

Mladen Dolar

Mimezis i ideologija: od Platona do Altisera i dalje

Apstrakt *U trenutku kada se nešto imitira, ono se lepi, ono obeležava i samog imitatora; ne postoji nevinna imitacija. Imitacija nužno utiče na onog koji imitira, po dobru ili (češće) po zlu, a pravljenje jednostavne kopije nečega nužno utiče na original. To je možda najkraći način da se opiše Platonovo bavljenje prirodom mimezisa u Državi. Cilj ovog članka je da se ponudi sažet prikaz pogleda na čudesne magične moći mimezisa i nastojanja da im se suprotstavi. Budući da je tema obimna, rad će se usredsrediti na nekoliko perspektiva: ot-počće pozorišnom parabolom Svetog Genezija, koja će voditi do Paskala i Altiserove teorije ideologije, ne bi li se onda ispitali načini na koje je moderna pokušala da se oslobodi mimezisa (Brechtova začudnost, femininost kao mimezis Irigare, Badjuovo antimimetičko držanje, Frojdovo objašnjenje magije i Lakanovo objašnjenje uživanja). Šta je ono stvarno mimetičke čarolije koje ima tako široko razgranate estetičke i političke posledice? Rad predlaže odbranu mimezisa i tvrdi da modernost, potiskujući tradicionalnu umetnost u prošlost mimezisa i predstavljajući, u svojoj srži održava porećeno jezgro mimezisa.*

Ključne reći: *mimezis, ideologija, modernist, Platon, Paskal, Altiser, Badju*

159

Dozvolite mi da započnem jednom pričom koja je istinita bez obzira na svoju istinitosnu vrednost kao legende.¹ Ta izuzetno začuđujuća priča mogla bi poslužiti kao dobra polazna tačka kada je reć o problemu mimezisa i ideologije, kao i o neobićnoj vezi Platona (Πλάτων) i Altisera (Althusser).

Naime, u samom hrišćanstvu, nasuprot očekivanjima i uprkos tome što je ono glumu i pozorište smatralo izuzetno sumnjivim zanimanjem, izvorom grešnih slasti i upitnih vrednosti, postoji svetac zaštitnik glumaca. Iako su glumce i glumu osuđivali i takvi autoriteti poput Svetog Avgustina (Augustinus) i Svetog Tome Akvinskog (*Thomas Aquinas*), postoji jedan glumac koji ne samo da je bio vredan iskupljenja nego i posvećenja. Njegovo ime je Genezije (Genesius), a njegov praznik se u katolićkoj crkvi slavi 25. avgusta. Kako je Genezije postao dostojan posvećenja, svetac zaštitnik kome glumci predaju svoju dušu (ukoliko je imaju)?²

Godina je 303. posle Hrista, mesto je Rim. To doba poznato je kao doba velikog progona – poslednjeg, najvećeg i najkrvavijeg progona hrišćana

1 Ovaj ćlanak predstavlja autorizovanu i ponešto izmenjenu verziju teksta iznetog na predavanju koje sam odrćao 3. oktobra 2014. godine na Institutu za filozofiju i društvenu teoriju Univerziteta u Beogradu.

2 Oslanjam se uglavnom na odlično izdanje Źan Rutrua (Jean Rotrou 1999), kao i na Egginton 2003.

u Rimskom carstvu, tek pred 313. godinu, kada se progoni zaustavljaju i nakon čega će, posle nekoliko decenija, hrišćanstvo postati zvanična religija carstva. Međutim, na početku ovog krvavog talasa, koji započinje u ranom četvrtom veku i koji će odneti na hiljade života, korišćena su sva sredstva kako bi se sprečila hrišćanska napast. Jedno od jačih oružja antihrišćanske propagande bilo je pozorište, skromna preteča masovnih medija. Car Dioklecijan zatražio je da se izradi pozorišni komad čija bi namera bila da prikaže prezrivo ponašanje hrišćana, da izvrne javnom ruglu njihova neracionalna uverenja i rituale, te da što življe pokaže kako će završiti oni koji slede njihovu veroispovest. Delo se završavalo pozorišnim mučenjem i pogubljenjem hrišćana na sceni, bez sumnje na opštu radost publike.

160

Genezije je bio skromni glumac koji je u tom scenario trebalo da igra ulogu hrišćanskog zlikovca i da se na kraju podvrgne zasluženju kazni. Ali, kako se delo razvijalo – tako kaže legenda – tokom igranja hrišćanskih obreda i ispovedanja hrišćanske vere, bez sumnje uz puno uživanje svojstveno dobrom glumcu, mladi glumac, koji je bio paganin i verovao u rimska božanstva, odjednom se i sâm preobratio u hrišćanina. Ono što je igrao najednom se pretvorilo u polje otkrovenja; prihvatio je pravu religiju i toliko se uživio u svoju ulogu da je napustio onaj svoj prošli život pun greha koji je u retrospektivi sada izgledao samo kao gluma i pozorišni privid. Stoga je prestao da glumi i pronašao istinu u onome što je trebalo da bude samo puka uloga. Čitav prethodni život sada se činio pozorištem, dok se ono što je trebalo da bude tek puki pozorišni komad sada činilo poljem istine. I po završetku dela Genezije je nastavio da propoveda hrišćanstvo: ono što je isprva delovalo samo kao incident sada je preraslo u veliki zločin, upravo onaj zločin protiv kojeg je delo i napisano. Činilo se da pozorišna propaganda nije uspela i da je izazivala preobraćenje umesto osude. Genezija su potom odveli Dioklecijanu, sa kojim je ušao u žestoku raspravu. Preteći nevoljama, Dioklecijan je Genezija ucenio da se odrekne vere – što je ovaj hrabro odbio. Posledice su bile mučenje i stradanje upravo na onoj pozornici na kojoj je do malopre igrao hrišćanina čije je mučenje i smrt morao da odglumi. Stvarnost je sustigla delo. Poslednja scena se odigrala u stvarnosti, kao istinsko mučenje, dok se je prethodno delo u retrospektivi izgledalo kao priprema za pravo mučeništvo. Genezije je nakon toga zaista postao hrišćanski svetac i mučenik, koji se poštuje sve do dana današnjeg. „Katoličko udruženje britanskih glumaca smatra ga svojim zaštitnikom, a svetište Svetog Genezija u Rimokatoličkoj crkvi na Menhetnu predstavlja duhovno obeležje glumačke zajednice grada... Postoji Genezijski teatar u Sidneju...“

(„Genesis of Rome“, internet) Svedočanstva o ovoj priči postoje još od četvrtog veka i, premda je teško razlučiti šta je u njoj tačno a šta ne, incident je postao izuzetno popularan, a ubrzo nakon uklanjanja anateme sa hrišćanstva u čast Genezija podignuta je i crkva u Rimu.

