo, ko bodo skupaj morda sede ob reki na Marsu gledali »Zemljo kot zvezdico«. Prvi polet v vesolje film uprizori kot ekscentričen dosežek, ki priča o zmožnostih človeka, ne pa kot dosežek diskurza znanosti, s katerim bi se človek moral soočiti.

6.4 SKLEPI

V sklepnem delu razprave nam preostane, da izvedeno analizo umestimo »nazaj« v konceptualne analitične okvire in ugotovitve poskusimo reartikulirati v neposredni navezavi na raziskovalno vprašanje: »Kaj je vesolje (po prvih poletih v vesolje) v sodobni ruski kinematografiji o vesolju in kako (če sploh) ta kinematografija zalezuje dogodkovne posledice prvih poletov?« Ker smo vprašanje razgnili na treh ravneh in v treh fazah (na ravni dogodka, estetike in konkretne analize), ga bomo sedaj poskusili z ravni analize dvigniti nazaj na raven dogodka, kolikor to omogoča (meta)teoretski okvir raziskave.

Ko pričenjamo pri analizi filmov, operiramo torej najprej v okviru filmske dialektike podobe in pogleda ter kronotopičnosti oz. dominantnega organizacijskega načela obravnavanih del. Na tej ravni lahko identificiramo, kateri filmi se dejansko vrtijo okoli prvih poletov v vesolje kot dogodka, ki postulira avtonomijo označevalca, in kako to počnejo. Orišemo lahko tudi dominantna

organizacijska načela tistih, ki se ne, ter nakažemo, kakšno (če sploh kakšno) pomenljivost ima pri tem omenjeni dogodek. Izhajajoč iz povedanega lahko v okviru dialektike podobe in pogleda razpravo premaknemo na raven subjektivacije in izpostavimo, kakšne strategije subjektivacije v razmerju do dogodka (prvih poletov v vesolje) in v razmerju do svojega osnovnega organizacijskega načela (v kolikor se le-to razlikuje od prvih poletov) uprizarjajo obravnavana dela. Na tej ravni sklepne analize lahko ugotovimo tudi, kako bi lahko polete v vesolje brali v okvirih konceptualne kategorije kronotopa.

Sedem filmskih projektov, ki smo jih zgoraj poskusili nasloviti skozi prizmo vprašanja subjektivacije, razgrne sedem različnih svetov. Če za njihovo izhodišče vzamemo dejstvo prvih poletov v vesolje, ugotovimo, da večina obravnavanih filmov oscilira med nejasnim zavedanjem o tem, da gre za nekaj, česar posledic še ni bilo mogoče popolnoma artikulirati ali uprizoriti, in željo integrirati to nejasnost, jo raztopiti v znanih koordinatah. Te koordinate so lahko različne in ni mogoče z gotovostjo trditi, kaj jih pogojuje. Lahko gre za kontekst svetovne kinematografije in pričakovanj, ki naj bi jih po presoji avtorjev imela od sodobnega ruskega filma. Lahko gre za pričakovanja domače javnosti in obljube financerjem. Lahko gre za primarnost manj pragmatičnih pomislekov: npr. za intertekstualnost, s katero se film lahko igra na ravni likov, naključnih objektnih referenc, narativa, glasbe ... Še en dejavnik, ki ga je mogoče identificirati, so obstoječe aktualne mitologije vesolja in vesoljskih poletov, ki operirajo v ruskem kontekstu in aludirajo na interpretacije, razvite v okviru socialističnega realizma SZ. Mogoče je kot primarni kontekst vzeti tudi simbolizem, s pomočjo katerega vztrajajo podobe npr. »generacije šestdesetnikov«, »ruske *inteligencije*«, »odjuge«. Na najbolj bazični ravni lahko interakcijo teh dejavnikov razumemo kot dejavnike kronotopičnosti obravnavanih del. Vendar obravnava posamičnih filmov nakazuje, da bi bilo nekoliko neustrezno vse skupaj interpretirati kot polifoničen kronotop kozmosa. Četudi se filmi res vrtijo okoli sveta »po prvih poletih v vesolje«, jih vodijo različna temeljna organizacijska načela oz. tisto, kar smo v teoretičnem delu naloge poimenovali kot logiko subjektivacije. Vesolje, ki operira v filmih, ni enotno; ne proizvaja podobnih asociacij oz. asociacij, ki bi jih bilo mogoče umestiti v isto paradigmo. Podrejeno je različnim dominantnim

logikam, ki so med seboj nepomirljive, o čemer priča napetost, ki jo je začutiti v filmih, za katere se zdi, da si prizadevajo za to pomiritev (prim. *Bumažnyj soldat*).

6.4.1 Filmske artikulacije dogodkovnosti prvih poletov: pogled, kronotop(i), subjekt, dogodek

Tekom analize smo ugotovili, da vesolje po prvih poletih v vesolje (če spomnimo na konceptualni okvir, ki smo ga predstavili v teoretskem delu naloge – kot svet, v katerem subjektivacija ni več vezana na človeka-subjekt, pač pa na drsenje označevalca, usmerjenega proti realnemu, ki se ne izraža in ki ni konsistentno) osmišljajo štirje od sedmih analiziranih filmskih projektov: *Kosmos kak predčuvstvije*, *Aziris Nuna*, *Obitajemyj ostrov I in II* ter *Bumažnyj soldat*. Medtem ko *Kosmos kak predčuvstvije* to pozicijo zavzame popolnoma eksplicitno, prek strategije potenciranja označevalnosti svojih elementov in tehnik, bi za ostale projekte lahko rekli, da to podobo vesolja podprejo implicitno: *Aziris Nuna* s pomočjo slavljenja postmodernističnih strategij in opustitve vsakršnih namigov na »posebnost« ruskega konteksta, *Obitajemyj ostrov* in *Bumažnyj soldat* pa prek brezkompromisne problematizacije svojih izhodišč: v prvem primeru je to superiornost antropocentrizma Zemljanov, v drugem pa idealizem ruske inteligencije.

Zgolj v primeru *Kosmos kak predčuvstvije* lahko govorimo o prvih poletih v vesolje kot o osnovnem organizacijskem načelu oz. kronotopu filma. Slutnja poletov oz. atmosfera tega javno-tajnega projekta, njegove absolutne nujnosti in hkratne pragmatične nepotrebnosti ter nevarnosti urejuje film: obenem potencira njegovo notranjo napetost in ga žene naprej. *Kosmos kak predčuvstvije* potencira vse nekonsistentnosti situacije, v okvirih katere je prišlo do poleta prvega kozmonavta, kar smo v analitičnem delu razprave označili s skupnim terminom »eksces«. Če povzamemo, gre za eksces praznine hiperrealnih podob oz. označevalcev, ki poskušajo delovati na ravni znaka – kot da so v resnici »nekaj« za neko stvar. Ker film to logiko vzame zares in te označevalce-znake proliferira v nedogled, po logiki sorealistične utopije, mu uspe prikazati, da gre vendarle zgolj za označevalce, ki ne naslavljajo niti realnega niti svoje lastne označevalskosti. Podobe, zgodbe, zvoki krožijo kot znaki, obenem pa so neverjetni in impotentni.

Protislovnost filma, ki inavgurira njegovo enotnost, je prav v tem: v uprizoritvi nemožnosti nove velike zgodbe, ki bi črpala iz mitov, in logike označevalca, ki jih vzpostavlja zgolj zato, da jih uniči. *Kosmos kak predčuvstvije* uprizori subjektivacijo, ki se od samega izhodišča naprej odriva od podobe, ki ni zvezana z realnostjo. Film ne sooča s pogledom kot *objet petit a*; pogled je vedno tu kot nekaj nedoločljivo motečega, kar ne preprečuje razgrnitve mita. Estetika dogodka, ki jo izpričuje film, temelji v potenciranju njegovih kontradiktornih izhodišč – nekonsistentnosti situacije. Film ne sporoča, da je ravno ta nekonsistentnost porodila sam dogodek, ampak zgolj ugotavlja, da se je dvignil iz nje. V kontekstu ruskega postrealizma in živosti socialističnih mitologij gre za korak k subjektivaciji, ki je kontekst ne predvideva in h kateri ne stremi. Film se vrti okoli poletov v vesolje in to počne kot celota, ki v svoji razcepljenosti prelamlja smisle posamičnih komponent. Film uprizarja nesmiselnost sploščenih podob in v igri vidnega in nevidnega, zvoka in hrupa kaže na nelagodno realno, ki pa ga ne artikulira. Pokaže na impotentnosti ne le podobe, pač pa tudi simbolov sodelovati v procesu perpetuiranja mitskih opozicij stare »situacije«, ki gradi na nedoločljivi posebnosti ruske oz. sovjetske ideje.

Kronotop prvih poletov v vesolje zaznamuje opisano pripoznavanje izmuzljivega pogleda znotraj podobe, ki venomer znova postavlja pod vprašaj dozdevno idiličnost nostalgичne stilizacije, ki prepreda celotno podobo filma. Lahko sklenemo, da gre za film, ki ga dogodek prvih poletov v vesolje obvladuje tako na ravni materiala kot na ravni forme in strukture. Ravno zaradi tega bi lahko rekli, da gre za primer rancièrovske umetnosti estetskega režima.

V ostalih treh primerih je situacija nekoliko bolj kompleksna. Četudi imamo v filmih *Bumažnyj soldat*, *Aziris Nuna* in *Obitajemyj ostrov I* in *II* opravka z delovanjem temeljne logike subjektivacije, ki zavzema stališče vesolja po prvih poletih – stališče posthumanistične, razsrediščene subjektivacije, ki jo je zagnal dogodek in ki razen cilja zvestobe temu dogodku nima nikakršnega drugega cilja, ne moremo trditi, da gre obenem za osnovno organizacijsko načelo del. Film *Aziris Nuna* je organiziran po načelu ljudske fantastike (Bahtin 1975, 240): gre za svet, ki nikakor ne prestopa prek meja novih kulturnih dosežkov; ki jih sprejme in vključi v obstoječi red. V primeru tega filma imamo opravka s formo mladinske

znanstvene fantastike, naborom lokalnih in tujih referenc in kontekstom postmodernizma. Film sprejme *bricolage* kot edino strategijo, ki mu še lahko preostane, in jo brez vsakršnih pomislekov naveže na dejanskost po poletih v vesolje. Vesolje filma *Aziris Nuna* je obvladljivo in obvladano, ker gradi na označevalnosti, ki ni neposredno zvezana z imperativom znanstvene želje po cepitvi označevalca tako daleč, da bi se približal realnemu. Tu označevalec preprosto preizkuša lastne zmožnosti, ki izvirajo iz označevalnosti *kot take*. Skupaj z načelom nenehnega gibanja in vztrajanja v hitrosti je vseeno, kako trajno je učinkovanje te uprizoritve. Ob zavedanju, da se giblje v svetu po dogodku – poletih v vesolje, operira v skladu z logiko pred poletji. Pri tem trka ob raznovrstne paradokse, ki pa jih niti ne poskuša odpraviti ali prikriti. Zaključi se z navideznim srečnim koncem, pri čemer niti ne skriva, da gre zgolj za gesto, ki jo terjajo kanoni mladinske znanstvene fantastike.

Izpostavili smo tudi, da ne gre za resnoben, pač pa za izrazito smešen projekt. Vse reference se bolj ali manj učinkovito igrajo z lastno simbolnostjo in sestavljajo znanstvenofantastični karneval; film osvobodi rusko znanstveno fantastiko resnobe in cilja. Gradi na okružkih sovjetskega simbolnega univerzuma in progresivističnih aspiracij univerzuma znanstvene fantastike. V duhu postmodernistične znanstvene fantastike film navidezno osvoji prostor, ki se izenači s časom. Zanka, ki jo prepotujejo potniki skozi čas, je uprizoritev statičnosti, prostorskega časa in tega, da lahko prostorsko obvladamo na ravni samonanašalnih referenc, ki se morajo v nedogled gibati, krožiti, da bi zakrile praznino kot edini odgovor na vprašanje o času. Prek sledenja logiki zahodnega postmodernizma *Aziris Nuna* pokaže na nesmiselnost vzdrževanja mitov o posebnosti sovjetskih prvih poletov v vesolje in uprizori razliko med dekonstrukcijsko parodijo in sledenjem logiki simulakra: le-ta je lahko humorna v svoji igrivosti in ne zaradi nanašanja na nek meta-označevalec, kot so sovjetski miti, socrealizem ali ruska ideja. Film si privošči igranje z reprezentacijo, ravno zato ker jo v izhodišču obravnava kot nezvezano z ontologijo.

V svoji neusmiljeni igrivosti film zelo natančno uprizarja »duha« prvih vesoljskih poletov: ne operira na podlagi določene hierarhije, v katero bi bilo mogoče umestiti določeno posebnost ruskega duha ali superiornost Sovjetske zveze kot

odločujočo za svet po prvih poletih v vesolje. Film ne operira po načelu analoške metafore ali »moči« prikazanega, ampak preprosto podredi vse podobe načelu spodleta reprezentacije, s čimer ustvari novo ravnino za metaforo, ki vključuje spodlet, vendar ne nakazuje na kakršno koli imanentno resnico.

Za razliko od filma *Bumažnyj soldat*, *Aziris Nuna* ne dramtizira konteksta človekovega preboja v vesolje; za razliko od *Kosmos kak predčuvstvije* ne poskuša osmisлити vseh nekonsistentnosti situacije, v kateri je ta preboj nastopil. Dejstvo preprosto sprejme, s čimer na označevalec, ki trči v realno, zreducira svoje »človeške« subjekte. Na tej točki pride do izraza morda največji kontrast med *Aziris Nuna* in dilogijo *Obitajemyj ostrov*. Bondarčukova dilogija konstrukcijo svojega znanstvenofantastičnega sveta po preboju v vesolje prične s postulatoma človekove superiornosti oz. superiornosti antropične subjektivacije. Vendar to izhodišče – v skladu z občutnim delom proze bratov Strugacki – ne zdrži do konca drugega dela filma. Človeškost Zemljanov se tudi ob njuni fizični in mentalni superiornosti v razmerju od Nezemljanov – prebivalcev planeta Sarakš izkaže za nezadostno, da bi legitimirala njune odločitve in presoje oz. jih povzdignila na raven univerzalne etike. Projekt *Obitajemyj ostrov* najprej uprizori domet tega prepričanja človeka v lastno superiornost, nato pa ga razbije in pokaže, da ta neutemeljena samozavest ne vodi k nič »boljšim« rezultatom kot delovanje »mesa« hipnotiziranih Sarakšanov. Vesolje po prvih poletih v vesolje tako ni osnovni kronotop, ki določa organizacijo in potek *Obitajemyj ostrov*, je pa vesolje, v katero se izteče progresija pustolovskega časa filmov.

