

Zoper »naravni« red sveta

Jelka Kernev Štrajn

Rožna dolina c. XV – 8, SI-1000 Ljubljana
jelka.kernev-strajn@guest.arnes.si

Članek se v luči pozne filozofije Gillesa Deleuza in Félixu Guattarija, zlasti njunih pojmov, kot so znak, reprezentacija, postajati, žival, srečanje, naključje in še nekaterih drugih, osredinja na sodobni poljski roman Pelji svoj plug čez kosti mrtvih. Zanima ga zlasti v romanu dobro opazna tematizacija ne-antropocentrične naravnosti, ki se kaže v protagonistkinem razmerju do naravnega okolja in živali. Na tem utemeljuje svojo tezo, da je umetnost Williama Blakea poglavitna intertekstualna prvina tega romana. Izpelje jo tako, da opozori na presenetljive skupne točke in presečišča med Blakovim svetovnim in umetniškim nazorom ter deleuzovsko-guattarijevskim filozofskim mišljenjem in pokaže, kako je oboje tematizirano v romanu..

Ključne besede: filozofija jezika / znak / reprezentacija / Deleuze, Gilles / Guattari, Félix / poljska književnost / Tokarczuk, Olga / angleška poezija / Blake, William / človek in žival / neantropocentričnost

Ob nešteti opredelitvah znaka, ki jih poznamo iz zgodovine različnih ved, predvsem iz lingvistike in filozofije, se zdi, da se je treba še zmeraj intenzivno posvečati njegovi problematiki. Zakaj? Odgovor najdemo pri Proustu, kjer izvemo, da obstaja nekaj, kar je pomembnejše od samega mišljenja. To je tisto, kar nas sili misliti. In to je prav znak (prim. Deleuze, *Proust* 24).

Vsakdo, ki je kdaj bral Prousta, je opazil, da v njegovem svetu mrgoli vsakovrstnih znakov in da jih pripovedovalec nemalokrat tudi izrecno omenja. Toda Gilles Deleuze je Prousta prebral dosledno s semiotičnega zornega kota. S tem ni mišljena samo tista smer semiotike, ki se je porajala skupaj s strukturalno lingvistiko, pač pa semiotika kot veda o znakih v najširšem smislu. Tej je Deleuze, najprej sam in potem še skupaj s Félixom Guattarijem, odprl povsem nove možnosti, nekatere med njimi že dolgo latentno navzoče v zgodovini obravnave znaka.

To je storil najprej v delu *Proust in znaki* (*Proust et les signes*, 1964), nato v *Razliki in ponavljanju* (*Différence et répétition*, 1968), v knjigi, posvečeni slikarju Francisu Baconu, *Francis Bacon. Logique de la sensation* (1981) (Francis Bacon. Logika čutenja), v literarnih esejih *Kritika in klinika* (*Critique et clinique*, 1993), skupaj z Guattarijem pa predvsem v delih *Mille plateaux* (1980) (Tisoč platojev), *Kafka* (1975) in *Kaj je filozofija* (*Qu'est ce que la philosophie*, 1991).

V delu, posvečenem Proustovemu romanu, je odločilna vloga pripisana srečanju, in sicer srečanju kot dogodku, izzivu za učenje in konceptu. Srečanje kot dogodek se nanaša predvsem na Deleuzovo srečanje s Proustovo mojstrovino, srečanje Deleuza z Guattarijem, njuno skupno srečanje z delom v Estoniji rojenega nemškega biologa Jakoba von Uexküllu in s slikarstvom angleškega umetnika Francisa Bacona (seveda ob tem ne kaže spregledati še vrste drugih pisateljev, filozofov in umetnikov, kot so Nietzsche, Leibniz, Spinoza, Artaud, Kafka, Melville, Lawrence itn.). Toda ne glede na to, s kom ali s čim se srečamo, je vsako srečanje, kot poudarja Deleuze, usodno srečanje z znaki: »Biti občutljiv za znake, razumeti svet kot stvar, ki jo je treba dešifrirati, je brez dvoma dar. Vendar bi se lahko zgodilo, da bi ta dar ostal skrit v naši notranjosti, če ne bi opravili potrebnih srečanj: ta srečanja pa bi ostala brez učinka, če ne bi uspeli premagati nekaterih *privzetih idej*.« (Deleuze, *Proust* 34–35)¹