Ovaj se događaj očigledno može lako obrnuti s obzirom na njegovu propagandnu vrednost. Ono što je trebalo da posluži kao vid antihrišćanske propagande lako se moglo koristiti i kao propaganda za hrišćanstvo: izvodeći čitav događaj kao prikaz preobraćenja u pozorištu bi se pokazala nadmoć prave religije. Otuda je zapravo iznenađujuće što je hrišćanstvu trebalo više od hiljadu godina da dođe do te proste ideje i da napravi pozorišni komad posvećen Genezijevoj mučenosti. Razlog je ipak jednostavan: da bi se na pozornici ispričala njegova priča potreban je metapozorišni izum „pozorišta unutar pozorišta“, dela unutar dela. Pozornica bi morala da se udvostruči kako bi se ispričala njegova priča; moralo bi postojati izvođenje izvođenja predstave pred carevim dvorom. Ovaj izum, međutim, nije mogao nastati sve do modernih vremena, ukratko, sve do scene mišolovka u *Hamletu*.³ Tek posle nje Genezija je bilo moguće izvesti na pozornici. Usledilo je nekoliko dela koja se bave njegovom sudbinom, među kojima su najbitnija dva: *Lo fingido verdadero*, *Pravi uljez*, Lope de Vega (1608, štampano 1621) i *Le véritable Saint Genest*, *Pravi Sveti Genezije*, Žana Rutrua (1646).⁴

161

Žan Rutru (1609–1650) je bio čovek velikog talenta, ali je imao tu nesreću da je živio u sedamnaestovekovnoj Francuskoj, u jednom od velikih zlatnih doba pozorišta, u kojem su pored prisustva velikih zvezda poput Molijera (Molière), Korneja (Corneille) i Rasina (Racine), sve manje zvezde ostale zamračene i padale u zaborav. Njegovo delo o Geneziju je bez sumnje najuspešniji prikaz legende i svojevremeno je imalo znatnog uspeha. Insistiram na Rutrujevom prikazu ove legende iz jednog prostog razloga, naime, zbog njegovog mogućeg i čak verovatnog uticaja na Paskala (Pascal), koji je ga je zasigurno morao poznavati. Sada razmotrite ove čuvene Paskalove reči:

3 Tehnički, metapozorište, pozorište unutar pozorišta, staro je koliko i samo pozorište. Njegovo začecje pronalazi se već u onom grčkom horu koji zastupa publiku koja posmatra i komentariše delo na pozornici: time je obezbeđena tačka gledišta stvarnoj publici koja sedi unutar pozorišta. Grčka pozornica je utoliko udvostručena od samog početka. U srednjovekovnom pozorištu postojao je uređaj zvani „raj“ pomoću kojeg se, opet udvostručavajući pozornicu, njen deo otvarao kako bi se smrtnicima unutar i izvan pozornice predstavio Edenski vrt. – Sasvim zaoštreno, mogla bi se predložiti teza da ne postoji pozorište bez metapozorišta i da se ovo udvostručavanje nalazi u samom srcu teatralnosti.

4 Usput, moram istaći najznačajniju kasniju referencu, Sartrov esej o Žanu Ženeu (Jean Genet), *Saint Genet, comédien et martyre*, objavljen 1952. godine. To je jedna od najvećih apologija Ženea, a naslov je očita referenca na priču o Svetom Geneziju.

Pratite put kojim su pošli oni [nevernici koji traže veru]: oni su glumili kao da veruju, pili su svetu vodicu, pričestili se i tako dalje. Sasvim prirodno to će vas okrenuti veri [nateraće vas da poverujete] i pretvorice vas u životinju/glupost/mehanizam [*cela vous abêtira*]. (Pascal 2000: 680)

162

To je čuveni Paskalov savet nevernicima: ukoliko ne verujete, glumite kao da verujete, sledite obrede, glumite svoju veru, pretvorite se u mašinu i vera će vam sama doći. Pretvorite se u Genezija koji izvodi religiozne rituale na pozornici, u automaton koji mehanički i bez razumevanja izgovara napamet naučen tekst, tekst koji je napisao drugi, koji je nametnut i koji se jednostavno ponavlja. Postoji „automat koji nehotice pobuđuje duh [*l'automate qui entraîne l'esprit sans qu'il y pense*]“ (Pascal 2000: 661). – Savet zbunjuje jer Genezija ne posmatra kao jedinstveno čudo iznenadnog prosvetljenja božanskom istinom, nego kao model koji treba slediti, kao mehanizam koji će bez greške proizvoditi čuda; kao mašinu za čuda.

Tako se, jednim smelim potezom, nalazimo usred teorije ideologije, kakvu je izložio Luj Altiser nadovezujući se na Paskala:

Povrh svega, Paskalovoj defanzivnoj „dijalektici“ dugujemo divnu formulu koja će nam omogućiti da obrnemo redosled pojmovne šeme ideologije. Ni manje ni više, Paskal kaže: „kleknite, pomerajte svoje usne kao u molitvi, i poverovaćete“. On otuda skandalozno izvrće poredak stvari, donoseći, poput Hrista, ne mir nego mač... (Althusser 2008: 42-43)

Od hrišćanskog preobraćenja do marksističke teorije ideologije, *il n'y a qu'un pas*, samo je jedan korak. Ispod njega vrebava Genezija: utoliko što opisuje mehanizam pomoću kojeg se prihvata bilo koja ideologija (i pomoću kojeg se postaje subjekt), utoliko smo svi mi Genezije. Subjekt ideologije je Genezije.

Tako se, jednim smelim potezom, nalazimo usred problema mimezisa. Onaj koji glumi postaje ono što glumi, a sama gluma, kao čista spoljašnjost, ima tu moć da oblikuje glumca, da ga zarazi; njen spoljašnji mehanizam ima moć da mu obuzme srce. Onaj koji imitira, imitiranjem postaje ono što imitira. Priča ima moć parabole koja prevazilazi okvire hrišćanstva. U njoj ima nečega vrtoglavog što spaja prirodu pozorišta, njegovu čudesnu magičnu moć, prirodu društvene stvarnosti, prirodu mimezisa, prirodu naših uverenja, unutrašnjeg ubeđenja i spoljašnjeg automatizma, prirodu umetnosti.

Naravno da ima nečeg problematičnog ili ironičnog u tome da neko koristi tu predstavu kako bi pokazao nadmoć hrišćanstva. Da li gluma deluje

na ovaj način samo kada pobuđuje neko navodno pravo uverenje? Ipak ima mnogo slučajeva, još od začetka pozorišta, u kojima je gluma izazivala razne vrste ponašanja, pogotovo ona grešna, i to je bio jedan od glavnih razloga za različite anateme koje su bačene na pozorište i na glumu, od Platona preko hrišćanstva do Rusoa. Uzgred, da li isti način preobraćenja važi i za islam? Da li se postaje ateista tako što se glumi ateista? Ne rizikuje li onda onaj koji glumi zlikovca da i sam postane zlikovac? Ako glumi bolest, da li se i sam razboljeva? Svako pozorište je puno anegdota o glumcima koji ne mogu da izađu iz svojih uloga i koji nastavljaju da glume te uloge u životu; sve je to deo pozorišnog folklor.

Postoji jedan dokaz Molijerovog genija. Svaki glumac se može razboleti glumeći bolest, ali treba biti pravi genije da se glumi hipohondar i da se od toga umre – jedna od najpoznatijih anegdota u čitavoj istoriji pozorišta kaže da je Molijer umro upravo tako, od srčanog napada u trenutku kada je izvodio *Le malade imaginaire*, *Uobraženog bolesnika*. Da li se može umreti od mimezisa, ili pre od *mimesis mimeseos*, mimezisa mimezisa, izvođenja hipohondra, odnosno igranja nekoga ko glumi da je bolestan? Lažna bolest (hipohondrija je stari vid glume van pozornice, koji zahteva dosta talenta), ili pre lažiranje bolesti na pozornici, nakon koje sledi prava smrt. Mimesis mimezisa, imitacija imitacije, koja izgleda kao nešto nemoćno, može imati smrtonosan ishod, kako svedoči najveći od svih komičara.

163

Tim problemom se Platon prilično opširno bavi u trećoj knjizi *Države*⁵. Problem savremene umetnosti danas se uobičajeno smešta u okvir pitanja kako umetnost učiniti politički relevantnom, kako stvoriti politički subverzivnu umetnost i tako dalje. Platonov problem je upravo suprotan: umetnost uvek već sadrži previše političkih poruka, ona je previše politički subverzivna i zato je sve te političke izdanke i učinke umetnosti potrebno nekako ograničiti. Stoga Platon, u delu koje će položiti same temelje shvatanja dobre politike, više od trećine prostora posvećuje raspravi o estetici i političkim opasnostima umetničkih nastojanja. Problem nije u tome što ima previše politike u umetnosti, tako da bi se njena čistota morala zaštititi od političke zaraze, nego u tome što je gotovo sva umetnička politika pogrešna i opasna po zajednicu kakvu Platon zamišlja – ona bi se morala zameniti čak sa još više politike u umetnosti, ali one dobre politike.