Metafora znanstvene fantastičnosti sage *Obitajemyj ostrov* temelji na (ne)možnosti nadčloveka, ki je pogled, ki spodkopava podobo. Metafora temelji na možnosti objektivnega pogleda na dogajanje; vendar problematičnost zavzetja te pozicije jo obenem tudi spodkopava. Etična drža, na kateri temelji delovanje nadljudi – Zemljanov, je ob koncu drugega dela filma razbita kot enakovredno plehka kakor oblast Neznanih očetov.

Vesolje *Ostrova* je sicer še vedno izrazito antropocentrično in deluje po logiki simbola in obvladovanja znakov, ampak osrednji konflikti, ki jih film prikaže na ravni sižeja kot tudi na ravni barvne sheme in ritma dogajanja, ne izhajajo iz te

logike, marveč iz dejstva, da ni konsistentna s pozicijo subjektivacije, ki jo narekuje zmožnost potovati po vesolju. Film do skrajnosti prižene nekonsistentnost etične drže, imenovane tudi etika Drugega. Problematičnosti te etične pozicije ne reši niti izbira, ki jo film vsili protagonistu: istovetenje s tem Drugim, delovanje v njegovo dobro. Filma tako prek analoške znanstvene fantastike prikažeta eno od bolj temeljnih dilem, ki jih je tehnološki razvoj 20. stoletja predstavil kartezijskemu subjektivu: dilemo o ceni lastne konsistentnosti in smiselnosti. Za razliko od *Kosmos kak predčuvstvije* in *Aziris Nuna se Obitajemyj ostrov* na tej točki – na točki artikulacije vprašanja – tudi zaustavi, ne da bi pričel raziskovati posledice »rešitve«, ki bi jo lahko pomenila protagonistova izbira.

Končna pozicija sage *Obitajemyj ostrov* je tudi izhodiščna dilema filma *Bumažnyj soldat*, za katerega prav tako mislimo, da sodi v kategorijo filmov, ki (implicitno) naslavlja osnovni izziv oz. vprašanje, ki so ga subjektivaciji predstavili poleti v vesolje. Tudi pri tem filmu ne moremo govoriti o kontekstu prvih poletov v vesolje kot osnovnem kronotopu: kot je razvidno iz podrobnejše analize, učinkujejo zgolj kot pretveza za vzpostavitev t. i. apokaliptičnega časa (oz. časov konca, če spomnimo na Žižkovo delo (2010)). Vendar kronotop časov konca omogoči filmu, da naslovi vprašanje subjektivacije v kontekstu prvih poletov v vesolje kot dogodka, ki postulira avtonomijo označevalca. Filmu to uspe prek strategije iskanja meja simbola kot znaka, ki sam v sebi vsebuje zvezo z realnim in se tako presega. Primarno gre za simbole bližajoče se apokalipse (ki jo naznanja tudi vesoljski program sredi blata in v bližini melanholične kamele sivega Bajkonurja), odjuge in ruske *inteligencije*.

Film vpne vesoljske polete v dinamiko življenja skrajno reflektirane ruske *inteligencije*, ki jo formativni splet okoliščin v odjugi usmeri k premišljevanju vprašanj usode in smisla posameznika. Kot taki, poleti delujejo kot podjetje, ki nima nikakršnega posluha za človeka kot individuuma. Poleti v vesolje tako delujejo kot okrušek mita o duhu odjuge, ki ga film pripne na (neuspele) poskuse sinteze kozmičnih vprašanj o življenju in usodi ter ljubezni do individuuma.

Film domisli implikacijo vesoljskega programa, namen katerega je poslati človeka kot čutečega in razmišljujočega posameznika v zelo slabo proučeno okolje, ki se je doslej izkazalo kot izjemno nevarno za takega posameznika. *Bumažnyj soldat* misli prve polete v vesolje skozi vprašanje subjektivacije, za katero pokaže, da ga ni možna zastaviti niti logika mitologizacije poletov ali njihovih udeležencev niti logika postmodernistične karnevalske dekonstrukcije mitov. Z občutno oporo na konstrukt – simbol brezčasne ruske *inteligencije* se uspe izogniti načinu, na kakršnega obravnavo tega vprašanja navajajo rezultati vesoljskega programa, tj. poleti kot taki. Simboli so sicer sopostavljeni na ravni postmodernističnega simulakra, vendar kljub temu ostajajo ujeti v logiko iskanja teurgije in večnega trpljenja posameznika. Gledano s tega vidika gre za delo, ki po eni strani sicer izkazuje zavedanje o pomenu prvih poletov v vesolje in o omejitvah reprezentacijske umetnosti. Obenem gre za film, ki uprizarja poskus združitve odmika od reprezentacijske umetnosti in obujanja teurškega režima umetnosti – kar ga oddalji od logike subjektivacije, ki jo narekujejo prvi poleti.

6.4.2 Filmske obravnave prvih poletov v vesolje, ki ne merijo na dogodek: podobe, miti, simbolika

Če *Kosmos kak predčuvstvije*, *Aziris Nuna*, *Obitajemyj ostrov I in II* ter *Bumažnyj soldat* delujejo v horizontu dogodkovnosti prvih poletov v vesolje kot postulata avtonomije označevalca, za ostale tri filme – mokumentarec *Pervyje na Lune*, zgodovinsko dramo *Koroljov* in umetniško rekonstrukcijo prvih poletov *12-e aprolja 1961 god – 24 časa* tega ne moremo trditi. Lahko govorimo o pomenu prvih poletov v vesolje in njihovega konteksta, ki ga afirmirajo vsi trije filmi, ne moremo pa skleniti, da v prvi vrsti naslavljajo problematiko vesolja po prvih poletih, operirajo znotraj kronotopa prvih poletov (kot prostora označevalca, vezanega na čas pričakovanj in razbitih starih iluzij) ali uprizarjajo subjektivacijo po logiki označevalca.

Najbolj kontroverzno zgornji sklep nemara deluje v navezavi na *Pervyje na Lune* – mokumentarec, ki je na Beneškem filmskem festivalu dobil nagrado za najboljši dokumentarec leta. Na prvi pogled se zdi, da film uprizarja zelo podobno logiko, kot jo *Kosmos kak predčuvstvije*: kaže na nekonsistentnosti izhodiščnega mita o sovjetskem vesoljskem programu (in sovjetske mitologije nasploh) prek parodije;

izrablja formo dokumentarca, da humorno dekonstruira sovjetsko mitologijo superiornosti in prvenstva v vesolju prek vzpostavitve nove, fiktivne mitologije. Vendar razmerje med fikcijo in podobo tu ni tako premočrtno oz. enostavno, kot bi se lahko zdelo na prvi pogled. Fikcija je *edino trdno oprijemališče filma*, ne zato, ker bi zamenjala realnost, pač pa s tem, ko napotuje na praznino za podobo. Realno oz. njegova praznina, neizrekljivost je med odkrito fiktivnostjo podob znanstvene fantastike in fiktivno realnostjo dokumentaristike; tam, kjer se vzpostavlja diskurz vesoljskih poletov, ki na ravni mitske, simbolne prezence ne morejo povedati ničesar več. Uspehi vesoljskega programa so neizmerljivi v simbolnem merilu; meri jih lahko le logika avtonomizacije označevalca, kar govori tudi *Pervyje na Lune*. Film uprizarja zmedenost obstoječe mitologije o vesoljskem programu.

Ni važno, ali se je zgodilo ali ne; ni pomembno, ali kdo verjame, da se je zgodilo ali ne. Pomembna je ustvarjena dinamična zmeda, za katero dozdevno obstajajo rešitve. Rešitve so mitologije ali teorije zarote, saj je vsakršno fikcijo nemogoče preprosto »odmisliti«. Neke vrste tretja pot bi bila sprejetje te »zmede« oziroma soobstoja več fikcij, teorij in njihove imanentne nezadostnosti, ki izhaja iz tega, da ne merijo na realno, ampak na simbolno celovitost; zdi se, da v to smer meri tudi Fedorčenkov projekt. Film ne ponuja namigov na to, za katero od fikcij bi se gledalec moral odločiti; dekonstrukcija ni osnovni cilj, ampak zgolj strategija rekonstrukcije sedanosti, le-ta pa ni onkraj mitologij. *Pervyje na Lune* torej v okviru kronotopa dokumentaristike izrabi mitologijo o sovjetskem vesoljskem programu, da naslovi problematiko skonstruiranosti družbene realnosti, njene ujetosti v simbole in mitologije. Možnosti emancipacije, preseganja »sistema«, kot se zdi, gradi na osnovni predpostavki, da če za realnost ne moremo trditi, da je realna, lahko vsaj z gotovostjo trdimo, da je v svojih upodobitvah (tudi že) fiktivna. To vprašanje pa ne naslavlja toliko izziva prvih poletov v vesolje subjektu po meri človeka, kolikor problematiko utemeljevanja (zgodovinskih) narativov v neki transcendentni realnosti. Sovjetska mitologija vesoljskih osvajanj tu služi bolj kot zgovorna študija primera kot pa kot nekaj, kar vendarle vsebuje svojemu materialu lasten vzvod, mehanizem subjektivacije. S pomočjo tega odmika od problematike lahko interpretiramo tudi posebno dialektiko pogleda in podobe v tem filmu: ne naslavlja toliko različnih logik subjektivacije na ravni

dvojice realnost : podoba/pojav, kolikor problematiko realno : realnost, pri čemer v pojmu realnosti konvergirata fikciji družbene konstrukcije (prezentacije) in njenih reprezentacij. Film sledi logiki ne-cele reprezentacije, ampak ne z namenom ustvariti sensorium izjeme, pač pa bolj v ruskem postmodernističnem duhu, ki meri na dekonstrukcijo zaradi dekonstrukcije kot take. V tem pogledu pa bolj kot v estetski režim umetnosti sodi v etični režim, ki meri na neko konkretno, pragmatično sporočilnost. In v tem pogledu bližje kot filmom prvega sklopa leži deloma *Koroljov in 12-e aprolja 1961 god. 24 časa*.

Koroljov kot zgodovinsko-biografska drama prav tako že v izhodišču ni zastavljen kot refleksija dogodkovnosti prvih poletov v vesolje. Kot lahko sklepamo po dosedanji analizi, to sicer samo po sebi ne pomeni, da nimamo opravka s tovrstno refleksijo, vendar analiza konkretnega filma potrди to tezo. Film gradi na etičnem imperativu o nujnosti razbijanja sovjetskih mitologij (in razgaljanja grozot politike terorja stalinizma). Za razliko od *Pervyje na Lune Koroljov* nadgradi dekonstrukcijski imperativ s poskusom rekonstrukcije – vzpostavitve nove mitologije, grajene na osnovah stalinističnega historičnega narativa, združenih z zahodno podobo individualističnega heroja (Koroljova). Film je organiziran po načelu pustolovskega časa, narativ pa bi lahko primerjali s tistimi, o katerih govori Bahtin (1975) v razpravi o kronotopu viteškega romana: gre za čas in prostor, ki sta protagonistu tuja, vendar od njega in njegovih podvigov neločljiva, ter kjer pomenljivo vlogo igra vmešavanje usode in drugih *forces majeures*. Izmed vseh obravnavanih filmov lahko morda prav v *Koroljovu* prepoznamo najbolj izrazit poskus integracije podobe in pogleda, ki bi ustvarila »neprebojno«, močno zgodbo, odporno na vsakršne nekonsistentnosti. Film uprizarja polimorfnost dogodka prvih vesoljskih poletov, ki korelira z nezmožnostjo mitotvornih strategij, da jih ustrezno umestijo v razmerje do njihovih začetnikov, implementatorjev, in posledic. *Koroljov* priča o tem, da je o njihovem pomenu nemogoče presojati s perspektive posameznika ali skupnosti, vendar to nemožnost obenem tudi zanika. Film ne sledi logiki ne-cele reprezentacije, ampak se ves podredi principu legitimacije integracije fantazme o neuničljivi ideji neuničljivega posameznika, ki premaga strukturo, v srečni konec.

Najmočnejši očitak lahko tu – predvidljivo – pride »od zunaj«, tj. iz polja onkraj filma, kar je pričakovana cena poskusov totalizacije.

Še dlje od filma *Koroljov* v poskusu predstaviti popolno zgodbo, vezano na zgodovine sovjetskega vesoljskega programa, ponuja film *12-e aprilja 1961 – 24 časa*, ki »umetniško rekonstruira« dogajanje dan pred Gagarinovim poletom v vesolje. Film skuša preseči avtonomijo umetniškega filma in njeno neavtoritativnost, ko gre za reprezentacijo »resničnih« dogodkov, z integracijo dokumentarističnih pričevanj v fabulo. Ni povsem jasno, zakaj se ne omeji na preprost poskus dokumentaristične pripovedi, marveč vztraja na »umetniški« rekonstrukciji (bistvo katere so retuširane podobe protagonistov in uprizoritve prizorov, o katerih pripovedujejo priče). Podobe, ki jih ustvarja film, so jasne in simbolične, vendar jih povezuje skorajda samo simbolizem; v duhu stalinističnega historičnega narativa delujejo »zlepljene skupaj«. Pogled, ujet vanje, morda najzgovorneje izpričuje dejstvo, da niti udeleženci vesoljskega programa, niti svojci kozmonavtov, niti navadni ljudje še vedno niso zmogli koherentno artikulirati dejanske vrednosti prvega poleta v vesolje. Prvi polet v vesolje film uprizori kot ekscentričen dosežek, ki priča o zmožnostih človeka, ne pa kot dosežek diskurza znanosti, s katerim bi se človek moral soočiti. Lahko bi rekli, da gre za poskus pozitivnega prevrednotenja sovjetske preteklosti; za zavestno preusmerjanje pozornosti gledalca na »dosežke« sovjetske države in posameznikov. Film kombinira to naravnost s formalnimi strategijami *mainstream* dokumentarnega filma (vključevanje pričevanj akterjev, »nevtralna« naracija, poskusi osvetljevanja dogodkov iz več rakurzov in perspektiv (npr. z vidika protagonista in njegovih kolegov)). Tudi v tem primeru poleti v vesolje ne učinkujejo kot formativni kronotop (le-tega bi verjetno bolj zgovorno lahko označili kot kronotop sovjetske znanosti, ki kombinira podrejenost posameznikov ideji in kolektivu z ozračjem nujnosti tehnološkega napredka) ali kot nekaj, kar bi ponudilo izhodišče za novo strategijo subjektivacije. Bolje bi jih lahko opisali kot vozlišče, ki utrjuje tri sovjetske mite: mit o Koroljovu, o Gagarinu in o naprednosti sovjetske znanosti. S tega vidika lahko tudi identifikacijo tega filma uvrstimo v rancièrovski etični režim umetnosti.