S tem je srečanje že opredeljeno kot koncept in umeščeno v kontekst problematike privzetih idej. In četudi ne bi razmišljali strogo po Deleuzu, bi se lahko strinjali, da je srečanje vselej posledica naključja in nujnosti, zato ni naključje, da sta naključje srečanj in pritisk nujnosti temeljni temi tudi pri Proustu: »Prav znak je tisti, ki je predmet nekega srečanja, on je tisti, ki nad nami izvaja to nasilje. Naključje srečanja je tisto, ki zagotavlja nujnost tistega, kar je mišljeno.« (*Proust* 25) Iz srečanja se porajata tudi želja in veselje do odkrivanja in učenja, ki po Deleuzu in Proustu zadeva predvsem znake. Znaki so torej predmet učenja, učiti se pa pomeni najprej motriti neko materijo, neki predmet, neko bitje, kakor da oddaja znake, ki jih je treba dešifrirati. Vse, kar nas nekaj nauči, torej oddaja znake. Zato se Deleuzu Proustovo *Iskanje izgubljenega časa* utemeljeno kaže kot raziskovanje različnih svetov znakov.

Glede na vse to moram nujno omeniti, preden se posvetimo pojasnjevanju konceptov, še svoje lastno srečanje z enim izmed svetov literarnih znakov, na katerega sem po naključju naletela v romanu sodobne poljske pisateljice Olge Tokarczuk, *Pelji svoj plug čez kosti mrtvih* (*Prowadź swój plug przez kości umarłych*, 2009, slov. prev. 2014).² Roman namreč tematizira nekatere deleuzovske in guattarijevske koncepte, a ne le koncepte, tudi njuno osnovno naravnost do sveta, katere poglavitna značilnost je nenehno spodbijanje privzetih idej. Poleg tega roman ubeseduje tudi spoznanja nekaterih ekoloških usmeritev in sodobnih *animal studies* (Mathew Calarco, Carry Wolf, Donna Harraway in drugi). Branje romana skozi pretežno deleuzovsko in guattarijevsko optiko se zdi ustrezno zato, ker sta prav

¹ Poudarila JKŠ.

² Nujnost tega naključja je očitno hotela, da me je prevajalka Jana Unuk opozorila na to knjigo in mi jo poleg tega še podarila. Za to se ji moram na tem mestu še enkrat zahvaliti.

Deleuze in Guattari v svojih tekstih teoretsko najprepričljivejše izvedla obrat od antropološkega k etiološkemu³ pogledu na svet in nam s tem dala ključ za razpoznavanje »manjšinske književnosti« (*Kafka* 24–27), tj. knjig, napisanih za občinstvo, ki še pride, ali za manjšinsko občinstvo. Za manjšinsko književnost je namreč značilno, da literarno delo ne reproducira pravil, ampak jih konstituira. Gre torej za tisto za poststrukturalizem značilno razumevanje žanra, ki ga je utemeljil že Walter Benjamin s kontekstualistično naravnanim recepcijskim stališčem v svoji razpravi o nemški baročni žalogrni.⁴ Kljub temu pojma ne kaže povezovati s kakršnokoli obliko t. i. elitne književnosti, torej z deli, ki gradijo predvsem na zapletenosti svoje poetike. Manjšinska književnost spodbija in subvertira razne samoumevnosti, privzete ideje in utečena pojmovanja.⁵

Toda za kakšno knjigo pravzaprav gre? *Pelji svoj plug čez kosti mrtvih* je svojevrstna mojstrovina, žanrski hibrid, družbenokritična satira in hkrati »moralni in metafizični triler«, kot ga je poimenovala sama avtorica. Naslov je rahlo modificirana vrstica: »Pelji svoj plug in svoj voz čez kosti mrtvih.« (angl. »Drive your cart and your plow over the bones of dead.«), vzeta iz Blakovih *Proverbs of Hell* (Pregovori pekla), ki so del večje pesnitve z naslovom *The Marriage of Heaven and Hell* (Poroka nebes in pekla) (1790). Tudi sicer v romanu nenehno srečujemo aluzije na tega pesnika. Knjiga sestoji iz sedemnajstih poglavij in vsako uvaja moto iz Blakovih *Pregovorov*, od katerih se večina nanaša na živali.⁶ Poleg tega je zanimivo tudi to, da je knjiga, čeprav triler, ilustrirana – dejstvo, na podlagi katerega je mogoče sklepati o vplivu Blakove »sestavljene«⁷ umetnosti.