Predmet velikog dela druge i treće knjige jeste cenzura, a osnov cenzure je moć poistovećivanja: čim se postavi neki model, on neodoljivom snagom

5 Najkorisnija knjiga o antičkom problemu mimezisa je Halliwell 2002.

privlači ljude da se s njim poistovete, da ga podražavaju. To je prvi prikaz neukrotive mimetičke moći koja se nalazi u osnovi najvećeg dela Platonove argumentacije. Da bi se sprečila ova kobna sklonost moralo bi se početi od cenzurisanja verskih narativa na kojima se zasnivaju grčko društvo i njegova umetnost. Ponašanje grčkih bogova je, najblaže rečno, problematično i daleko od toga da postavlja primer koji bi trebalo slediti. To se dešava od samog početka: pogledajte samo teogoniju, genealogiju bogova, u kojoj Uran, bog neba, uništava svoju decu, od kojih ono najmlađe, Kron, uspeva da pobegne i da ga kastrira, svog oca, uz svesrdnu pomoć svoje rođene majke Gaje (Plato 1997: 378a), i tako dalje. Platona veoma zabrinjavaju takve priče, kojima obiluju gotovo svi mitovi.

[One] se ne bi smele pripovedati pred nerazumnom i nedoraslom decom, već bi ih trebalo prećutati i kad bi bile istinite. Ako bi, međutim, bilo neophodno da se pripovedaju, bilo bi najbolje da ih čuje što manji broj ljudi [...] (378a)⁶

164

Dakle, Platon ima problem, i to veliki: iskušenje poistovećivanja je neposredno i nezaustavljivo, pogotovo za nezrelu mladež, tako da se, ukoliko želimo da obezbedimo njeno prosvećivanje, religija – dakle, čitava grčka mitologija – treba držati podalje od omladine, zaključana na sigurnom što je dalje moguće. Osim toga, postoji toliko mnogo spornih dela heroja i muškaraca koje prikazuju pesnici da bi ona mogla usaditi strah od smrti, strasti, požude, ludila, „slasti pića, ljubavi i jela“ (Platon 1966: 389e), i tako dalje.

Zamolićemo, dakle, Homera i druge pesnike da se ne ljute što ta i slična mesta brišemo, ne zato što nisu pesnička, ili što mnogi ne bi hteli da ih slušaju, nego baš zato što, ukoliko su pesnički uspelija utoliko manje treba da ih slušaju i mladići i ljudi koji moraju biti slobodni [...] (Platon 1966: 387b)

Suština je u sledećem: ukoliko želimo da uspostavimo novo slobodno društvo, morali bismo da cenzurišemo većinu religije i „klasične“ književnosti. Klasike i religiju držite dalje od dece ukoliko želite da ih izvedete na pravi put.

Posle poistovećivanja sa modelom, opasnosti mimezisa su i oponašanje i uživljanje. Prema tom argumentu, možda se većina štete može izbeći ukoliko se takvi događaji samo prepričaju, suzdržanim, autoritativnim (i, poželjno, osuđivačkim) glasom. Ali već je sam Homer imao kobnu sklonost ne samo da prepričava događaje, nego i da se sam unese u njih

6 Citirano prema Platon 1966: 66. Svi naredni citati biće navedeni prema ovom prevodu. (Prim. prev.)

i da govori glasom svojih heroja. Onog trenutka kada odluči da dâ svoj glas herojima u upravnom govoru, kao što to stalno čini, javlja se još jedan podmukli problem. Onaj ko priča glasom druge osobe ne može izbeći preuzimanje njenog identiteta, ne može a da ne postane obeležen njome i onim što je trebalo da bude samo puko retoričko okolišanje, trbuhozborenje.

A kad pesnik nešto kaže tako kao da to govori neko drugi, zar onda nećemo reći da on svoj govor doteruje prema onoj osobi koju u govoru zamenjuje? [...] A činiti sebe sličnim nekoj drugoj osobi, bilo glasom ili držanjem, [...] to znači podražavati je. Prema tome, i on i ostali pesnici, izgleda, pripovedaju podražavajući. (Platon 1966: 393c)

Postoji mimezis koji sledi neposredno iz oponašanja druge osobe, bez distance svojstvene neupravnom pripovedanju i komentarisanju i, posle opasnosti poistovećivanja, u tome leži najveća opasnost. Međutim, upravo to određuje pozorište. Pozorište predstavlja naročito podmukao problem budući da ono odbacuje svako pripovedanje i koristi se samo upravnim govorom. Otuda se postavlja pitanje „hoćemo li u našoj državi priznati tragediju i komediju ili nećemo“, te „da li naši čuvari treba da se razumeju u podražavanju ili ne“ (Platon 1966: 394d).

165

Ropski duh ne smeju imati i ne smeju ga podražavati, kao ni bilo šta drugo što je ružno, da ne bi podražavanjem i sami stekli te osobine. Zar nisi primetio kako se podražavanje, ako se na njega naviknu još u mladim godinama, upija mladićima u krv i meso, pa bilo da podražavaju telo, glas ili razum? (Platon 1966: 395c-d)

Ne smeju nikako podražavati žene (bilo da je u pitanju mlada ili stara, „bilo da se svađa sa svojim mužem... ili ju je snašla nesreća, i bol i tuga. Još manje će smeti podražavati ženu bolesnu ili zaljublvenu, ili ženu koja se porađa“), robove, rđave ljude, strašljivce, pijanice, lude, i štaviše, za svaki slučaj (?), moraju se kloniti podražavanja „konja kako ržu, ili bikova kako buču, ili reka kako žubore, ili mora kako buči, ili grmljavine i drugih sličnih stvari“ (Platon 1966: 396b) Ukratko, ne sme se podražavati ništa što je nižeg statusa, od zlikovaca, žena i robova pa do životinja i prirode, ništa što je ispod ranga slobodnog građanina – jer će to uticati na osobu koja podražava, htela to ona ili ne.

S druge strane, svakako bi trebalo podražavati dobre primere, „hrabre, trezvene, pobožne, slobodne“ ljude, i trebalo bi se prosvetiti i uzdići plemenitim primerima. I u tom smislu podražavanje može uticati na oba načina. Podražavanjem se može postati i dobrim i lošim: ljudi su popustljivi na obe strane. Ljudi su vosak, podražavanje je nož. Suština je: podražavanje ostavlja trajne tragove. Podražavanje se usađuje. Ne postoji neutralno ili nevino podražavanje, nema pukog podražavanja, ne možete

ostati neuprljani pred silama podražavanja: vi se oblikujete onim što podražavate, na bolje ili na gore. Uvek ste Genezije. I sled je isti kao kod Paskala: najpre telo podražava, pokreću se samo usne koje ponavljaju reči drugih, a tek potom sledi duh, koji i sam postaje drugi. Platon je oduvek bio altiserovac, ili je možda obrnuto, Altiser oduvek bio platoničar u svojoj marksističkoj duši?⁷

166

Podražavanje je, prema Platonu, suština umetnosti. Gluma predstavlja jedan njen naročito opasan deo, budući da se svako od nas otvara različitim modelima i podjednako podražava hrabrost i kukavičluk, trezvenost i ushićenost strasti. Zbog neke kobne sklonosti potonje je mnogo primamljivija. Gluma utiče na ponašanje, mi postajemo ono što glumimo. Ali to nije sve. Postoji i treća figura mimezisa kod Platona, pošto se podjednako glomazan problem javlja i kod slikarstva. Ono je puko stvaranje kopija, zapravo kopija kopijâ, budući da su stvari onoga što se kopira zapravo već i same kopije, kopije ideja. Platon se ovim opsežno bavi u desetoj knjizi. Iako se tu problem postavlja u bezlične okvire, u stvaranje kopija a ne u postajanje kopijom, opasnost time nije ništa manje značajna.