6.4.3 Prvi poleti v vesolje kot dogodek in dogodek kot kronotop

Sedaj ko smo razčistili, na kakšne načine ruski postsovjetski filmi obravnavajo prve polete v vesolje in v katerih primerih in s katerega vidika lahko govorimo o sledenju konsekvencam preboja v vesolja kot dogodka, ki lahko interpelira subjekt, se lahko vrnemo k vprašanju vesolja oz. prvih poletov v vesolje kot kronotopa, ki ga lahko, kot smo argumentirali v petem poglavju, razumemo kot organizacijsko načelo. S tem do neke mere stopamo v dialog s Schwartzovo (2010, 105–122) študijo o kozmičnem kronotopu sovjetske znanstvene fantastike.

Kot smo poudarili v uvodu k analitičnemu delu te razprave, kronotopa kozmosa v sovjetski ali postsovjetski ruski kulturni produkciji ne moremo zamejiti na znanstveno fantastiko, saj se v pomembni meri nanaša tudi na (poljudno)znanstveni in (politično)zgodovinski diskurz. Po drugi strani pa nedvomno drži Schwartzova ugotovitev, da sovjetski znanstvenofantastični okvir ponuja pogoje za artikulacijo velikega dela osnovne ideje kozmičnega kronotopa, če le-tega vežemo na dogodek poletov v vesolje. Schwartzova študija se zaključí z ugotovitvijo, da sovjetski kozmični kronotop izhaja iz utopičnih aspiracij socrealizma in doseže zenit (in kolapsira) v odjugi, ko se – osvobodjena spon kanonov socrealizma, v okviru katerih tovrstna vprašanja niso bila mogoča – znanstvenofantastična dela pričnejo spraševati, kam (in v imenu koga) sploh vodi napredek, ter pod vprašaj postavljajo izhodiščne predpostavke o naravi subjekta in življenja.

Tekom analize, izvedene v okviru te razprave, smo ugotovili, da lahko to pojmovanje kozmičnega kronotopa – kot organizacijskega načela, ki zveže preboj v vesolje in vprašanje subjektivacije – obravnavamo širše kot zgolj v okviru sovjetske znanstvene fantastike. Lahko bi nekoliko nadgradili Schwartzovo tezo: s perspektive postsovjetskega ruskega konteksta ni več znanstvena fantastika tista, ki omogoča in spodbuja raznovrstne artikulacije vprašanja subjektivacije po prvih poletih v vesolje. Zastavitev tega vprašanja omogoča na eni strani sodobna estetika, če jo pojmuje kot usmerjeno v vzpostavljanje sensoriuma izjeme, in na drugi strani globalni kontekst, ki nima posluha za esencializirane lokalne mite. Kozmični kronotop se tako ne vrti v okviru terena sovjetske znanstvene fantastike

in njenih izletov v kozmos, pač pa je zvezan s konsekvencami prvih poletov v vesolje in redefinicijo estetike.

Naša analiza kaže, da je v kontekstu ruske kinematografije tovrstna zastavitev vprašanja razmeroma redka: le v primeru filma *Kosmos kak predčuvstvije* smo lahko ugotovili, da zares deluje kot organizacijsko načelo filma. Pogosteje se artikulira implicitno, s prepletanjem določenih tez o subjektu in kontekstu (kot v filmih *Aziris Nuna*, *Bumažnyj soldat* in *Obitajemyj ostrov I* in *II*) ali pa pride na dan v različnih potezah svoje odsotnosti (prim. *Pervyje na Lune, Koroljov, 12-e aprolja 1961. 24 časa*). Če fenomenologiko kronotopa vesolja oz. prvih poletov v vesolje nadgradimo s temi variacijami, lahko govorimo o dogodku, ki čas in prostor organizira bodisi v skladu s svojo osnovno logiko kot razsrediščena in nevezana na človeka ter kot podobe, ki zgolj nakazujejo lastno ne-celost (*Kosmos kak predčuvstvije*), bodisi v skladu s strategijami, ki zakrivajo to logiko. Tu najbolj izstopa strategija redukcije dogodka na obstoječe mite (o junaku brez očetov (*Koroljov, 12-e aprolja 1961. 24 časa*); o metaforičnosti znanstvene fantastike (*Obitajemyj ostrov I* in *II*); o vsemogočnosti postmodernističnega *bricolage* (*Aziris Nuna*)). V enem primeru (*Bumažnyj soldat*) smo ugotovili, da gre lahko tudi za poskuse zaobiti logiko subjektivacije v skladu z dogodkom prek povratka k simbolu, ki totalizira prek domneve o svoji lastni celosti brez izjeme, ki seže onkraj označevalca.

Zgornje ugotovitve dozdevno stremijo k pomiritvi izbranih analitičnih okvirov: dialektike podobe in pogleda in kronotopa kot organizacijskega načela. Po drugi strani pa tudi ta podoba ne ubeži »pogledu«, ki kaže na fiktivnost njene koherentnosti. Koncept kronotopa smo v razpravo vpeljali v želji nakazati na njegovo uporabnost, ki bi segla onkraj uveljavljenih navezav na žanr in materializacijo časa v prostoru zvezala z dogodkovnostjo kot organizacijskim načelom. Obenem smo kronotop in kronotopičnost postavili v razmerje z dialektiko podobe in pogleda. Analiza konkretnih filmov pa je pokazala, da nikakor ne gre za popolno skladnost oz. pravo »razmerje«. Kronotop kot analitična kategorija, ki kaže na organizacijo določenega umetniškega dela prek »materializacije časa v prostoru« resda meri na podobo, vendar na podobo, ki izhaja iz ruske tradicije ikone kot podobe, ki je pogled z razcepom ne

destabilizira, ampak jo usmeri. To ni razvidno zgolj iz neposredne zveze med materializiranimi znaki, ki pri Bahtinu organizirajo čas in prostor v romanu, ampak tudi bolj eksplicitno, denimo iz njegovega opažanja o Goethejevi literaturi. Shchytsova (2003, 204–205) tako ugotavlja:

Dogodkovnost Goethejevega umetniškega vidika je po Bahtinu v zmožnosti, da se čas vidi v prostorski celoti sveta in da se polnjenje prostora ne razume kot gotovo danost, temveč kot nastajajočo celoto [poudarki avtorice.]. Takšen vidik imenuje kronotopski. /.../ Ta pojem pomeni »sinhronizem, sobivanje časov v isti prostorski točki«, ki ga Bahtin razlaga kot ustvarjalno delovanje preteklosti v sedanjosti in njuno povezovanje s prihodnostjo.

Kronotop bi torej lahko preinterpretirali kot organizacijsko načelo, zvezano z dogodkom, vendar s posebno opombo. Dogodkovnost je, kot smo opozorili v teoretskem delu razprave, za Bahtina popolnoma v horizontu intersubjektivnosti, gre za *so-bytie*, t. i. *so-bit*, prav takšna pa je tudi dogodkovnost, prevedena v kronotopskost. Gre za podobo, ustvarjeno v *so-bivanju* pogledov, časov, za podobo, ki vodi nastajanje neke celote, in ne za podobo, ki deluje subjektivacijsko v dialektiki s pogledom.

V tej luči postane tudi nekoliko bolj jasno, zakaj Bahtinovega konceptualnega aparata ne moremo preprosto prevesti oz. razgraditi na strukturalistične zastavke; obenem pa, kot kaže naša analiza, reže, ki nastanejo pri poskusih prevodov, kažejo na specifiko tradicije velikega dela ruske teorije umetnosti, iz katere izhaja tudi Bahtin.

6.4.4 Dogodek in režimi identifikacije umetnosti v kontekstu ruskega postrealizma

Vztrajanje mitotvorništvu in simbolizma v obravnavanih filmih napeljuje na misel, da je sodobno rusko kinematografijo »kot tako« nemogoče nediferencirano obravnavati v okvirih rancièrovske estetike (kar sicer tako ali tako sledi iz samega pojmovanja); nič manj kot za žanrske blockbusterje to ne drži za t. i. avtorski film. To nas pripelje k problematiki kategorizacije sodobne ruske kinematografije.

Trenutno razmeroma priljubljena oznaka »postrealizem« navidezno zajema vsa orisana protislovja, je pa problematična zaradi svoje težnje k enotnemu obravnavanega materiala. »Postrealizem« kot oznaka operira na ravni med stilsko formacijo, vrednotno usmeritvijo oz. avtorsko intenco in obdobjem. Njena splošnost napeljuje na misel, da jo je treba obravnavati kot neke vrste naslednico »postmodernizma«; določeni avtorji (npr. Stišova 2013) jo zares jemljejo kot naslednjo logično stopnjo sinusoidne kulturne evolucije. Naša razprava ponuja nekoliko drugačen uvid. Namesto fokusa na logiki kulturno-evolucijskih modelov smo se obrnili h konstrukcijam smisla (o dogodku), ki jih lahko razberemo iz posamičnih obravnavanih del. S tem dopuščamo nepopolnost periodizacij, soobstoj stilskih formacij in vrednotnih usmeritev. Le-te so pomembne le toliko, kolikor vplivajo na koordinatni sistem, ki določuje gibanje označevalcev na najbolj »nazorni«, pojavnih ravni. Prav toliko veljajo tudi razbrani smisli dogodka: zvezani so z osnovno logiko subjektivacije in »smiselni« šele v navezavi nanjo. Analiza kaže, da lahko o osnovni logiki govorimo šele potem, ko jo izluščimo iz konteksta protislovnih, »diskurzivno shizofrenih« (rečeno s Condee) smernic.

Povedano nas vrača k teoretskemu delu razprave, ki ga zastavimo v navezavi na Rancièrovo rekonceptualizacijo estetike in osnovnih režimov njene identifikacije. Kot smo delno nakazali že v prejšnjih podpoglavjih, možna subsumpcija ruske kinematografije zadnjega desetletja na »postrealizem« ne korelira z nobeno od kategorij znotraj Rancièrovega sistema. Če izhajamo iz slednjega, lahko premiso zalezovanja konsekvenc preboja v vesolje kot dogodka, ki postulira avtonomijo označevalca, z največ upanja pričnemo iskati v kulturni produkciji estetskega režima. Delno to potrjujejo tudi ugotovitve naše analize: *Kosmos kak predčuvstvije* lahko označimo kot primer filma estetskega režima, ki deluje kot strategija subjektivacije, ki zasleduje posledice prvih poletov v vesolje in pripoznava korelacijo med označevalskostjo subjekta in njegovo fenomenološko razcepljenostjo in razsrediščenostjo. Tu dogodek tudi deluje kot organizacijsko načelo in osnovni kronotop filma.

Poleg tega pa smo ugotovili, da je določene poteze vprašanja, ki ga artikulirajo poleti v vesolje v polju subjektivacije, mogoče opaziti tudi v filmih *Aziris Nuna* in *Obitajemyj ostrov I* in *II*, za katere ne moremo reči, da si prizadevajo za

vzpostavitev estetskega sensoriuma izjeme. Lažje jih uvrstimo v kulturno produkcijo reprezentacijskega režima identifikacije umetnosti. Na podobno zagato naletimo tudi v primeru filma *Bumažnyj soldat*, ki smo ga po razpravi uvrstili v poskus reartikulacije zastavkov teurškega režima identifikacije umetnosti, do neke mere pa tudi pri filmih *Pervyje na Lune*, *Koroljov* in *12-e aprolja 1961 god. 24 časa*, za katere menimo, da jih je najbolj produktivno obravnavati v okviru etičnega režima, saj jih vodijo razmeroma jasno izraženi moralni imperativi.

Če dosledno sledimo teoretskim zastavkom razprave, je paradoksnost tu zgolj navidezna: Rancièrova rekonceptualizacija estetike ne meri na rigidne kategorije, od katerih le ena (estetski režim) korelira z Badioujevim deontologiziranim razumevanjem dogodka. Tako kot dogodek ne omogoča zgolj ene možne strategije subjektivacije, tudi estetski režimi ne operirajo totalitaristično, pač pa bližje tistemu, kar Jameson (2012, 41) opredeljuje kot kulturne dominante. Zato ne bi smelo presenetiti, ko bomo sedaj sklenili, da tudi subjektivacija v okviru *Kosmos kak predčuvstvije* ni edini možni odgovor kinematografije estetskega režima na dogodek preboja v vesolje.

Na podlagi povedanega lahko zaključimo, da so režimi identifikacije umetnosti lahko koristno orodje za intervencije v zmedo vseobsegajočih kategorij, kot je ruski postrealizem. Omogočajo kategorizacijo pojavno podobnih strategij in rešitev glede na njihove strategije subjektivacije oz. artikulirajo vprašnje, o čem govorimo, ko omenjamo kategorije »post-«, »neo-« in druge »-izme«: o slogu, vrednotah, lastništvu ali o usmeritvi.