U svemu tome ima jedna misterija: kopije kopija – čemu tolika buka oko toga? Zašto bi jedna tako mala stvar poput kopija kopije, podražavanje podražavanja, izazvalo toliko brige i žuči, čak besa? Zašto bi udvostručavanje bilo opasno? Ukoliko kopije i imitacije nisu stvarne same po sebi, niti se mogu čak i približiti nekom stvarnom predmetu, otkuda onda tolika vrevâ oko toga?⁸ Čemu gubljenje tolikog vremena i rasprava

7 Alen Badju (Alain Badiou), prepričavajući *Državu*, sledi sličnu misao: „Zadovoljstvo koje pruža podražavanje podlosti i nitkovluka [*canailerie*], čak i kad je ironično, dovodi podražavaoca u opasnost da ga na duže staze pokvari ono realno koje pruža nadahnuće slikama i prikazima koje sledi... Kada je reč o delima čija istina može poslužiti za primer potrebno je podražavanjem obezbediti ubedljivu potporu nečijem svedočanstvu. Recimo: nove misli, riskantna dela u ime čistih principa, novi oblici otpora ugnjetavanju i gluposti. Ali treba dva puta razmisliti pre upuštanja u podražavanje kolebanja, slabosti, kukavičluka pred bolešću, muka ljubomore ili opasnosti rata. Za to je potreban indirektan stil“ (Badiou 2012: 157–158). Uprkos svojoj kritici svakog mimetičkog pokreta, naročito u politici, ali takođe i u umetnosti, Badju ne može protiv svoje platonske duše. Iako izričito naglašava da mimezis ne bi trebalo shvatiti kao povod za Platonovo izbacivanje umetnika iz države, on ipak preuzima njegov opis tog pojma. Mislim da je Badju previše brzo odbacio mimezis i značajno potcenio ulog kada je reč o njemu.

8 Lakan (Lacan) razmatra ovo u *Seminaru XI*: (Priča o Zeuksidu i Paraziju) „[...] nam ukazuje zašto se Platon buni protiv iluzije slikarstva. Glavna stvar nije u tome što slikarstvo daje iluzorni ekvivalent predmeta, iako se Platon prividno može tako izraziti. [...] Slika se ne nadmeće s prividom, ona se nadmeće s onim što nam Platon naznačava s one strane privida kao Ideju. Zato što slika jest taj privid koji kaže da je ona to što daje taj privid, Platon ustaje protiv slikarstva, kao protiv aktivnosti koja je protivnička njegovoj“ (Lacan 1986: 122).

oko nečega toliko sitnog, zanemarljivog i čak prezrivo? Nevolja je u tome što kopija, imitacija, ima tu čudnu moć da može da izmeni samu stvar. Podražavanje ide u oba smera: ono utiče na onoga koji podražava, koji postaje to što podražava, zarazno je, širi se pukim kontaktom, poput epidemije. Međutim, postoji i obrnut slučaj, možda čak i mnogo veće opasnosti, naime, kada imitacija uzvrati udarac, kada posegne za originalom, kada utiče na njega, kada ga promeni, čak iako je original, *eidōs*, takav da ne bi uopšte mogao da se promeni. Izgleda da, kad god neko stvori kopiju, pa čak ni to, nego samo kopiju kopije, da se čitav svet ideja poljulja, i da ga je stoga nužno čvrsto braniti od bilo kakvog upada. Podražavanje oblikuje onoga koji podražava, ali možda je mnogo veća nevolja u tome što ono oblikuje model koji se podražava (iako to dvoje nisu simetrični). Podražavaoci stvaraju mnogo više štete nego što mogu da zamisle: oni mogu izazivati haos pukim repliciranjem. Mogu sebi naškoditi nečim što deluje kao naivno poistovećivanje, retorička izmišljotina, ali i mnogo više od toga: stvaranjem replike njegovih replika, oni mogu poremetiti poredak večnih ideja, poput sofista, tih stručnjaka za podražavanje, koji podrivaju pravu filozofiju pomoću puke mimikrije.

167

U krajnjoj instanci, Platon nije strahovao da je kopija, imitacija, mimički duplikat, samo bleđa i bezvredna senka prave stvari, već da je ona previše blizu prave stvari, nikada dovoljno odvojena od nje, vezana za nju nevidljivom niti koja se ne može preseći, pupčanom vrpcom koja je povezuje sa navodnim modelom koji je se potom ne može osloboditi, vezan u večnosti za svoj prolazni i nepostojani duplikat. Opasnost je u tome što su oni toliko slični da bi nekakav „naivni posmatrač“ mogao lako pobrkati jedno s drugim.⁹

Ostavljam po strani Aristotela (Ἀριστοτέλης), koji je dalje razgranao mimesis. Aristotelov prikaz je imao veli istorijski uticaj. On uzima u razmatranje ne samo podražavanje nego i „produktivni mimesis“, mimesis koji usavršava samu prirodu. „Veština govoreći uopšte, s jedne strane, dovršava ono što priroda ne može proizvesti, a s druge oponaša.“¹⁰ Postoje dva mimesisa: mimesis koji oživljava nasuprot mimesisu koji podriva. Nema sumnje da takav prikaz deluje verovatnije i razumnije od Platonovog, ali Aristotel je bio veliki pomiritelj, veliki neutralizator i veliki klasifikator.

9 Robert Pfaller (Robert Pfaller) je uveo pojam „naivnog posmatrača“ kojeg bi pojave upravo trebalo da zavedu i koji pojave brka sa realnim. Primer je „leš koji kija“: kada navodno mrtav glumac na sceni kine, ljudi se smeju jer pretpostavljaju naivnog posmatrača kojeg bi ova pojava zavela i koji bi pomislio da je zaista reč o lešu koji je stvarno kinuo.

10 Citirano prema Aristotel 2006: 72 (199a). (Prim. prev.)

Ono što se čini „najluđim“ delom Platonove priče, njegova panika s obzirom na podražavanje i kaos koji ono izaziva, zapravo je najzanimljiviji i najproduktivniji deo, deo koji cilja na ono realno u pitanju mimezisa, jer njegov prikaz ne poništava protivrečnost.

Ima li međutim, tu, ispod svega, nekakvog mehanizma koji je poput magije? Džejms Frejzer (James Frazer) je ponudio čuveni opis dve vrste magije: „ona koja podražava“ i koja deluje na daljinu putem metafora, zamena, sličnosti, analogije (ono što zadesi sliku zadesiće i original), i „magiju dodira“ koja deluje putem dodira, metonimije, fizičke povezanosti (na primer širenjem zaraze ili lečenjem putem dodira).

Frojd (Freud) se ovim bavio nešto opširnije u *Totemu i tabuu*. U „magijskom“ mišljenju imitaciji se pripisuje sposobnost da zarazi udaljeni original, dok sa druge strane, puki kontakt ima sposobnost da zarazi dva međusobno bliska entiteta. „Sličnost i blizina su dva osnovna načela procesa asocijacije,“ kaže Frojd. Oni se zaista nalaze u srži kondenzacije i izmeštanja, metafore i metonimije, kao dva osnovna principa rada sna i svih nesvesnih procesa. Malo kasnije, Frojd dodaje:

[oba principa asocijacije] spajaju se u više jedinstvo – u dodir [*Berührung*]. Asocijacija po bliskosti istovetna je direktnom dodiru, asocijacija po sličnosti predstavlja dodir u prenesenom značenju. Mogućnost da se označavaju istom rečju dveju vrsta asocijacija već dokazuje da isti psihički proces vlada i u jednom i u drugom.¹¹

Dakle, osnova psihičkih procesa sastoji se u dodiru, *Berührung*, metafore i metonimije. Dva vida dodira se dodiruju; dodir na daljinu i dodir na blizinu se preklapaju i dodiruju; imitacija i kontakt su u kontaktu, ali njihovo ukrštanje nam izmiče. Čini se da u stvari upravo Platon zastupa ovu tačku preseka i preklapanja: sam mimezis predstavlja dodir između dodira na blizinu i dodira na daljinu; u njegovim osnovama leži vera u uzvišenu moć dodira.¹²

11 Citirano prema Frojd 2009: 194.

12 Je li Platonov strah od mimezisa zasnovan na tajnom verovanju u magiju ili na tajnom verovanju u materijalizam? Kako razlikovati to dvoje? Da li postoji materijalizam magije, koji funkcioniše po materijalnom načinu kontakta (čak i na udaljenost) kako bi uticao na kontaminaciju nematerijalnog? Je li Platonov strah za ideje da se ne zaraze svojim materijalnim dvojnicima i replikama samo prikrivena neverica u ideje? Priznaje li on tada vrhunsku nadmoć materijalnog nad idejama čim to dvoje dođe u kontakt? Ako su ideje zaista ono što što bi trebala da budu, zašto bi onda morale da se toliko čvrsto štite od nižih senki koje im ne mogu biti ravne? S druge strane, ovo tajno materijalističko uverenje se zasniva na pripisivanju magične moći samoj materiji, sposobnost da radi na način koji prkosi uobičajenoj materijalnoj uzročnosti, tako da može da prouzrokuje veći kaos nego što bi ikada mogla puka fizička materija. („Vrlo dobro znam da materija i imitacije nemaju moć nad idejama, ali ipak čvrsto verujem da to rade.“) Ali, u treću

Pošto sam već pomenuo Frojda, moglo bi se reći da ovaj prikaz ne bi bio potpun bez pominjanja pojma nagona. Frojd ponegde govori i o *Klebrigkeit* nagona, o njegovoj lepljivosti, njegovoj sklonosti da se zalepi, da se prikači na tačku u kojoj je doživeo zadovoljenje, većito želeći da se ponovo vrati na mesto zločina. Svojstvo nagona je da se može pretvoriti u lepak, da se lepi za neku stranu koja ga namah ispuni zadovoljenjem – i otada ispunjava lepkom samu srž društvenih veza. U ovome se nazire suštinski konzervativna priroda nagona: on samo želi više istog, on dobiva zadovoljstvo gde god ga našao, bez subjekta koji upravlja njegovom lepljivošću. Postoji tačka u kojoj „uživa i ne želi ništa više o tome da zna“, da citiram Lakana. Ono što se krije ispod Platonovog straha može se najkraće izreći jednom lakanovskom poslovicom: *Ça jouit et ça ne veut rien savoir*. Ono uživa, ali ne na način na koji bismo mi hteli. Ono uživa na način nad kojim nemamo moć – to je u krajnjoj liniji i razlog zbog kojeg postoji psihoanaliza. Ne zbog toga što su neki ljudi lišeni uživanja, pa se obraćaju psihoanalizi koja bi im povratila ono što im je uskraćeno (društvenim zabranama, njihovim vlastitim mehanizmima odbrane i tako dalje), nego upravo zato što u njima postoji neko „ono“ koje uživa i ne želi da zna ništa više; ono uživa na način sa kojim se oni ne mogu suočiti, ono uživa bez obzira na to da li oni to žele ili ne, ono uživa do te mere da im to remeti život – i, napokon, to se naziva „simptomom“. Platon je u potpunosti svestan veličine problema i ogromnog uloga: „ono“ počinje da uživa u mimezisu, pogotovo u spornim modelima, „ono“ krči svoj put do zadovoljstva bez obzira na sve, „ono“ ne želi da zna ništa više, tako da ne postoji način na koji bi efikasno moglo da mu se suprotstavi neka kvim višim znanjem, epistemičkim putem – epistema deluje nemoćno kada pokušava da ukloni mrlje *jouissance*-a. Ispod svega nalazi se suprotnost „episteme vs. uživanje“. To je razlog zbog kojeg najbolje čemu se epistema može nadati jeste da će uspeti da preobradi ovaj nepokorivi deo užitka u dobre svrhe, bez izgleda da poništi njegov lepak silama logosa.

169

Stoga bih hteo da stanem u odbranu ovog pojma mimezisa prema kojem se očigledno svi odnose sa prezirom, u odbranu njegovog domašaja i teorijske vrednosti. Postoji jedan veliki narativ, utemeljujući mit modernosti,

ruku (da uvedemo taj materijalistički dodatak, budući da materijalizam uvek zavisi od elementa viška), može li ikada postojati neutralni pojam materije, koji je svodi samo na njene fizičke osobine i ništa više? Nije li afektivni stav straha, anksioznosti, odbijanja i privlačenja, odbrane, horora i tako dalje, uvek deo shvatanja materije? Može li se zalagati za materijalizam bez toga, samo na osnovu jasne epistemičke odluke i jednolične uzročnosti? Može li se reći da „magija“ predstavlja ujedno i zamagljivanje materije koliko i pokazatelj postojanja jedne nemoguće istine? Mešavina obmane i uvida? Materijalističko sujeverje koje se ne može sasvim odvojiti od materijalističkog znanja?

prema kojem je nekada postojala mimetička umetnost, a onda je nastupila moderna i odbacila ga, oslobađajući čovečanstvo njegovih mimetičkih okova; ovo određuje modernu u njenoj srži. Moja je teza da je moderna pre svega funkcionisala kao dezavuisanje, kao zatajivanje mehanizma mimezisa, te da bi se moglo dosta toga zadobiti ako ga se ipak držimo.

170 Mimesis je uvek radio na dva načina. On je u sebi sažeo osnovni mehanizam umetnosti, sve klasične umetnosti do moderne, u prost izraz „mimetičke umetnosti“. Umetnost predstavlja, podražava, reprodukuje, mimikrira realnost, po scenariju koji se grana na bezbroj načina, od kojih se svi u suštini oslanjaju na mehanizam mimetike. Istovremeno, od samog početka slavne karijere ovog pojma, mimezis je uvek istovremeno predstavljao neki osnovni društveni mehanizam i time nosio neposredne političke posledice; on je uvek išao do same srži društvenog tkiva, menjajući ga na bolje ili na gore, noseći sobom i nešto pogubno i nešto spasonosno. Platon tu ide ruku pod ruku sa Paskalom, a obojica se odjednom nalaze u neočekivanom društvu Altisera. Vrednost poistovećivanja zavisi od modela sa kojim se poistovećuje, on može voditi moralnoj propasti ili moralnom uzdizanju, ali model u svakom slučaju vrši svoj uticaj i izaziva kod ljudi želju da ga mimetički usvoje, bez obzira na vlastitu vrednost. Moglo bi se reći: „Ako ga ne možeš pobediti, pridruži mu se“; ako je sredstvo već toliko moćno, onda ga iskoristi u dobre svrhe. Međutim, moć koja podstiče želju za poistovećivanjem nam izmiče, njome niko ne vlada. Isto važi i za uživljavanje koje će uvek raditi bez greške ili, prema drevnom verovanju, tako da onaj ko glumi postaje obeležen i ukaljan onim što glumi. Nema izlaza i zato je bolje upotrebiti ovu neodoljivu moć u dobre svrhe. Na kraju krajeva, mimezis se oduvek smatrao neukrotivim, na njega se gledalo kao na silu kojoj se predaje bez odbrane, nema nevinog mimezisa (ljudi su vosak, mimezis je nož). On vas uvek pobeđuje i to na najprostije načine. Čini se da je on zapravo neizbežna sudbina čovečanstva; čini se da je sposobnost za mimezis upravo ono što određuje čoveka. Ne možete postati čovekom ukoliko ne oponašate modele ili ukoliko ne usvajate propisana ponašanja, pretvarajući sebe u repliku; verovanja (verska ili bilo koja druga) se mogu usvojiti samo glumom automata koji ispostavlja uverenja poput proizvoda. Govor se ne može naučiti bez oponašanja govora. Mimesis ima značenje osnove moći opčinjavanja, očaravanja, zarobljavanja i potčinjavanja drugome, kroz koju se mora proći kako bi se postalo ili herojem ili zločincem (kod Platona), vernikom ili razvratnikom (kod Paskala), ili autonomnim egom (kod Altisera). Obe strane – estetska i politička – združuju se i sudeluju, te se vezuju u jedan čudan čvor. Umetnost izdvaja osnovni društveni

mehanizam mimetike i, proširujući ga, pretvarajući ga u jednu zasebnu oblast, uzima ga za svog nosioca. Zato se uvek nalazi u napetom odnosu prema politici, ili radije, ideologiji.