Poleg tega naša analitična intervencija vodi k navidezno paradoksnemu sklepu. Če nas je teoretski okvir napeljeval k zblíževanju kategorij estetike dogodka (kamor lahko uvrstimo že omenjeni film *Kosmos kak predčuvstvije*), sodobne estetike in estetike kot subjektivacijske strategije (in s tem potencialno politično potentne prakse, ki meri na izkustvo sensoriuma izjeme), je analiza postavila pod vprašaj umestnost teh analogij v simbolnih koordinatah ruskega konteksta. Film, ki najbolj odgovarja Rancièrovi rekonceptualizaciji estetike in obenem najbolj zvesto sledi posledicam prvih poletov v vesolje za subjektivacijo, je obenem postal predmet raznovrstnih prepričljivih razprav o svoji dozdevni nostalgčnosti,

nemočnosti itn. Smiselno ga je gledati ob filmu *Bumažnyj soldat*, ki smo ga opredelili kot film teurškega režima identifikacije umetnosti. Zmedena odziva na oba filma – pri čemer prvi dozdevno sledi logiki sodobne estetike, kot jo koncipira npr. Rancière, drugi pa izrazito gradi na simbolih-podobah in tradiciji teurškega režima – povedno ponazarjata ključno antinomijo ruskega postrealizma, ki jo Vlasov (2003) sprva opiše kot »ekspozicijo (sporadično prenašanje eklektičnega nabora tujih vrednot v določen kulturni kontekst), ki zamenja kompozicijo«. Zdi se, da postrealizem do kraja prižene posledice tovrstnega prenašanja; v terminologiji našega konceptualnega okvira bi lahko rekli, da se postrealizem izteče v poskuse soočenja ruske tradicije teorije podobe, ki se naslanja na doktrino ikonopisja, z dialektiko podobe in pogleda, izhajajočih iz konteksta zahodne filozofije. Najbolj enostaven sklep, na katerega napeljuje ta premislek, se nanaša na (ne)umestnost prevajanja dinamike ruske kulturne produkcije v neproblematizirano shemo umeščanja estetike v delitev čutnega. Nenazadnje ta pomislek pogosto najdemo tudi pri Rancièru, ki opozarja na varljivost podobnosti pojavnih oblik in strategij iz različnih kontekstov.

6.4.5 Konkretnost in abstraktnost prvih poletov v vesolje

Zadnje (oz. prvo) vprašanje, h kateremu se moramo po analizi vendarle vrniti z razpravo, meri na dogodek in delitev čutnega. Analitični del razprave smo za večjo zveznost besedila razbili na tri dele (obravnavo poletov v vesolje kot dogodka v ruskem kontekstu, obravnavo režimov identifikacije umetnosti v istem lokalnem kontekstu in analizo filmov). S tem ko smo v razpravi o estetsko-teoretski konceptualizaciji zavzeli Rancièrovo stališče o delni avtonomiji umetnosti, ki na ravni produkcije in praks deluje v polju *kot da* enakosti, seveda nismo implicirali nepomembnosti oz. nepotrebnosti prvega in drugega dela analize. Šlo je predvsem za to, da smo vzpostavili jasno razmerje do tez o tem, da je vse politično in da je vse (lahko) umetnost ter vzpostavili kontekst in prostor, ki sta omogočila, da smo se posebej podrobno ustavili pri analizi obravnavanih filmov.

Intervencija v polje »prakse« oz. kinematografske produkcije je pokazala, da sodobna ruska kinematografija o vesolju pri sledenju posledic dogodka preboja v

vesolje le v posebnih primerih operira »maksimalistično«, tj. tako, da bi hkrati operirala z vsemi tremi osnovnimi koordinatami preboja v vesolje kot dogodka, ki smo jih vzpostavili v prvem delu razprave. Naj spomnimo: gre za neteleološkost oz. samo-sebi-namenskost prvih poletov v vesolje, eksces kot eno od najbolj karakternih potez tega početja in razčlovečenje subjekta oz. njegovo izenačitev z označevalcem. Vse tri poteze lahko prepoznamo v filmu *Kosmos kak predčuvstvije*, ki za fenomenološki kontekst izbere navezavo na sovjetski mit o osvajanju vesolja in tako vpne univerzalijo dogodka v lokalni kontekst. Ostale filmske obravnave se praviloma držijo ene ali dveh koordinat (npr. v primeru *Obitajemyj ostrov I* in *II* lahko govorimo o ekscesu posebnih učinkov in preizpraševanju vprašanja subjekta; v primeru *Pervyje na Lune* gre za dekonstrukcijo teleološkega imperativa vesoljske mitologije; v primeru *Aziriz Nuna* za samo-sebi-namenskost vesoljskih ekskurzov; pri *Koroljovu* in *12-e aprolja 1961. 24 časa* gre za ekscesivno racionalizacijo narativa; *Bumažnyj soldat* naslovi vse tri koordinate, vendar jih ovije s simbolistično mistiko, ki je ne preizpraša odkrito).

Najmehkejši sklep, ki ga lahko izpeljemo iz povedanega, je, da sodobna ruska kinematografija ponuja pogoje za artikulacijo raznovrstnih vprašanj in obravnava preboja v vesolje. Ne moremo špekulirati o tem, čemu pripisati preference avtorjev (in gledalcev), lahko pa opozorimo na to, da so prvi poleti v vesolje, kot se zdi, časovno že dovolj oddaljeni, da njihove raznovrstne interpretacije v polju estetike ne sprožajo večjih polemik (večjih od odzivov na spletnih forumih). Obenem so še vedno tako daleč v okviru idejnega horizonta oz. imaginarija, da obravnave, ki ne zmanjšajo njihovega naboja, tako da ga vpnejo v bolj uveljavljene zgodbe reprezentacije in dekonstrukcije, delujejo nekoliko nelagodno oz. srhljivo.

Srhljivost, neke vrste *das Unheimliche* filmskih uprizoritev vesolja po prvih poletih v vesolje bi lahko označili kot kazalnik njihove dogodkovnosti, če dogodek razumemo kot prelomnico, ki kaže na določeno praznino v simbolnem. Po drugi strani smo v ruski tradiciji razumevanja pozicije umetnosti znotraj delitve čutnega identificirali režim, ki je zmožen integrirati to srhljivost v podobo. Ne gre za preprosto pripoznavanje inherentne napetosti podobe, ki smo jo v

okviru dialektike podobe in pogleda razumeli kot pripoznanje pogleda, pač pa bolj za pripoznanje pogleda, ki je ključen za podobo, razumljeno kot znak v njegovem postajanju. Če estetski režim umetnosti meri na sensorium izjeme in dogodek kot praznino, ki je ni mogoče premostiti drugače kot z metaforo, ki ne gradi na načelu (situacijske) analogije, teurški režim izhaja iz praznine kot subjektivnosti in meri na dogodek v intersubjektivnosti. Poziciji nista reduktibilni druga na drugo. Še pomembnejše pa je, da ponovno odpirata vprašanje ustreznosti rekonceptualizacije estetike kot strategije subjektivacije v okviru estetskega režima: ni samoumevno, da izkustvo sensoriuma izjeme v kontekstu delitve čutnega, s katero imamo opravka v kulturnih koordinatah sodobne Rusije, učinkuje kot nastavek za politično delovanje oz. predstavlja (potencialno) emancipatorno prakso.

6.5 NEZVERZIRANI UNIVERZUMI: K DOMETU RAZPRAVE

Filmski svetovi, razgrnjeni v tej razpravi, vzpostavljajo koordinacijske mreže interpretacij vesolja po prvih poletih. V tem procesu z vzpostavitvijo vsake nove orientacijske točke, vsakega novega oprijemališča odpirajo možnosti za svojo lastno dekonstrukcijo. Dinamičnost podob vzpostavlja pogled, ki obenem ustvarja sisteme in problematizira neizpodbitnost njihove celovitosti. Pogleda ni mogoče izenačiti z eno tehniko ali naborom več tehnik; vzpostavlja se strukturno in preči celoten proces kinematografije kot estetske prakse in izkustva. Naša razprava se je osredotočila na slednje in tako poskusila razgrniti množstvo načinov, usmeritev, izraznih sredstev, ki jih je mogoče razbrati v filmskih sklicih na prve polete v vesolje in na subjekt, ki ga naslovijo. Obenem je interpretacija ohranila prostor za delovanje smernic in strategij, ki vzpostavljajo tematiko kozmosa po prvih poletih v vesolje znotraj kanonov koordinat podob. S pomočjo ohranjanja te dvotirnosti razprave smo poudarili specifičnost postrealizma sodobne ruske kinematografije, ki jo lahko povzamemo z opozorilom na ambivalentnost njenih srečnih koncev in mitov. Ta ambivalentnost izhaja iz nezmožnosti delovanja pojave oz. podobe na ravni znaka na eni strani in na drugi strani iz zmožnosti hipermediatizirane hiperrealne družbe, da to nemožnost zamegli.

Obenem smo ves čas izpostavljali, katere različne ravni dogodkovnosti prvih poletov v vesolje zajemajo obravnavani filmi in na kakšne načine. V ta namen

smo v razpravo vpeljali koncept kronotopa kot organizacijskega načela. Kronotop kozmosa smo pri tem razumeli kot organizacijo filma, ki se podredi dogodkovnosti prvih poletov v vesolja. Le-ta v skladu z našimi teoretskimi nastavki izhaja iz tega, da prvi poleti na radikalen način afirmirajo avtonomijo označevalca, in sicer prek uprizoritve njegovega trka v realno, kot je mogoče označiti polet v vesolje, možnost katerega najprej vzpostavi znanstveni diskurz. To razumevanje dogodkovnosti prodora v vesolje je v veliki meri zaznamovalo sklepni del razprave: ugotovili smo, da je ne glede na fenomenalne sklice na vesolje in sovjetski vesoljski program ali aspiracije znanstvene fantastike o kronotopu vesolja v tem ozkem razumevanju mogoče govoriti zgolj v primeru enega od sedmih analiziranih filmov, tj. v Učiteljevem *Kosmos kak predčuvstvije*, ki smo ga obravnavali kot primer umetnosti estetskega režima. Organizacija filma namreč vodi k interpretaciji, da si delo prizadeva vzpostaviti sensorium izjeme in ne zgolj povzeti vse, kar je mogoče povedati o naracijah zagona Sputnika in poleta prvega kozmonavta oz. podati interpretacijo tega, kar je mogoče artikulirati, ubesediti, prikazati v okvirih teh naracij (sovjetske mitologije vesoljskih osvajanj, nostalgije po sovjetskih časih, poskusa ustvariti novo zgodovinsko naracijo ali osvetliti vidik »malega človeka«). Za razliko od te obravnave vprašanja ostali filmi dogodek »zagrabijo« s perspektive drugih intenc in v okviru koordinat, ki so že določene vnaprej. Te koordinate merijo ali na razbijanje obstoječih mitov (*Pervyje na Lune*) ali na možnosti ohranjanja simbolnega univerzuma v okviru logik, ki niso logike dogodka (*Bumažnyj soldat*), ali razbijanje formalnih stereotipov o »starem« z intenco ustvariti nove, a strukturno enako mitološke konstrukte (*Koroljov, 12. aprilja 1961. 24 časa*). Analizirali smo tudi dve deli, ki sicer ne operirata v okviru kronotopa vesolja v eksplicitni navezavi na prve polete v vesolje, vendar vseeno delujeta v okvirih univerzuma in logike subjektivacije, ki jih narekuje dogodkovnost poletov (*Aziris Nuna, Obitajemyj ostrov I in II*). Fokus na dialektiko pogleda in podobe ter analitični poudarek na konceptu kronotopa sta tako omogočila, da smo razpravo ohranili na ravni teoretskega premisleka, ki je naslovil tisto, kar smo opredelili kot manko v obstoječih premislekih o posledicah prvih poletov v vesolje za razumevanje kulturne konstrukcije vesolja.

Pri tem se je razprava v analitičnem delu načrtno distancirala od razvrščanja teh strategij v etablirane diskurzivne okvire disciplin, ki se v polju humanistike in družboslovja ukvarjajo z vesoljem, tj. v okvir pregleda, s katerim smo odprli disertacijo in na podlagi katerega smo lahko artikulirali manko v razpravi, ki smo ga poskusili nasloviti z lastno intervencijo. Analizo smo zastavili in izvedli na najbolj specifični možni ravni, v okvirih posebej izdelanega oz. prilagojenega konceptualnega in teoretsko-metodološkega aparata. Specifikacija raziskovalnega vprašanja in obravnava njegovih tez (možnosti mišljenja preboja v vesolje kot dogodka, možnosti mišljenja estetike kot subjektivacije, ki zalezuje posledice dogodka, in iskanje primerne perspektive za analizo izbrane filmografije) nam je omogočila seči do vesolja, kot ga artikulira najbolj fenomenalno, etnografsko navzkrižje na ravni estetskega izkustva, tj. na ravni, ki jo je mogoče misliti v polju *kot da* radikalne enakosti. Vendar pentlje na razpravo tu (še) ne moremo zavezati: na način, analogen uvodnim izhodiščem, bomo zaključili s poskusom vklopa prispevka v ustrezno diskurzivno polje, ki – kot kaže izhodiščni pregled razprav – nikakor ni *tabula rasa*.

7(ZA)KLJUČNE ZAGATE

Disertacija je prepletla troje izhodišč: možnost pristopa, ki mu v osnovi leži etika realnega, problematiko dogodkovne subjektivacije in relativno avtonomijo estetike v režimu, ki kot umetnost pojmuje tisto, kar deluje proti vzpostavitvi sensoriuma izjeme. Preplet izhodišč izhaja iz zagat, ki se razgrnejo pri poskusu t. i. kontekstualno informiranih in teoretsko konsistentnih obravnav sodobne kulturne produkcije, kot je naša razprava o vesolju v sodobni ruski kinematografiji.

Prizadevanje za teoretsko konsistentnost v tej razpravi ne izhaja iz pretenzije vzpostaviti novo metodo ali priti bližje neki imanentni resnici, ampak prej iz ugotovitve, da so tovrstna iskanja »objektivne znanosti« zgolj neke vrste lažni posnetki bitne praznine. V besedilu smo želeli opozoriti na nekaj drugega: da tudi pripoznanje te »omejenosti« vsakega diskurza ne vodi nujno (samo) v besedno igračkanje. Besedne igre so ena od materialnih posledic spoznanja o ujetosti misli v označevalne prakse in nikakor ne naznanjajo »konca«. Misel vseeno teče kot v priljubljenem Žižkovem zgledu – v risankah, kjer se ubogi kojot pred padcem v prepad nemočno zatrese šele, ko ugotovi, da že nekaj časa teče po praznini. Ni mogoče napovedati, v katerem poskusu bo vendarle dosegla nasprotno stran kanjona (kjer se bo seveda slej ko prej spet zaletela v drevo ali utopila v mlaki).

Če relativistična spoznanja postmoderne mislimo zgolj kot en način preigravanja posledic nastopa obdobja, ki ga zaznamuje posebej občutna stopnja vpetosti v igre označevalca, lahko preusmerimo pozornost proti sledenju drugim načinom. Disertacija je oporo za uprizoritev enega takih preizkusov poiskala v Badioujevi ontološki razvezi biti, resnice in dogodka. Pri tem se je zapletla v neskončni tok kontekstualnih srag, ki dogodkovnost dogodka zamegljujejo ne glede na to, ali ga mislimo v navezavi na bit ali ne. Pasti tavanja v kontekstu smo skušali prikazati z izleti v tisto, kar se prikazuje kot postsovjetski kontekst. Le-ta občutno zaplete izhodiščno tezo o dogodkovnosti prvih poletov v vesolje, če jo mislimo kot izvendiskurzivno uprizoritev moči avtonomije označevalca. V ruskem kontekstu

jo zameglijo poskusi integracije prvih poletov v preinterpretirano mitologijo ruske ideje in določene različice simbolizma.

Podrobneje smo se ustavili pri vprašanju, kako se z orisano problematiko sooča estetika, pri čemer smo morali pokazati, kakšen domet ji sploh še ostane po ločitvi od biti. Kot nekateri drugi teoretiki smo estetiko v ta namen mislili sozvočno Rancièru, tj. kot relativno avtonomno sfero, ki je prek analogije vpeta v delitev čutnega. Tu smo naleteli na drugo zadrego: na vnovično ugotovitev o nesmiselnosti razumevanja kontekstualno in z namenom ustvarjenih konceptov v druge pojmovne okvire. Prek pregleda koncepcij estetike, ki jih delno zrcalijo tudi sklepi ruskih teoretikov o posebnostih sodobne ruske kulturne produkcije, smo prišli do sklepa, da je o estetiki v tem kontekstu (kot pravzaprav v katerem koli drugem) nemogoče sklepati zgolj na podlagi njene pojavnosti in navidezne umestljivosti v določene kategorije. Kategorizacija ni mogoča na podlagi predpostavke o popolnem razumevanju celote in celota ni dokaz za (znanstveno) legitimnost kategorizacije, saj priča o omejenem premisleku o lastnih posledicah. Na podlagi te ugotovitve smo kontekst raziskave še nekoliko zamejili, in sicer s poskusom prikazati nekaj možnih implikacij teoretskega ogrodja za analizo filma.

Filmskoteoretskega dela razprave namenoma nismo preveč strogo konceptualno uokvirili. Pregledali smo zgolj možnost preformulacije estetike kot vzpostavljanja sensoriuma izjeme v dialektiko pogleda in podobe in sopostavitve te dialektike z Bahtinovim konceptom kronotopa, ki smo ga reinterpreterali kot osnovno organizacijsko načelo. Argumentirali smo tudi, da lahko sensorium izjeme mislimo kot spodlet strategij, namenjenih, da uprizorijo navidezno uspelo srečanje pogleda in podobe.

Vzpostavljeno ogrodje smo poskusili prenesti na analizo izhodiščne problematike: tega, kako sodobni ruski film misli posledice prvih poletov v vesolje in kje se pri tem znajde pred koncem misljivega, pred mejo mogočega. Na drugi del vprašanja namenoma (še) nismo eksplicitno odgovorili. Želeli smo ga prikazati skozi podrobno analitično razpravo. Le-ta kaže na možnost, da do osnovne zapreke prihaja v poskusu hkratnega mišljenja po logiki simbola, mita in označevalca: kjer se vzajemno prekrijejo in izključijo, film ostane totalen, a v tej totalnosti prazen;

enako prazen, kot bi bil poskus reči, da disertacija izčrpa napetost drugih obstoječih pristopov k podobnim vprašanjem. Subjektivacija po logiki avtonomije označevalca se ne more končati s sklepom, ki pomirja. Poanta o neesencializmu, analoškosti in kontekstualnosti umetnosti, o varljivosti mita in simbola ne bi smela postati diskurz s pretenzijo po totalizaciji.

Zgornje smernice so razmeroma očiten obrat izhodiščne problematizacije spopulariziranih postmoder(nistič)nih sloganov o politiki in umetnosti. V skladu z etično držo, ki je pripeljala do izhodiščne problematizacije, bomo sedaj na polemičen način, ki je analogen prvotnemu preizpraševanju, poskusili nastaviti ogledalo temu obratu in v polje obstoječih razprav ob bok raziskovalnemu vprašanju postaviti še sklepne ugotovitve.

Intervencijo smo v izhodišču pozicionirali kot prispevek k emergentnemu transdisciplinarnemu teoretsko-analitičnemu sklopu, ki se imenuje kulturni študiji vesolja in ki gradi na prepoznavanju družbeno-kulturne skonstruiranosti podob, narativov, predstav o vesolju. S pomočjo metodoloških nastavkov socialne in kulturne zgodovine, delno pa tudi s pomočjo konceptov s področja medijskih študij kulturni študiji vesolja opozarjajo na vpetost vsega, kar ima kakršno koli zvezo z vesoljem, v družbeno-kulturni in politični kontekst ter na kontinuitete in prelome s tem povezanih zgodovinskih narativov. Za razliko od tega pristopa in pristopov, ki jim je skupen fokus na analizo reprezentacij, smo poskusili v kulturne študije vesolja vpeljati estetski moment: analiza obstoječih pristopov je namreč pokazala, da le-ti ne sledijo logiki subjektivacije, ki jo narekujejo prvi poleti v vesolje. Preizkusili smo tezo, da to (lahko) počenjajo estetske prakse, ki jih je mogoče najti tudi v filmski produkciji. Naša analiza je zavzela izrazito subjektivno gledišče z namenom, da bi se izognila utapljanju momenta misli estetike v kontekstualnih koordinatah. S tem je nasloвила politični oz. družbeno angažirani moment projekta kulturnih študij, in sicer na način, ki se izrazito razlikuje od usmeritev in aspiracij analiz, ki se osredotočajo zgolj na interakcije med reprezentacijo in kontekstom. Ta korak lahko delno utemeljimo na podlagi sklepa o relativni teoretski homogenosti ugotovitev, ki jih ponujajo obstoječe razprave. Sklep napeljuje na to, da analiza kulturne produkcije v konceptualnem okviru, ki izhaja iz simbolnih koordinat demokratičnega materializma, ne seže kaj

dosti dlje od relativizma malih zgodb postmoderne teorije ali od poskusov oživljanja znanstvenega diskurza kot objektivnega, tj. distanciranega od »objekta«. Naš konceptualni aparat gradi na drugačni poziciji izjavljanja, ki ne temelji v stremljenju k celoti ali objektivnosti, ki bi jo bilo mogoče najti bodisi v preučevanem polju bodisi v subjektu samem. Namesto politizacije estetike smo se tako poskusili obrniti k njenemu drugemu aspektu: da estetika lahko misli in ne deluje zgolj kot ponazarjanje teorije, pač pa kot produktiven komentar, kot artikulacija določene »resnice«. V našem primeru je šlo za to, da bi preverili, kako estetika sodobne ruske kinematografije o vesolju misli posledice prvih poletov v vesolje. Pri tem smo se osredotočili predvsem na njihovo teoretsko najbolj radikalno posledico: premik subjektivacije na raven označevalca in afirmacijo potentnosti te poteze. K polju estetike smo se v iskanju premisleka oz. sledenja tej konsekvenci obrnili potem, ko smo v obstoječi teoriji locirali še nenaslovljeni manko: na eni strani neprepoznavanje potrebe nasloviti to vprašanje in na drugi njegovo tiho vztrajanje.

S tem smo se zavestno ognili umeščanju razprave v polje konceptualno bolj konvencionalnih analiz. Zaobšli smo podrobno razpravo o politiki spomina in o vztrajajnu pri sovjetskih utopičnih mitih oz. nostalgiji za sovjetskimi časi (prim. npr. Boym 2001). Nismo odkrito polemizirali s priljubljeno tezo o nostalgčnosti sodobne (ruske kulturne) produkcije, povezane z vesoljem (prim. Siddiqi 2011, 283–303). Delno smo ta vprašanja naslovili s pregledom fenomenalne logike ruskega postrealizma, ki premišlja ideje novega kozmosa, grajenega na logiki kaosa, v kateri se prelamlja smisel. Poudarili smo, da kaos izvira iz sploščitve razlike med znakom in označevalcem oz. iz dozdevne, iluzorne vrnitve k realnosti, ki temelji na znaku in ne na označevalcu. V izogib prehitremu sklepanju in drobljenju že tako konceptualno nabite razprave smo vprašanje morebitne nostalgčnosti sodobne ruske kinematografije o vesolju pustili nekoliko ob strani oz. ga obravnavali zgolj na ravni mitologik in simbolizma.

Gledišče, ki ga artikulira naša razprava, tako deluje nekoliko odmaknjeno od konceptualnega polja kulturnih študij vesolja v njegovem trenutnem stanju. Vendar obenem lahko govorimo o produktivnem momentu te delne odmakljenosti: gledišče smo zavzeli izhajajoč iz ugotovitve, da kulturni študiji

vesolja trenutno ne iščejo dialoga z drugimi projekti, ki v večji meri gradijo na teoretskih in subjektivacijskih konsekvencah prvih poletov v vesolje, kot je projekt postgravitacijske umetnosti, ki za razliko od osnovnega poudarka reprezentacijsko naravnanih analiz gradi na aktivnem momentu prvih poletov v vesolje kot dogodka in ga izsledi v vesoljsko naravnani misli predrevolucionarne Rusije in zgodnje Sovjetske zveze. Če analize, ki gradijo na konceptih, ki se opirajo na reprezentacije in kontekstualne iztočnice, omogočajo dekonstrukcijo mitologij, kot je mitologija sovjetskega kozmosa (prim. Boym 2001; Schwartz 2010), uprizoritveni moment postgravitacijske umetnosti vzpostavlja most med teoretsko konceptualizacijo in subjektivacijo. To ji omogoča graditi na premisleku prestrukturiranja odnosov med vesoljem, človekom in subjektom, ki ga je mogoče najti v ruskem kozmizmu in pri kubofuturistih in ki z rekonfiguracijo vprašanja antropične subjektivacije predstavlja izziv postmodernim teorijam o zvezah med časom in prostorom, saj vodi stran od teženj po »obvladovanju« (prim. Virilio 2006; Baudrillard 1994). Gre za vidik, ki smo ga poskusili teoretsko abstrahirati in na ravni načela inkorporirati tudi v našo razpravo, ki jo je od neposrednega dialoga s postgravitacijsko umetnostjo in projektili njenega vznika odmaknila fenomenalna narava delovnega gradiva. Sodobna ruska kinematografija o vesolju na pojavnih ravni ne operira skozi estetske prakse ali s pomočjo avantgardnih tehnik.

V poskusu prevoda miselnih nastavkov postgravitacijske umetnosti oz. njenega premisleka o subjektivaciji po meri prvih poletov v vesolje ter zavedanja pomena in nezanemarljivosti vidika njihovih konvencionalnih reprezentacij smo se znašli pred potrebo po konceptualnem premisleku relacij med estetiko, politiko in teorijo. Kompleksnost vprašanja je tako po eni strani zamejila analitični fokus, po drugi strani pa terjala daljšo eksplikacijo metodološkega ogrodja in konceptualnega okvira. Težnja po koherentnosti zgodbe je tu poleg problema odmika od izhodiščnih razprav trčila ob problem konceptualnega eklekticizma. Delno refleksijo te problematike izpričuje dejstvo, da smo se teoretsko opirali na konceptualne zastavke, kompatibilnost katerih nakazujejo razprave drugih avtorjev. Našo odločitev vztrajati na ubrani/izbrani poti delno upravičuje dejstvo, da analize brez opore v konceptih, ki sežejo od etične do epistemološke in

analitične ravni, ne bi mogli izpeljati tako, da bi ponudila odgovore na zastavljena vprašanja (oz. pokazala, v kolikšni meri jih je mogoče nasloviti).

Sedaj ko smo prepletli etična izhodišča, teoretske nastavke in analizo, se lahko vrnemo k premisleku ustreznosti raziskovalnega vprašanja. Analiza namreč napeljuje na dejstvo, da je sodobna ruska kinematografija sicer zmožna slediti posledicam poletov v vesolje na ravni njihovih implikacij za subjektivacijo; da to v določenih primerih tudi počne. Obenem pregled analitičnih sklepov napeljuje tudi na misel, da njen premislek, vezan na tematiko vesolja, v pomembni meri ostaja vpet v druge projekte, aspiracije in namere. Kategorizacija dela ruske kulturne produkcije kot produkcije »o vesolju« je tako upravičena zgolj na zelo populistični oz. stereotipni ravni, ki vesolje v ruskem imaginariju na eni strani približuje znanstveni fantastiki, na drugi strani pa dediščini sovjetske mitologije osvajanj kozmosa. Estetsko-analitični vidik ne podpira te oznake; nadalje, analiza iz pričujoče razprave napeljuje na misel, da gre pravo kinematografijo o vesolju oz. po meri radikalnih posledic človekovega prodora v vesolje iskati drugje, nemara v polju eksperimentalne kinematografije in videoarta, ki se ju v tej razpravi nismo dotaknili. Zanimarili smo ju v želji sfokusirati analizo na (razmeroma) mainstream kinematografiji, ki načeloma ne meri na nujno subverzijo obstoječih kanonov, je pa nemara toliko bolj zanimiva za intervencije, ki ciljajo na konflikte med sankcionirano podobo in njenim inherentnim protislovjem. Gledano v tej luči lahko sklenemo, da tudi mainstream, razmeroma visokoproračunska produkcija, zmora artikulirati (in artikulira) provokativne, politično ne nujno »varne« poglede, kar je pravzaprav tisto, kar leži v osnovi politične propulzivnosti estetike, kot jo lahko razumemo v okviru npr. Rancièrovega konceptualnega aparata in političnega projekta.