Otuda i Platonov pohod protiv opasnosti umetnosti. Nikada u istoriji niko nije odao toliku počast sili umetnosti kao Platon, upravo time što ju je video kao duboko subverzivnu, kao toliku političku pretnju da bi je trebalo proterati iz države – ali ne zbog toga da bi se proterala umetnost kao takva, nego da bi se podsticao onaj pravi vid umetnost kao pravi vid politike. Otuda i predlog da bi sama država trebalo da se pretvori u jedno umetničko delo, uzvišeno umetničko delo naspram kojeg bi se sva ostala dela činila izlišnim. Ukoliko bi pesnici i tragičari zatražili dozvolu da uđu u polis, ovo bismo im rekli:

Dragi naši prijatelji, mi smo i sami pesnici jedne što je moguće lepše i najbolje tragedije. Naše celokupno državno uređenje sastoji se u imitiranju najlepšeg i najboljeg života, a takav je život, kako to bar mi kažemo, stvarno najistinskija tragedija. I vi ste pesnici, a i mi smo takođe pesnici, i to istih stvari; mi smo vaši suparnici i protivnici u takmičenju za najlepšu dramu, a takvu može, po našem mišljenju, stvoriti samo najbolji zakon.¹³

171

Država je pravi mimezis nasuprot lažnom mimezisu; ona je najveće pozorište koje odbacuje svako drugo pozorište. Država je najbolja predstava u gradu, pravi *Gesamtkunstwerk*, ona je bolja i od pozorišta i od drugih umetnosti, ona igra njihovu igru bolje od njih samih, ona je uzvišeni i pravi šou biznis. Državno pozorište čini sva druga pozorišta izlišnim i, stoga, opasnim. Ukoliko se u mimezisu politika i umetnost nadmeću, neposredno i strukturalno, onda se ovo može razrešiti, prema Platonu, samo u umetnosti politike, a ne u politici umetnosti. Ukoliko ima previše politike u umetnosti, onda bi se to trebalo razrešiti u politici kao najvećoj od svih umetnosti.

Ako se mimezis pojavljuje kao sudbina koja upravlja presekom politike i umetnosti, kako se onda suprotstaviti ovom čvoru? Da li postoji izlaz iz ovog magijskog verovanja, uverenja u magiju u srži ljudskog srca? Može li biti ičega poput nemimetičke umetnosti i nemimetičke politike? Na kraju krajeva postoje dve mogućnosti – i potpuno sam svestan koliko je to šematski i pojednostavljujuće. Prva bi bila da se moć mimezisa sama okrene protiv sebe, da se okrene u sredstvo protiv sebe, da se mimezis iskoristi za poništavanje opčinjenosti mimezismom, da se prikaže i time razoruža. To je u skladu sa Platonovom strategijom, koja širi i izvrće mimezis.

13 Citirano prema Platon 2004: 178 (817b–c).

Druga mogućnost bi bila da se u potpunosti izađe iz samih okvira mimezisa, da se on posmatra kao istorijski uslovljen način mišljenja koji smo mi, moderni, ostavili za sobom: u tom slučaju će zadatak biti da se uspostavi drugačiji referentni okvir, kako u umetnosti tako i u politici, te u jezgru koje ih povezuje.

Prva strategija se razvijala na više načina, kao vid moguće antiplatonске strategije modernosti, premda su joj neke osnovne pretpostavke ipak u skladu sa Platonovim. Navešću nekoliko primera iz feminizma i postkolonijalnih studija, recimo Lis Irigare (Luce Irigaray), čiji je čuveni predlog bio da se mimezis uzme kao vid politike feminizma. Citiram ukratko:

Igrati se sa mimezismom je stoga, za ženu, način da se otkrije mesto nje-ne eksploatacije diskursom, ne dozvoljavajući pritom da se sama svede na to. To znači da se ponovo potčini... idejama o samoj sebi, idejama koje su nastale u i od logike maskuliniteta, kako bi učinila „vidljivim“, pomoću razigranog ponavljanja [*playful repetition*], ono što je trebalo da ostane nevidljivo... „otkriti“ činjenicu da, ukoliko su žene dobri mimičari, to nije utoliko što se svode na tu funkciju. To je utoliko što *one same ostaju drugde*. (Irigaray 2008: 178)

172

Nadovezujući se na ovo, dakle, možemo reći da žena nema drugog izbora do da mimikrira držanja i stavove koje joj određuje vladajući diskurs maskuliniteta; to je jedini način da se postavi unutar ovog sveta dominacije. Međutim, ona to ne čini pukim potčinjavanjem ovoj dominaciji – ona ima mogućnost da razigrano uđe u ulogu i ponavlja držanja i stavove te dominacije čime ih može nadmudriti, nadići, upotrebiti, a da ne bude uvučena u njih, potvrđujući svoj položaj drugde u odnosu na tu ulogu. Mimezis nije njeno razvlašćivanje, nego strategija osnaživanja; to je nešto neizbežno, ali nešto što se može poništiti upravo tako što će se pratiti njegovi pokreti. Pratiti njegove pokrete na taj način znači tvrditi da ste vi nešto drugo u odnosu na te pokrete, da prevazilazite pokrete koje izvodite. Ovo je sušta suprotnost u odnosu na Platona, koji je verovao da mi uvek nemoćno postajemo ono što glumimo, da smo uvek neizbežno obeleženi time. „Glumite kako ne biste postali ono što glumite.“ Ovde se glumi upravo kako bi se nadmašio taj beleg, kako bi se otkrio mehanizam koji označava i koji ukaljava; njegovim nadmašivanjem postavljate sebe kao nekoga ko se ne može svesti na oznake. Ali, da li se to ikada dešava? Šta se dešava sa nesvesnim u toku ove svesne strategije; šta se dešava sa užitkom, sa fiksacijom, sa nagonom?

Nešto slično se može videti i u nekim postkolonijalnim delima. Čuveni naslov velike knjige Franca Fanona (Frantz Fanon), *Crna koža, bele maske* (1952), već podrazumeva mimetički scenario. Kako kaže Fanon:

Crni čovek želi da bude poput belog čoveka. Za crnog čoveka postoji samo jedna sudbina i ona je bela. Crnac je davno priznao nespornu nadmoć belog čoveka, pa je cilj svih njegovih napora dostizanje belog postojanja. (Fanon 2008: 178)

Ipak, taj jednosmerni mimezis u kojem se sastoji beda crnog čoveka koji se nikada ne može porediti sa svojim belim modelom, ma koliko ga podražavao, odvija se zatim na način koji omogućava da se to dijalektički preobrazi, ali ne oslanjajući se na neki autentični crni identitet da bi se suprotstavio beloj nadmoći, nego kroz obrt mimezisa, ne bi li se došlo do tačke u kojoj „Nema belog sveta, nema bele etike, ništa više od bele pameti“ (Fanon 2008: 179), do tačke u kojoj „nema crnog i belog“. Koristeći mimezis kao polugu kako bi se on sam poništio, bela kultura se asimiluje ne kako bi joj se doskočilo, nego kako bi ona sama prikazala svoj propust i saučesništvo. (Tu naročito treba istaći poglavlje „Crnac i Hegel“, koje se oslanja na pretpostavku hegelijanske dijalektike gospodara i roba kako bi je koristila protiv nje same, kao što su to činili i drugi teoretičari crnstva (*négritude*)).¹⁴