Po drugi strani pa naša razprava nakazuje tudi na meje Rancièrovega projekta. Politično propulzivnost estetike lahko sicer zvežemo s posledicami dogodka oz. s subjektivacijo, ki jo narekuje, vendar dogodek ne glede na svojo singularnost in univerzalnost ne učinkuje enako v različnih kontekstih. Torej od dogodka, ki v kontekstu zahodnega postmodernega imaginarija odpira možnosti subjektivacije po meri označevalca, ne moremo pričakovati enakih nastavkov za vodenje konsekvenc te teze v različnih simbolnih koordinatah. Zato: če v kontekstu, ki

umetnosti kot strategiji subjektivacije dodeljuje zgolj še zmožnost vzpostavljanja sensoriuma izjeme, sledenje dogodku pomeni delovanje na način neanaloške, moderne metafore, ta gesta še ni univerzalni kazalnik političnosti umetnosti oz. njene zmožnosti premikati meje znotraj delitve čutnega. Naša razprava namreč kaže, da te meje znotraj delitve čutnega, ki umetnosti dodeljuje nekoliko drugačen status, ki se bolj približuje subjektivaciji, ki nikakor ne meri »v svet«, pač pa onkraj njega in na intersubjektivnost (ne pa na radikalno individualizacijo, ki jo je čutiti v osredotočenju sodobnega zahodnega razumevanja estetike na pojmu estetskega izkustva), umetnosti estetskega režima ne uspeva spodmakniti. Zaradi podobnosti konkretnih strategij, ki jih uporabljata umetnost estetskega in teurškega režima, pride do neke vrste vzajemnega onemogočenja obeh. Naša razprava napeljuje na misel, da gre ravno tu iskati osrednjo antinomijo ruskega postrealizma, ki oscilira med dvema koncepcijama podobe. Eno nam omogoča razgrniti (post)strukturalistična dialektika podobe in pogleda, drugo pa bolje povzame analitični in terminološki aparat, ki gradi na tradiciji podobe, ki pričjenja pri ikoni in v kontekstu ruske teorije estetike konec 19. stoletja kulminira v razpravah o teurški umetnoti. Naša analiza kaže, da gre v teh okvirih razumeti tudi Bahtinovo načelo kronotopičnosti.

Vesolje v sodobnem ruskem filmu je torej bolj kot med podobo in pogledom razpeto med dvema koncepcijama podobe, ki obe – na različna načina – omogočata sledenje konsekvencam prvih poletov v vesolje na ravni subjektivacije. Sodobna ruska kinematografija o vesolju sicer ponuja vse za to izvajanje potrebne pogoje, vendar se zdi, da je nemočna pred eno veliko oviro. Ta se ne nanaša na pomanjkljive zmožnosti artikulacije, ampak na razmeroma nestabilen referenčni okvir. Za namene naše razprave ga lahko okarakteriziramo kot okvir, razpet med estetskim in teurškim režimoma umetnosti, oz. okvir, ki ne ponuja jasno določene sheme delitve čutnega. Ker ni jasno, na kakšne načine bi umetnost lahko bila politična, odpovejo strategije, ki naj bi načeloma merile prav v tisto smer. Umetnost teurškega režima hromijo interpretacije iz koordinat estetskega režima in nasprotno. Umetnost reprezentacijskega režima pa je od prvih kritik sočrealizma obsojena na neskončno hermenevtiko satirične dekonstrukcije. In vesolje? Če je tam, kjer nam v rekanju vse uspe, je v ruski kinematografiji predvsem hiperrealno.

8 LITERATURA

Adorno, Theodor W. 1970. *Negative dialectics*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Anders, Günther. 1994. *Der Blick vom Mond: Reflexionen über Weltraumflüge*. München: C. H. Beck.

Andrews, James T. in Asif A. Siddiqi, ur. 2012. *Into the cosmos: Space Exploration and Soviet Culture in the Post-Stalin Era*. Pittsburgh, PA: UPP.

Antologija samizdata. 2014. Dostopno prek: <http://antology.igrunov.ru/authors/okudzhava/> (20. 11. 2014).

Arslanov, Viktor. 2007. *Postmoderizm i ruskij »tretij put'«* Moskva: Kulturnaja revolucija (Aestetica).

Aseev, Arkady. 2010. *Noocosmologija kak objektivnaja realnost'*. Dostopno prek: <http://www.noocosmology.ru/articles-4.html> (23. 11. 2014).

Astrahan, Dmitrij. 1995. *Četvjortaja planeta*. Rusija: Lenfilm; Miko-Film; Astrahan Lumex Studija; Promyšlenno-stroitel'nyj bank.

Aumont, Jacques. 1980. *Ejzenštejn: Montaža v vprašanju*. Ljubljana: Jugoslovanska kinoteka.

Badiou, Alain. 1993. *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*. New York: Verso.

----. 2004. *Mali priročnik o inestetiki*. Ljubljana: Društvo Apokalipsa.

----. 2005a. *Being and Event*. New York: Continuum.

----. 2005b. *Metapolitics*. New York: Verso.

----. 2005c. Philosophy and truth. V *Infinite Thought*, ur. Oliver Feltham in Justin Clemens, 43–51. New York: Continuum.

----. 2006. *Logics of Worlds*. New York: Continuum.

- . 2006a. *Pogoji*. Ljubljana: Založba ZRC.
- . 2013. *Cinema*. Cambridge: Polity Press.
- Bahtin, Mihail. M. 1975. K metodologiji humanističnih ved. *Mihail M. Bahtin: Estetika in humanistične vede*, ur. Aleksander Skaza, 335–353. Ljubljana: SH – Zavod za založniško dejavnost.
- . 2010. K filozofiji dejanja. Ljubljana: Zavod Emanat.
- . 1937–8. Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics. *The Dialogic Imagination*, ur. Michael Holquist, 48–254. Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, Mikhail M. 1980. Problems of Dostoevsky's Poetics (Theory and History of Literature). *New Literary History* 11 (3).
- . 2008. *Ustvarjanje Françoisa Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse*. Ljubljana: LUD Literatura.
- Barthes, Roland. 1973. *Mythologies*. New York: Hill and Wang.
- Baudrillard, Jean. 1994. *Simulacra and simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Baudry, Jean-Louis in Alan Williams. 1975. Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. *Film Quarterly* 28 (2): 39–47.
- Bely, Andrej. 1908. Simvolizm. *Vesy* 1908 (12): 36-41. V *Simvolizm kak miroponimanije*, Andrej Bely, 1994. Moskva: Respublika. Dostopno prek: <http://www.synnegoria.com/tsvetaeva/WIN/silverage/beliy/symbol.html> (15. 11. 2014).
- . 1969. *Emblematika smysla*. Dostopno prek: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_05_1904_simvolizm.shtml (20. 12. 2014).
- . 1969. *Princip formy v estetike*. Dostopno prek: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_07_1906_simvolizm.shtml (20. 12. 2014).
- Benčin, Rok. 2012. Metafora onkraj načela analogije. *Filozofski vestnik* 2012 (1): 25–40.

- Benjamin, Walter. 2002. *Enosmerna ulica*. Ljubljana: Beletrina (Koda).
- Berdjajev, Nikolaj. 1918. *Krizis iskusstva*. Moskva: Izdanije G. I. Lemanova i S. I. Saharova. Dostopno prek: http://odinblago.ru/krizis_iskusstva (20. 10. 2014).
- . 2006. *Smysl tvorčestva*. Moskva: Hranitel'.
- Beumers, Birgit. 2009. *A History of Russian Cinema*. Oxford, New York: Berg.
- Beumers, Birgit, ur. 1999. *Russian on Reels: The Russian Idea in Post-Soviet Cinema*. London: Tauris.
- Blumenberg, Hans. 2001. *Geneza kopernikanskega sveta*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Boer, Roland. 2009. *Political Myth: On the use and abuse of Biblical terms*. Durhams: Duke University Press.
- Bojko, Pavel E. 2006. *Ideja Rossii v ruskoj filozofii istorii*. Moskva: Socialno-političeskaja misl'.
- Bondarčuk, Fjodor. 2008. *Obitajemyj ostrov*. Rusija: Art Production Studios, STS, Non Stop Production.
- . 2009. *Obitajemyj ostrov: Shvatka*. Rusija: Art Production Studios, STS, Non Stop Production.
- Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Bunejev, Boris. 1958. *Čelovek s planety Zemlja*. ZSSR: Lenfilm.
- Bürger, Peter. 1984. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 1993. Negation of the Autonomy of Art. V *Postmodernism: A Reader*, ur. Thomas Docherty, 237–243. New York: Columbia University Press.
- Buss, Andreas E. 2003. *The Russian-Orthodox Tradition and Modernity*. Boston: Brill.
- Butler, Judith. 1997. *Excitable speech: A politics of the performative*. New York, London: Routledge.

- Carlson, Maria. 1997. Fashionable Occultism: Spiritualism, Theosophy, Freemasonry, and Hermeticism in Fin-de-Siècle Russia. V *The Occult in Russian and Soviet Culture*, ur. Bernice Glatzer Rosenthal, 135–152. New York: Cornell University Press.
- Cassedy, Steven. 1990. *Flight from Eden: The Origins of Modern Literary Criticism and Theory*. New York, Oxford, LA: Oxford University Press.
- Charles, Sebastien in Lipovetsky, Gilles. 2006. *Hypermodern Times*. Cambridge: Polity Press.
- Deleuze, Gilles in Félix Guattari. 2004. *Anti-Oedipus*. London, New York: Continuum.
- Deleuze, Gilles. 1994. *Difference and repetition*. New York: Columbia University Press.
- . 2004. *Podoba-gibanje*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- . 2010. *Cinema 2*. London, New York: Continuum.
- Derrida, Jacques. 1981. *Positions*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Dick, Stephen J. 2012. Space, Time and Aliens: The Role of Imagination in Outer Space. V *Imagining Outer Space: European Astroculture in the 20th Century*, ur. Alexander C. T. Geppert, 27–45. New York: Palgrave MacMillan.
- Disney, Michael J. 2007. Modern Cosmology: Science or Folktale? *American Scientist* 95 (5): 383.
- Doane, Mary Ann. 1982. Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator. *Screen* 23 (3): 74–87.
- Dobrenko, Jevgenij. 2008. *Muzej revoljucii: sovjetskoje kino i stalinskij istoričeskij narrativ*. Moskva: NLO.
- Dolar, Mladen. 1988. Beyond interpellation. V *The Subject in Democracy*, ur. Tomaž Mastnak in Rado Riha, 94–110. Ljubljana : Delavska enotnost for Inštitut za marksistične študije ZRC SAZU.

- Dumont, Louis. 1991. *Essais sur l'individualisme: Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*. Pariz: Seuil.
- Eagleton, Terry. 1990. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford VB in Cambridge ZDA: Basil Blackwell.
- Epstein, Mikhail. 1995. *The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*. Amherst: Massachussets University Press.
- Esposito, Roberto. 2008. *Bios: Biopolitics and Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fedorčenko, Aleksandr. 2005. *Pervyje na Lune*. Rusija: Sverdlovskaja kinostudija.
- Fedorov, Nikolay F. 1990. *What was man created for? The philosophy of the common task*. London: Honeyglen Press.
- Fedotov, Georgij P. 1918. *Tragedija ruskoj intelligencii*. Dostopno prek: http://gondolier.ru/154/154fedotov_1.html (14. 8. 2013).
- Feyerabend, Paul. 1999. *Proti metodi*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Florenski, Pavel. 1967. *Trudy po znakovym sistemam*. Tartu: Izdatel'stvo Tartusskogo universiteta.
- Foucault, Michel. 1986. Of Other Spaces. *Diacritics* 16 (1): 22–27. Dostopno prek: <http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html> (20. 8. 2014).
- . 2007. *Security, Territory, Population: Lectures at the Collège de France 1977–1978*, ur. Arnold I. Davidson. London, New York: Palgrave Macmillan.
- Freud, Sigmund, 1986. A Difficulty in the Path of Psycho-Analysis.V *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume 17*, ur. James Strachey, 135–144. London: The Hogarth Press.
- Geppert, Alexander C. T., ur. 2012. *Imagining Outer Space: European Astroculture in the Twentieth Century*. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.

- German ml., Aleksej. 2008. *Bumažnyj soldat*. 2008. DVD. Rusija: Lenfilm; Fenomen Films; Telekanal Rossija.
- Glatzer Rosenthal, Bernice, ur. 1997. *The Occult in Russian and Soviet Culture*. New York: Cornell University Press.
- Gomel, Elana. 2009. *Postmodern Science-Fiction and Temporal Imagination*. London, New York: Continuum.
- Granik, Aleksandr. 1961. *Samyje pervyje*. ZSSR: Lenfilm.
- Greenberg, Clement. 1965. Modernist Painting. V *Art and Literature* 4 (Spring 1965): 193–201.
- Grob, Thomas. 2011. Into the Void: Philosophical Fantasy and Fantastic Philosophy in the Works of Stanislaw Lem and the Strugatskii Brothers. V *Soviet Space Culture: Cosmic Enthusiasm in Socialist Societies*, ur. Eva Maurer et al., 42–57. London, New York: Palgrave MacMillan.
- Groys, Boris. 2011. *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. New York: Verso.
- Grujić, Petar. 2007. Some Epistemic Questions of Cosmology. *Foundations of Science* 12 (2007): 39–83.
- Harrison, Albert A. 2002. *Spacefaring: The Human Dimension*. Berkeley, CA: University of California Press.
- . 2013. Russian and American Cosmism: Religion, National Psyche, and Spaceflight. *Astropolitics* 11 (1–2): 25–44.
- Harvey, David. 2001. *Spaces of capital: Towards a critical geography*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 2007. *Dissertatio Philosophica de Orbitis Planetarum (1801)*. Dostopno prek: <http://www.hegel.net/en/v2133healan.htm> (1. 10. 2013).
- Iskusstvo kino*. 2014. Dostopno prek: <http://kinoart.ru> (20. 10. 2014).
- Ivanov, Vjačeslav. 1994. *Rodnoje i vselenskoje*. Moskva: Respublika.

Jameson, Fredric. 2006. *Progress versus utopija ili možem li my voobrazit' buduščee? V Fantastičeskoje kino. Epizod pervij*, ur. Natalija Samutina, 32–49. Moskva: NLO.

----. 2009. *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

----. 2011. *Filmska kartiranja*. Ljubljana: Slovenska kinoteka (Imago).

----. 2012. *Kulturni obrat. Izbrani spisi o postmoderni, 1983–1998*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

Javornik, Miha. 2002. Urejanje kaosa ali kako se je kalil ruski postmodernizem. *Slavistična revija* 50 (4): 413-434.

Kajgorodov, Roman. 2011. *12-e aprolja 1961 god. 24 časa*. DVD. Rusija: Kinosojuz.

Kant, Immanuel. 2005. *Utemeljitev metafizike nravi*. Ljubljana: Založba ZRC.

----. 2013. *Kritik der reinen Vernunft*. Stuttgart: Reclam.

Kara, Jurij. 2007. *Koroljov*. Rusija: Studija Master; Kinokompanija LSD Films.

Kesel, Marc, de. 2005. There is no Ethics of the Real: About a Common Misreading of Lacan's Seminar on "The Ethics of Psychoanalysis". *International Conference 'Rhetoric, Politics, Ethics'*, Ghent University, 21.–23. 4. 2005. Dostopno prek: http://www.rpe.ugent.be/de_Kesel_paper.doc (12. 11. 2014).

Keunan, Bart. 2010. The Chronotopic Imagination in Literature and Film. Bakhtin, Bergson and Deleuze on Forms of Time. V *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, ur. Nele Bemong, Pieter Borghart, Michel De Dobbeleer, Kristoffel Demoen, Koen De Temmerman in Bart Keunen, 35–56. Ghent: Academia Press.

Kilgore, De Witt Douglas. 2003. *Astrofuturism: Science, Race, and Visions of Utopia in Space*. Philadelphia, PA: Pennsylvania University Press.

Kinopoisk. 2014. Dostopno prek: <http://kinopoisk.ru> (20. 10. 2014).

- Kompasov, Oleg. 2006. *Aziris-Nuna*. DVD. Rusija: Kinokompanija »KVID«; Studija »Ded Moroz«.
- Koyré, Alexandre. 1988. *Od sklenjenega sveta do neskončnega univerzuma*. Ljubljana: Škuc, FF (Studia Humanitatis).
- Kragh, Helge. 1996. *On the History and Philosophy of 20th Century Cosmology*. Dostopno prek: <http://www.brera.unimi.it/sisfa/atti/1996/kragh.html> (20. 12. 2014).
- . 2012. *The Universe, the Cold War, and dialectical Materialism*. Dostopno prek: <http://arxiv.org/abs/1204.1625> (20. 4. 2013).
- . 2015. *Masters of the Universe: Conversations with Cosmologists of the Past*. New York: Oxford University Press.
- Kuhn, Thomas S. 1985. *The Copernican revolution: planetary astronomy in the development of western thought*. Cambridge; London: Harvard University Press.
- Lacan, Jacques. 1985. *Seminar Jacquesa Lacana. Knj. 20, Še: 1972–1973*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- . 1988. *Seminar Jacquesa Lacana. Knj. 7: Etika psihoanalize: 1959–1960*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- . 1993. *Televizija*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- . 1994. Kant s Sodom. V *Spisi*, ur. Miran Božovič, 243–270. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- . 1994. Logični čas in vnaprejšnje zatrdjevanje gotovosti. V *Spisi*, ur. Miran Božovič, 45–60. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- . 1994. Zrcalni stadij kot oblikovalec funkcije jaza. V *Spisi*, ur. Miran Božovič, 37–44. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- . 2010. *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Laclau, Ernesto. 1993. Power and Representation. V *Politics, Theory, and Contemporary Culture*, ur. Mark Poster, 277–296. New York: Columbia University Press.

Laclau, Ernesto. 1996. The Death and Resurrection of the Theory of Ideology. *Journal of Political Ideologies* 3: 201–220.

Lathers, Marie. 2010. *Space Oddities: Women and Outer Space in Popular Culture 1960–2000*. New York: Continuum Books.

Launius, Roger D. in Howard E. McCurdy. 2001. *Imagining Space: Achievements, Predictions, Possibilities 1950–2050*. San Francisco, CA: Chronicle Books.

Lawton, Anna. 1992. *The Red screen: politics, society, art in Soviet cinema*. New York: Routledge.

Leiderman, Naum in Mark Lipovetsky. 1993. Žizn' posle smerti ili novyje svedenija o realizme. *Novyj mir* 7(1993). Dostopno prek: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1993/7/litkrit.html (27. 11. 2014).

Levinas, Emmanuel. 1989. Ethics as First Philosophy. V *The Levinas Reader*, ur. Sean Hand, 75–88. Oxford VB in Cambridge ZDA: Basil Blackwell.

Lévi-Strauss, Claude. 2003. Struktura mitov. *Problemi* 41 (4/5): 219–248.

Lipovetsky, Mark. 2011. *Charms of the Cynical Reason: The Trickster's Transformations in Soviet and Post-Soviet Culture*. Boston: Academic Studies Press.

----. 2012. The Aesthetic Code of Russian Postmodernism. *Digital Scholarship@UNLV*: 1–36. Dostopno prek: http://digitalscholarship.unlv.edu/russian_culture/19 (15. 8. 2013).

Lozar, Janko M. 2012. Husserlovo kartezijanstvo. *Anthropos* 1–2 (225–226): 219–239.

Liotard, Jean-François. 1993. Answering the Question: What is postmodernism? V *Postmodernism: A Reader*, ur. Thomas Docherty, 38–46. New York: Columbia University Press.

----. 1994. *Lessons on the Analytic of the Sublime: Kant's Critique of Judgment*, §§ 23–29. Stanford, CA: Stanford University Press.

----. 2003. *Navzkrižje*. Ljubljana: Založba ZRC.

Maurer, Eva, Julia Richers, Monika Ruethers in Carmen Scheide, ur. 2011. *Soviet Space Culture: Cosmic Enthusiasm in Socialist Societies*. London: Palgrave Macmillan.

Mazin, Viktor. 2007. Lacan and the cosmos. *Journal for Lacanian Studies* 1 (2007): 97–122.

McCurdy, Howard E. 1994. *Space and the American Imagination*. Baltimore, MA: JHU Press.

McGowan, Todd. 2007. *The Real Gaze: Film Theory after Lacan*. Albany: SUNY Press.

McLuhan, Marshall. 2005 (1974). At the Moment of Sputnik the Planet became a Global Theater in which there are no Spectators but only Actors. V E. McLuhan in W. T. Gordon (ur.), *Marshall McLuhan Unbound* (5), 15–40. Corte Madera (California): Gingko Press.

Meillassoux, Quentin. 2011. History and event in Alain Badiou. *Parrhesia* 12 (2011): 1–11.

Metz, Christian. 1982. *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

Montgomery, Michael V. 1994. *Carnivals and Commonplaces: Bakhtin's Chronotope, Cultural Studies, and Film*. New York: Peter Lang.

Mulvey, Laura. 1975. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16 (4): 6–18.

Noocosmology. 2014. Dostopno prek: <http://noocosmology.com> (23. 11. 2014).

Ouspensky, Peter Demianovich. 2011. *Tertium Organum*. Guildford: White Crow Books.

Pass, Jim. 2006. Astrosociology as the Missing Perspective. *Astropolitics* 4 (1): 85–99.

- . 2011. Examining the Definition of Astrosociology. *Astropolitics* 9 (1): 6–27.
- Poggi, Christine. 2009. *Inventing futurism: The Art and Politics of Artificial Optimism*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Postgravityart*. 2014. Dostopno prek: <http://www.postgravityart.org/> (23. 11. 2014).
- Ragland, Ellie in Dragan Milovanovic, ur. 2004. *Lacan: Topologically speaking*. New York: Other Press.
- Rancière, Jacques. 2001. *The Aesthetic Unconscious*. Paris: Galilee.
- . 2004. Introducing Disagreement. *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* 9 (3): 3–9.
- . 2005. *Nevedni učitelj: Pet lekcij o intelektualni emancipaciji*. Ljubljana: Zavod EN-KNAP.
- . 2005a. *Nerazumevanje: politika in filozofija*. Ljubljana: Založba ZRC.
- . 2005b. *Chroniques des temps consensuels*. Paris: Seuil.
- . 2006. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London: Continuum.
- . 2007. *The Future of the Image*. London: Verso.
- . 2007a. Vzryvy nepredskazujemy. *Čto delat'*, 18. 5. 2007. Dostopno prek: http://abuss.narod.ru/Biblio/polis/rancier_chno.htm (12. 10. 2014).
- . 2011. *Kinematografska pripoved*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture KINO!
- . 2012. *Nelagodje v estetiki*. Ljubljana: Založba ZRC.
- . 2012a. *Proletarian Nights*. New York: Verso.
- . 2013. *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime*. London: Verso.
- Rogatchevski, Andrei. 2011. *Space Exploration in Russian and Western Popular Culture: Wishful Thinking, Conspiracy Theories and Other Related Issues*. V

Soviet Space Culture: Cosmic Enthusiasm in Socialist Societies, ur. Eva Maurer et al., 211–265. London: Palgrave Macmillan.

Rossijskij kosmos. 2006–2014. Analizirana celovita podoba mesečnika. Dostopen prek: <http://www.r-kosmos.ru/archive/2014/> (20. 10. 2014).

Ruda, Frank. 2014. First As »Politics«, Then As »Art«. Predavanje na konferenci *Art, Politics, Ideology*, 18.–19. 7. 2014. Berlin.

Ruskino. 2014. Dostopno prek: <http://ruskino.ru> (25. 10. 2014).

Rutar, Dušan. 2003. *Andrej Tarkovski: Psihoanaliza in poetika filma*. Ljubljana: UMco.

Schwartz, Matthias. 2010. Die Besiedelung der Zukunft. Zur Neubegründung der sowjetischen Science Fiction nach dem ersten Sputnikflug 1957. V *Bluescreen. Visionen, Träume, Alpträume und Reflexionen des Phantastischen und Utopischen*, ur. Walter Delabar in Frauke Schlieckau, 105–122. Bielefeld: Magazin für Literatur und Politik, Heft 43-44.

Shapiro, Michael J. 2009. *Cinematic Geopolitics*. New York, London: Routledge.

Shukaitis, Stevphen. 2009. Space is the (non)place: Martians, Marxists, and the outer space of the radical imagination. *The Sociological Review* 57: 98–113.

Siddiqi, Asif A. 2010. *The Red Rocket's Glare: Spaceflight and the Soviet Imagination, 1857-1957*. Cambridge: Cambridge University Press.

----. 2011. From Cosmic Enthusiasm to Nostalgia for the Future: A Tale of Soviet Space Culture. V *Soviet Space Culture: Cosmic Enthusiasm in Socialist Societies*, ur. Eva Maurer et al., 283–306. London, New York: Palgrave MacMillan.

Slocombe, William. 2005. *Nihilism and the sublime postmodern: The history of a difficult relationship from romanticism to postmodernism*. New York, London: Routledge.

Sobchack, Vivian. 1997. Lounge time: Post-war Crises and the Chronotope of Film Noir. V *Refiguring American*

Soja, Edward. W. 1996. *Thirdspace*. Malden, MA: Blackwell.

- Solovjov, Vladimir S. 1990. Tri reči v pamjat' Dostojevskogo. Tretja reč'. V *Sočinenija: V 2 tomax – T.2*, Vladimir Solovjov, 310–332. Moskva: Respublika.
- Spiegel, Simon. 2007. *Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films*. Zürich: Schüren.
- Stam, Robert in Toby Miller, ur. 2000. *Film and theory: an anthology*. Malden, MA: Blackwell.
- . 1989. *Subversive pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism and Film*. Baltimore, London: John Hopkins University Press.
- Stišova, Elena. 2013. *Rossijskoje kino v poiskah real'nosti: svidetel'skije pokazanija*. Moskva: Agraf.
- Strugacki, Arkadij in Boris Strugacki. 2014. *Lučšyje proizvedenija v odnom tome*. Moskva: AST, Eksmo.
- Suvin, Darko. 1976. *Russian Science Fiction 1956–1974*. Elizabethtown, NY: Dragon Press.
- Tomšič, Samo. 2013. *Kapitalistično nezavedno: Marx in Lacan*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Tvroscosmos*. Dostopno prek: <http://tvroscosmos.ru> (12. 11. 2014).
- Učitelj, Aleksej. 2005. *Kosmos kak predčuvstvije*. Rusija: TPO Rok.
- Uršič, Marko in Igor Škamperle, ur. 2001. *Nikolaj Kuzanski*. Ljubljana: Nova revija (Poligraf).
- Uršič, Marko. 2010. *Daljna bližina neba, človek in kozmos (Štirje časi. Jesen.)*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Uspenski Leonid A. 1997. *Bogoslovije ikony pravoslavnoj cerkvi*. Moskva: Izd-vo bratstva vo imja Aleksandra Nevskogo.
- Vernadsky, Vladimir I. 1944. *Some Words About The Noösphere*. Dostopno prek: https://www.21stcenturysciencetech.com/translations/The_Noosphere.pdf (5. 1. 2014).
- Virilio, Paul. 2006. *Speed and politics*. Los Angeles: Semiotext(e).