173

Napokon, moglo bi se dodati da bi, kada je reč o umetničkim praksama, okretanje mimezisa protiv samog sebe spadalo pre svega u oblast postmodernizma i njegovih beskrajinih replika, simulakruma, kopija, obrada, razigranih ponavljanja i vere u ironiju kao vid spasa. Tako se prisvaja antiplatoniska strategija replika, kopija, simulakruma i zamena, ali ovog puta bez originala, verujući da će replike uspešno obaviti posao podriivanja originala do te mere da će s njim završiti jednom za svagda. Prisvaja se umnožavanje razlika koje više nisu razlike između originala i njegovih imitacija. Ali to ne znači da se napušta okvir mimezisa, nego da se mimezis postavlja kao sveprisutan do te mere da njegova sveprisutnost počinje da podriva njegovu tradicionalnu prirodu ili je sprečava da odnese prevagu nad njim. Ipak, ne gubi li se nešto suštinsko i bitno ukoliko se zastupa ovo previše jednostavno stanovište? Nije li umetnost uvek bila traumatična i upečatljiva upravo zato što nije nikako uspevala da se ispetlja i pobegne od nepokorive prirode mimezisa? Postmoderna može propovedati jevanđelje po kojem „možemo mirno spavati, jer originala nema“, ali ipak bi trebalo oprezno dodati da, čak i da se složimo da originala nema, opstaje *objekt malo a*, te stoga ne možemo mirno spavati. To onda vodi do dvostruke tvrdnje: da umetnost nikada nije bio toliko mimetička koliko nam se možda čini, ali i da se ona oslanjala na mimetičko jezgro – jezgro kojeg se nije moguće tako lako osloboditi bez gubitka same umetnosti, pretvorivši je u prilično dosadno umnožavanje kopija i replika, čija produktivnost je možda kratkog daha.

14 Za te uvide duboko sam zahvalan delu Chow 2012. Ovaj moj tekst može se čitati kao niz misli izazvanih tim delom.

Drugi mogući put naše pojednostavljene velike alternative jeste napuštanje mimezisa kao referentnog okvira uopšte. To je vulgata velikog narativa moderne, koja je u svom opštem samorazumevanju uspjela da izvede herojski podvig ostavljanja mimetičke umetnosti iza sebe, ustanovljenja neprikazivačkih umetnosti koje se ne temelje u podražavanju. To se čini ikonoklastičkim poduhvatom (slikanje neslike, neimaginarne slike, kraj pripovedanja, kraj harmonije i melodije, performans umesto pozorišta i tako dalje), koji potvrđuje autonomiju i produktivnost umetnosti izvan mimezisa. Njena politička misija sastojala bi se u tome da se pretvori u onu kritičku instancu koja je pozvana da se bori protiv svih mimetičkih moći, moći koje podupiru ideologije i društvene veze. Ipak, može se ispostaviti da u srcu te strategije i dalje kuca srž mimezisa, odbaćenog mimezisa čija nepokoriva priroda se ne može tek tako lako zapostaviti. Modernom kruži bauk mimezisa koji ne umire.

174

To se najpre može videti u negativnom obliku, u vidu utemeljujućeg mita koji služi kao odskočna daska i pozadina za pokretanje novog projekta moderne umetnosti. Mit glasi ovako: bilo jednom jedno doba u kojem je vladao mimezis, mimetička umetnost koja je određivala sve umetničke poduhvate i predstavljala njihov opšti okvir. Iako se ovo ogromno mitsko obličje uspostavilo samo kako bi se protiv njega uspostavile nemimetičke umetnosti, bilo je bitno da se održava verovanje u takav entitet. Ali, da li su ikada takve umetnosti postojale, bez obzira na njihovo samorazumevanje? Nije li umetnost bila umetnost upravo po onome što je prekorlačivalo mimezis?

Tu mogu samo ukratko da istaknem način na koji je ovaj mit upisan u dva paradigmatička slučaja moderne. Prvo, u brehtovskom pojmu efekta začudnosti, *Verfremdungseffekt*, koji se, bar prema svojoj naivnoj vulgati, oslanja na utemeljujuću pripovest: bilo jednom jedno aristotelovsko pozorište koje se zasnivalo na uživljanju i poistovećivanju, a onda je došao Breht (Brecht) koji ga je srušio pomoću efekta začudnosti. Ali, da li je takvo pozorište ikada postojalo? Nije li začudnost kao vid refleksije od samog početka već upisana u svakom klasičnom pozorišnom dispozitivu? Ovom narativu bi se mogle suprotstaviti dve proste teze: prvo, nikada nije postojalo takvo pozorište koji bi odgovaralo tom opisu, i drugo, brehtovska začudnost ga se ipak nije rešila. Moj drugi primer. Priča o Benjaminovom (Benjamin) čuvenom tekstu (ili bar o njenoj vulgati) obično glasi ovako: bila jednom jedna umetnost aure koju je uništio razvoj mehaničke reprodukcije. Sam Benjamin se možda kolebao da li je to dobro ili loše. Nasuprot tome, može se ispostaviti da: prvo, nikada nije zaista postojalo nešto poput umetnosti

aure, bar ne u njenom uobičajenom opisu, i drugo, mehanička reprodukcija je ipak nije uništila, nego ju je možda učinila čak i upornijom (kao što je istakao već Adorno (Adorno) u svojim dopisivanjima sa Benjaminom). Ono što je Benjamin nazvao aurom – indeksom objekta – nikada se nije odvijalo na ravni jednostavne neposrednosti (autoritetom prisustva i tako dalje), niti je prestalo da radi samo zato što je počelo da se kopira i umnožava.¹⁵

U svojoj upečatljivoj knjizi pod nazivom *Le siècle* (Badiou 2005), Badju je predložio formulu u koju je sažeo osnovnu tendenciju ujedno i umetnosti i politike dvadesetog veka. On ju je nazvao *la passion du réel*, strast za realnim. Bez obzira na zasluge ovog termina – možda je preambiciozno operetiti ga toliko težinom kao što radi Badju – on ipak imenuje nešto: naime, ukoliko se ograničimo samo na umetnost, težnju da se ukloni reprezentacija i da se okrene samim stvarima, onome realnom u njegovoj neokićenoj prisutnosti izvan granica mimezisa, da se okrene prezentaciji nasuprot reprezentaciji, da se ide do tačke u kojoj bi ono realno, takoreći, govorilo samo za sebe. Da se ono realno, ukratko, očisti od svojih mimetičkih dvojnika. Treba da postoji realno izvan mimezisa. Cilj ovog naziva je i da imenuje uzaludnost takvog poduhvata, jer u prirodi realnog ima nečega što čini da ono ispari onog trenutka kada poželimo da ga obuhvatimo samog za sebe; tako nijedno realno nije dovoljno realno, pa smo prinuđeni da ga učinimo još realnijim, da skandalizujemo, da razotkrijemo još više, gestom koji traži stalnu radikalizaciju, ali ukazuje i na nemoć radikalizacije da se stigne do realnog realnog. Može se videti da veliki deo savremene umetnosti pokušava da izađe na kraj upravo sa ovom dilemom (čak i ako je ova dijagnoza suviše široka i apstraktna). Suprotnost modernizma i postmodernizma može se videti duž ove linije: moderna je herojski pokušaj da se izađe iz okvira mimezisa koji sledi strast za realnim; postmoderna je pokušaj da se, rugajući se heroizmu moderne, igra sa mimezismom, replikama, imitacijama, oslanjajući se na subverzivnost razigranog ponavljanja. Ispod svega ovoga nalazi se jedan istinski problem: realno je ono što nema mimetičkog dvojnika (u tom smislu, entiteti za kojima traga psihoanaliza, nesvesno i objekat malo a, upravo nisu mimetički). Međutim, pitanje je i dalje tu: može li se ono realno dostići i prizvati bez mimetičkog mehanizma? Otuda mimezis istrajava i nakon svoje propasti, s onu stranu svojeg groba, ne samo kroz umnožavanje kopija i rimejka, nego i kroz nemogućnost da se dopre neposredno do „realnog realnog“, do nemimetičkog realnog.