- Vlasov, Viktor. 2012. *Iskusstvo Rossii v prostranstve Jevrazii v 3 tomah. Tom 3: Klasičeskoje iskusstvoznanije i russkij mir*. Sankt-Petersburg: DB.
- Weber, Max. 1978. *Economy and Society*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- West-Pavlov, Russell. 2009. *Space in theory: Kristeva, Foucault, Deleuze*. Amsterdam, New York: Rodopi.
- Wolin, Richard. 2008. Walter Benjamin meets the Cosmics: A Forgotten Weimar Moment. *The Weimar Moment: Liberalism, Political Theology and Law Interdisciplinary Conference*, University of Wisconsin 2008. Dostopno prek: http://www.law.wisc.edu/m/ndkzz/wolin_revised_10-13_benjamin_meets_the_cosmics.doc (20. 10. 2014).
- Woll, Josephine. 2000. *Real Images: Soviet Cinemas and the Thaw*. London: I. B. Tauris.
- Young, George M. 2012. *The Russian Cosmists: The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and His Followers*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Youngblood, Denise. 1992. *Movies for the Masses. Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zevnik, Luka. 2014. *Critical Perspectives in Happiness Research. The Birth of Modern Happiness*. New York: Springer.
- Zupančič, Alenka. 1993. *Etika realnega: Kant, Lacan*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Ždanov, Andrej. 1934/2014. *Zhdanov defines socialist realism*. Dostopno prek: http://www.cengage.com/music/book_content/049557273X_wrightSimms/assets/I_TOW/7273X_74_ITOW_Zhdanov.pdf (1. 12. 2014).
- Žižek, Slavoj. 1979. *Hegel in označevalec*. Ljubljana: DDU Univerzum.
- . 1998. Kant and Sade: The Ideal Couple. *Lacanian ink 13 (Fall)*: 12–25.
- . 1999. *The Ticklish Subject*. London, New York: Verso.

----. 2008. *Enjoy your symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and out*. New York: Taylor and Francis.

----. 2010. *Living in the end times*. London, New York: Verso.

9 STVARNO IN IMENSKO KAZALO

1

12-e aprolja 1961 god. 24 časa, 210,
222, 228, 247

A

Adorno, Theodor W., 76-77, 109, 132
aisthesis, 22
Amaravella, 52
Anders, Günther, 14-15, 45, 85, 87, 95
antropozofija, 52
apokaliptični čas, 203
Astrahan, Dmitrij, 186
astrofuturizem, 48
astrokultura, 15
astropolitika, 48
astrosociologija, 14, 49, 50, 62, 105
avantgarda, 54, 56, 91, 127, 130, 131,
132, 134, 138
avtonomija označevalca, 4, 7, 15, 21, 90,
94, 103-105, 125, 134, 138, 146, 151,
168, 171, 172, 213, 219, 220, 227,
232, 234, 236
avtonomija umetnosti, 115
Aziris Nuna, 192-197, 206, 215-220,
225, 227, 230, 232

B

Badiou, Alain, 14, 24, 28-30, 66, 69, 77-
80, 81-84, 107, 108, 153, 154
Bahtin, Mihail, 5, 9, 10, 154-158, 189,
216, 222, 226
Baudrillard, Jean, 48, 75, 77, 156, 238,
242
Beli, Andrej, 143
Benjamin, Walter, 46, 243, 254
Berdajev, Nikolaj, 52, 131, 138, 144,
243
bit, 17, 23-33, 57, 68, 72, 73-83, 90, 94,
95, 103, 106, 109, 113-115, 123, 124,
136, 141, 161, 163, 185, 189, 234,
235
Bondarčuk, Fjodor, 206
Boym, Svetlana, 237, 238, 243

Bumažnyj soldat, 201, 205, 215-220,
225, 228-232

C

Ciolkovski, Konstantin, 51, 52, 100, 190

D

Deleuze, Gilles, 77
delitev čutnega, 96, 103, 110, 113-120,
122, 125-132, 150, 151, 161, 230,
231, 240
delitev vidnega, 159
delovanje, 25, 27, 29-36, 52, 55, 79, 89-
91, 109, 124-125, 126, 142-149, 182,
183, 201, 210, 218, 219, 226, 231,
240
demokratski materializem, 61, 106,
122, 123, 125, 127, 236
dialektika podobe in pogleda, 20, 154,
240
dogodek, 4, 5, 7, 14, 18-21, 25-41, 57--
108, 115, 125-129, 133, 150, 153,
154, 157, 158, 162, 166, 168, 172,
178, 180, 184, 185, 201, 209, 213-239
dolžnost, 28
duh pravoslavja, 139, 145, 148-150

E

Ejzenštejn, Sergej, 160, 166, 241
eksces, 180, 183, 215, 230
estetika, 4, 7, 18, 110, 112-119, 122,
124, 127, 129, 204, 224, 235, 237
estetske prakse, 112, 117
estetski režim identifikacije umetnosti,
88, 115, 131
etični režim identifikacije umetnosti,
118
etika, 29, 146
etika Drugega, 24
etika realnega, 5, 21-33, 68, 69, 95, 109,
118, 127, 162-166
etika resnic, 24

F

Fedorčenko, Aleksej, 186
Fjodorov, Nikolaj, 51, 52
Florenski, Pavel, 52, 141, 142, 245
forma, 25, 28, 62, 189, 198, 201
Foucault, Michel, 95, 114
Freud, Sigmund, 88, 109
futurizem, 47

G

Gagarin, Jurij, 42, 57, 86, 99, 176, 179,
206, 210, 211, 212
Geppert, Alexander C. T., 15, 48, 59-60,
87,
German ml., Aleksej, 201, 203
grimasa, 76
Gumiljov, Lev, 52

H

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 43
hipermodernost, 68, 76
hiperrealnost, 76, 109

I

ideologija, 51
ikona, 38, 139-145, 169, 194, 225
ikonopisje, 139, 140
imanenca, 67, 107, 109, 110, 113, 122,
125, 127, 166
inestetika, 108, 241
inteligencija, 150, 203-206, 214-215,
219, 220
intersubjektivnost, 77
izrastek, 94

J

Jameson, Fredric, 32, 58, 108, 126, 228,
247

K

Kajgorodov, Roman, 210
Kant, Immanuel, 25, 26, 27, 42, 43, 121
kaos, 17, 135, 237
Kara, Jurij, 197
kategorični imperativ, 25

Kompasov, Oleg, 192
konsekvence, 93, 96, 168,
kopernikanski obrat, 43, 44, 48, 88
Koroljov, 197-201, 211-213, 220, 222,
223, 225, 228, 232, 247
Kosmos kak predčuvstvije, 177, 178,
184, 185, 215, 218-220, 225-228, 230,
232, 253
kozmicizem, 51- 53
kozmiologija, 43, 44, 65, 75
kozmos, 17, 41- 47, 49, 51, 65, 87, 98,
104, 135, 204, 225, 253
kronoskaf, 193
kronotop, 5, 6, 20, 37, 38, 154-159, 175-
177, 214, 215, 218-225, 227, 232, 235
kronotop kozmosa, 175, 224
kronotopičnost, 157, 225
Kručonih, Aleksej, 48, 54, 55
kubofuturizem, 53, 54
kulturni relativizem, 81
kulturni študiji vesolja, 14, 59, 236, 238
kulturologija, 22
Kuzanec, Nikolaj, 43

L

Lacan, Jacques, 14, 15, 26, 27, 36, 71-
75, 87, 163, 164
Levinas, Emmanuel, 23
Lévi-Strauss, Claude, 67-69
logični časi, 75, 162
logika kaosa, 31, 133-135, 170
logika ne-celega, 68
Lyotard, Jean-François, 10, 23, 31, 77,
78, 109

M

Majakovski, Vladimir, 48, 54, 56
McGowan, Todd, 159, 164, 165, 194
meja, 20, 27, 36-38, 56, 70, 75, 106,
108, 110, 115, 145, 188, 216, 219
meso, 92, 140, 209
metafora, 122, 123, 125, 209, 218, 242
metagovorica, 69, 70, 73
metoda, 21, 22, 28, 38
mit, 16, 68, 69, 73, 84, 143, 184, 188,
191, 199, 201, 223, 230
mitotvornišтво, 171

mizanscena, 153, 180
mockumentary, 186
moderna metafora, 123
mogoče in nemogoče, 37, 106, 110, 168
Moskva – tretji Rim, 51, 101, 102, 146,
147, 148
Mulvey, Laura 163

N

narativ, 170, 174, 186, 222
NASA, 67
naučnaja fantastika, 172
navzkrižje, 31, 250
nediferencirana danost, 79
nekonistentno mnoštvo. *Glej bit*
nekonistentnost situacije, 79, 127
nookozmologija, 14, 49, 50, 51, 97, 105
Noordung 2045, 57, 95
nostalgija, 4, 16, 61

O

o vesolju, 4-6, 16-21, 30, 35, 37, 38, 42,
45, 48, 56, 59, 62, 77, 153, 168, 172-
178, 213, 229, 234-240
Obitajemyj ostrov: Shvatka, 206
Obitajemyj ostrov I, 206, 215, 216, 220,
225, 227, 230, 232
objet petit a, 165, 184, 194, 216
odgovornost, 22
odgovornost, 22, 23, 26, 155, 203
odjuga, 203, 219, 224
Omon Ra, 177, 188, 196
označenec, 38
označevalec, 25, 38, 59, 66-74, 171,
184, 195, 197, 217, 218

P

patos, 27
performans, 56, 103, 159, 177
Pervyje na Lune, 129, 186, 188, 191,
196, 220, 221-225, 228, 230, 232, 245
planit, 55
podoba, 5, 6, 15, 20, 38-45, 55, 62, 70,
103, 105, 135-143, 151-171, 178, 179,
182- 185, 190, 191, 196, 197, 200,
206, 207, 211, 213, 214, 215, 216,
218, 220-225, 229-236, 240

pogled, 4, 16, 32, 42, 61, 71-74, 88, 103,
114, 118, 133, 141, 155, 158, 163-
165, 171, 174, 184, 190, 198, 209,
215-218, 220, 225, 231
pojava, 74, 76, 109, 171
političnost, 33
posledice, 4, 5, 18- 21, 25, 37, 45, 57,
65, 74, 108, 122, 127, 128, 153, 168,
185, 213, 219, 227, 229, 233, 235,
237
postgravitacijska umetnost, 6, 53, 56,
60, 94, 95, 105, 238
postmoderni obrat, 22
postrealizem, 5, 6, 17, 133, 135, 136,
137, 146, 151, 168, 169, 171, 185,
216, 226, 227, 228, 229, 231, 237,
240
postsovjetska ruska kinematografija, 16
postsovjetski kontekst, 38
pozicija izjavljanja, 68
pozitivna protislovja, 114
pragmatizem, 50
praznina, 29, 66, 76, 79, 84, 85, 103,
127, 129, 165, 190, 196, 217, 221,
230, 231
preboj v vesolje, 14
presežek reprezentacije, 83, 128

R

Rancière, Jacques, 5, 9, 11, 32, 35, 96,
110-112, 114-122, 124, 127, 129-132,
139, 145, 151, 153, 159, 160, 161,
200, 228, 229
razcepljeni subjekt, 27
razpoke v podobi, 180
realno, 17, 18, 25, 27, 66, 67, 70, 74- 78,
84, 87, 98, 104, 107, 109, 112, 114,
118, 144, 162, 164-166, 191, 216,
218, 221, 232
reprezentacije vesolja, 18, 57
reprezentacijski režim identifikacije
umetnosti, 118, 123, 228
resnica, 29, 30, 79, 80- 82, 122
režim, 63, 88, 106, 114, 115, 117, 118,
119, 120, 121, 131, 145, 175, 198,
222, 223, 228, 230
Rohmer, Eric, 160
ruska ideja, 197, 217

ruski postmodernizem, 135

S

Schwartz, Matthias, 158, 173, 175, 176, 238
science fiction, 10, 172
sensorium izjeme, 115, 120, 122, 124, 131-133, 137, 145, 150, 151, 169, 206, 224, 228, 231-235, 240
simbol, 59, 67-71, 84, 85, 103, 125, 136, 137, 138, 141-146, 151, 169, 171, 184, 209, 210, 218-220, 225, 235, 236
simbolizem, 6, 52, 75, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 151, 171, 204, 226, 235, 237
simbolno, 18, 163, 191, 221, 230
simfonija med cerkvijo in državo, 146, 148
simulacija, 75
simulaker, 47, 171, 197, 205, 217, 220
sinhronija, 72, 73
situacija, 4, 28, 29, 36, 66, 75, 78-85, 90-93, 96, 98, 103, 125, 127, 134, 185, 215-218
so-bit, 226
sobornost, 100-102, 139, 144, 149, 150
sorealizem, 135, 137, 138, 145, 170, 171, 174, 175, 224, 240
sodobna ruska kinematografija, 6, 18, 19, 30, 37, 39, 105, 153, 169, 229, 230, 239
Solovjov, Vladimir, 52, 102, 253
Sovjetska zveza, 86, 98, 136, 179, 198
space age, 8, 9, 10, 11, 15, 16, 41, 57, 59, 60, 79, 91
Sputnik, 14, 41, 42, 57, 87, 89, 175, 179, 180, 184, 195, 197, 202, 232
Strugacki, Arkadij in Boris, 16, 174, 206-208, 218, 253
strukturalistični subjekt, 27
strukturalizem, 67, 70
subjekt, 24-30, 37, 47, 59, 66, 69, 73-83, 88, 93, 94, 104-117, 146, 162-164, 184, 205, 215, 224, 231
subjekt psihoanalize, 27, 162
subjektivacija, 82, 84, 95, 112, 145, 162, 236

suprematizem, 54
svobodni subjekt, 26

T

Tarkovski, Andrej, 52, 138, 204
teozofija, 52
teurgija, 102, 140, 144, 205, 220
teurška umetnost, 139, 144, 197
teurški režim identifikacije umetnosti, 145
trg, 124

U

Učitelj, Aleksej, 178
umetnost, 4, 18, 22, 29, 32-34, 49, 54-57, 63, 80, 82, 83, 93, 96, 104-108, 117, 121, 122-130, 134-137, 140-145, 154, 229, 234, 240
utopija, 51, 132, 138, 171
užitek, 26, 195

V

vednost, 28, 44, 68, 81, 82
Vernadski, Vladimir, 51, 96
Vhutemas, 54
vidnost, 117, 159, 160, 161, 171, 184, 185, 186
vselennaja, 17, 41, 42

Z

zapreka, 21
zgodovinskost, 62, 71, 73, 74, 104, 130
znak, 59, 76, 103, 136, 209, 215, 219, 231
znanstvena fantastika, 42, 92, 172, 174, 175, 176, 178, 192, 224
zrcalni stadij, 163
Zupančič, Alenka, 24-27, 56, 78, 254

Ž

žanr, 155, 158, 169, 173, 193, 194, 206
Žižek, Slavoj, 27, 29, 65-76, 82, 159, 161