15 Filozofska verzija utemeljujućeg mita glasi: bilo jednom jedno doba metafizike koje je modernost odbacila. Njoj se može suprotstaviti: prvo, ukoliko pogledamo malo pažljivije, nikad nije postojala nijedna filozofija koja bi odgovarala tom opisu; i drugo, ne, modernost je se nikako nije rešila.

U krajnjoj instanci, možemo videti da, ukoliko umetnost ima šta da kaže po pitanju realnog, realnog koje takođe predstavlja ključno mesto koje vezuje umetnost za politiku, onda ona neće moći to da učini na način da mu prilazi neposredno, bez upotrebe i oslanjanja na mehanizam mimezisa – ne realnom izvan mimezisa, nego realnom koje se nalazi unutar samog mimezisa. Treba da se pronađe način da se izbegne poricanje mimezisa koje ga stavlja u ulogu strašila, ali da se izbegne i puko okretanje mimezisa protiv samog sebe u razigranom ponavljanju ili umnožavanju replika. U pitanju je ono realno u samom mimezisu, u svoj svojoj nepokorivoj prirodi, u svoj svojoj moći da općini i zarobi, da bude ujedno lepak i sila koja cepa. Platonova sujeverna uverenja ujedno zamagljuju i ukazuju na ono realno koje je u pitanju kod njih.

176

Dozvolite da u zaključku predložim neke (verovatno preterano opšte) teze. Prvo, mimezis nikada nije ni postojao, barem ne u vidu svog naivnog opisa. U pitanju je oduvek bilo nešto drugo i nešto više, kako za imitatora tako i za imitirani model pa i za sam proces njihovog susretanja, nešto što je pretilo da izazove i umetnički i politički nered. Ipak, mimezis je uvek istrajavao, kroz svoje nepostojanje insistirao je da je jezgro koje se ne može tek tako jednostavno uništiti ili odbaciti, jezgro koje je sklono osveti. Drugo, mimezis je zavisio od modela dvojnika, od ono dvoje koje ulaze u mimetički odnos, ali ovaj odnos je uvek bio problematičan: imitiranje je uvek imalo neprijatnu sklonost da stvori mnogo više od puke imitacije. Dakle, dvojnik je uvek tajno uključivao trećeg, trećeg koji nikada nije bio sasvim vidljiv; on je bio potisnut, zatajen ili odbaćen, tako da ga se nikada nije moglo jasno razabrati. On nikada nije bio lično prisutan kao treći koji bi se mogao dodati paru, tako da bi se mogao izbrojati, niti se mogao uzeti sam za sebe, jer je funkcionisao samo u okviru dualnog odnosa. On se ne može zahvatiti kao posebna oblast. Ukratko, pitanja nesvesnog i pitanje (parcijalnog) objekta, *objet a*, u psihoanalizi ciljaju upravo na ovu tačku koja se ne može zahvatiti, na nemimetičko jezgro mimezisa. Treće, ako postoji politika mimezisa, čvor koji u jedno vezuje i umetnost i politiku, te blizance u pogledu mimezisa još od vremena Platona, onda rešenje može biti samo u tome da se uhvati u koštac sa ovim trećim momentom i da se on iskoristi kao poluga s obzirom na prva dva. U tom smislu ne bi trebalo olako prihvatiti dvostruku pretpostavku da je ikada postojala mimetička umetnost za koju bi mimezis predstavljao jednostavni okvir, niti da je mimezis prestao da funkcioniše u vremenu moderne koja se od njega oprostila. Nema sumnje da se sredstva i strategije naširoko razlikuju, ali te razlike ne mogu da se svedu na prihvatanje ili odbacivanje mimezisa. Distanciranje, začudnost, razčaravanje, razigrano

ponavljanje, strast za realnim, umnožavanje replika i rimejk – sve to i još ponešto predstavlja (uglavnom nedovoljna) imena modernih (umetničkih) strategija za dostizanje ovog „trećeg“ koje se nalazi u njegovom samom jezgru. „Treći“ se ne može imati, zaposednuti ili savladati, on nikada nije takoreći lično prisutan, nikada se ne može direktno ispostaviti i upravo se zbog toga postavlja zahtev da se potraga za njim uvek novim sredstvima nemilosrdno nastavi.

Preveo Aleksandar Matković

Literatura

- Rotrou, Jean (1999), *Le Véritable Saint Genest*, Emmanuel Hénin & François Bonfils (prir.), Paris: Flammarion.
- Egginton, William (2003), *How the World became a Stage*, Albany: SUNY Press.
- „Genesius of Rome“, *Wikipedia*, 9. februar 2015, (internet) dostupno na: http://instifdt.bg.ac.rs/tekstovi/FiD/FiD-Uputstvo_za_autore.pdf (pristupljeno 16. mart 2015).
- Pascal, Blaise (2000), *Pensées*, Philippe Sellier & Gérard Ferreyrolles (prir.), Paris: Le livre de poche (LGF).
- Althusser, Louis (2008), *On Ideology*, London: Verso.
- Halliwell, Stephen (2002), *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton: Princeton University Press.
- Plato (1997), *Complete Works*, John M. Cooper (prir.), Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company.
- Platon (1966), *Država*, preveo Albin Vilhar, Beograd: Kultura.
- Badiou, Alain (2012), *La République de Platon*, Paris: Fayard.
- Lacan, Jacques (1986), *XI seminar: četiri temeljna pojma psihoanalize*, prevela Mirjana Vujanić-Lednicki, Zagreb: Naprijed.
- Aristotel (2006), *Fizika*, preveo Slobodan U. Blagojević, Beograd: Paideia.
- Frojd, Sigmund (2009), *Totem i tabu*, preveo Pavle Milekić, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Platon (2004), *Zakoni*, preveo Albin Vilhar, Beograd: Dereta.
- Irigaray, Luce (1985), *The Sex which is not One*, Ithaca: Cornell University Press.
- Fanon, Frantz (2008), *Black Skin, White Masks*, London: Pluto Press.
- Chow, Rey (2012), *Entanglements, or Transmedial Thinking about Capture*, Durham: Duke University Press.
- Badiou, Alain (2005), *Le siècle*, Paris: Seuil.

177

Mladen Dolar

Mimesis and Ideology – from Plato to Althusser

Summary

The moment one imitates something, it sticks, it marks the imitator, there is no innocent imitation. Imitation necessarily affects the one who imitates, for better or (usually) for worse, and the making of a simple copy of something necessarily affects the original. This is perhaps the briefest way to describe

Plato's concerns about the nature of mimesis in the *Republic*. The purpose of this paper is to give a brief account of looking at the mysterious magic powers of mimesis and of attempts to counteract them. The topic is massive, so the paper will concentrate on a few perspectives, starting with the theatrical parable of St. Genesius, leading to Pascal and to Althusser's theory of ideology, then scrutinizing the ways in which modernity tried to disentangle itself from mimesis (Brecht's estrangement, Irigaray's femininity as mimesis, Badiou's anti-mimetic stance, Freud's account of magic and Lacan's account of enjoyment). What is the real of the mimetic spell which has so vastly ramified aesthetic and political consequences? The paper proposes a defense of mimesis, claiming that modernity, by relegating the traditional art to the past of mimesis and representation, thereby maintained a disavowed kernel of mimesis at its core.

Keywords: mimesis, ideology, modernity, Plato, Pascal, Althusser, Badiou