Pripovedno dogajanje je postavljeno v poljsko višavje Sudetov v bližini Klodske kotline in češke meje. Sem se je iz mesta Vroclav preselila v svojo počitniško hišo protagonistka romana in prvoosebna pripovedovalka; gradbena inženirka, ki je zaradi svojih nenavadnih alergij predčasno upo-

³ Lahko bi rekli tudi od antropocentričnega k ne-antropocentričnemu pogledu na svet.

⁴ Več o tem glej: Benjamin 1991, Vaupotič 2010, Kernev-Štrajn 2009. Vprašanje, ki se tu postavlja, je enako kot pri Deleuzovi obravnavi Prousta – ali gre za kakršenkoli Benjaminov vpliv ali ne.

⁵ Med drugim gre tudi za subvertiranje tradicionalnih drevesnih shem: družinskega drevesa, bibličnega drevesa spoznanja, darwinovskega drevesa življenja in celo drevesa generativno-pretvorbene slovnice Chomskega. (Heymans 2011).

⁶ Na primer: Konj, ki z bičem jih dobi, / kliče nebo, terja človeško kri. (90) Če ima škrajnec ranjeno perut, / Nad oblaki nehal peti bo kerub. Vešči metulju pusti življenje. / Sicer boš obsojen na večno trpljenje. (134). Kdor majskemu hrošču zlo stori, / v brezmejnih Noči se zgubi (173). Blejanje, Tuljenje, Mukanje in Lajež psov so valovi, / ki butajo do Nebeških pragov (201).

⁷ Tako je Blakovo umetnost, ki združuje besedilo in podobo, poimenoval Mitchell v svoji monografiji *Blake's Composite Art* (1978).

kojena, vendar honorarno poučuje angleščino v vaški šoli in za majhno plačilo oskrbuje nekaj sosednjih počitniških hišic, katerih lastniki čez leto živijo v mestu. Poleg tega se za lastno zabavo strastno posveča astrologiji, nenehno ima pri sebi *Efemeride*, s pomočjo katerih na podlagi rojstnih datumov izračunava vplive planetarnih konstelacij na usode posameznikov. Goji pa še dve strasti, ki se na videz morda izključujeta, naš namen pa je pokazati, da sta dejansko komplementarni, da bolj ne bi mogli biti. To sta brezpogojna ljubezen do živali in živo zanimanje za angleškega pesnika Williama Blaka, ki ga skupaj s svojim bivšim učencem, Denisom, še bolj navdušenim občudovalcem Blaka, prevaja v poljščino. Tu imamo torej vse,⁸ kar po Deleuzu in Guattariju potrebujemo za umetnost: dejansko hišo, različne držje, barve, pesmi in celo dvanajst astroloških hiš. Ključni moment v romanu nastopi, ko »se vse to odpre in požene po norem vektorju, kot po čarovniški metli, po vesoljni črti ali črti deteritorializacije« (Kaj je 192), ko se začnejo na višavju vrstiti nepojasnjeni umori. Žrtve so izključno odrasli moški srednjih let, družbeno zelo uspešni, drugače pa v vseh pogledih izrazito negativne osebe; in vsi so člani lokalne lovske bratovščine, skupaj z vaškim župnikom, ki je tudi lovski kurat. Janina Dušejko, tako je protagonistki ime, je s to družino v nenehnem sporu, kar pomeni, da je v sporu tudi z lokalnimi oblastmi, saj gre, kot je videti, za vseskozi skorumpirano družbeno strukturo. Najprej poskuša divje živali iz bližnjih gozdov zaščititi po legalni poti, torej s pisanjem pritožb in s sklicevanjem na zakone, ko pa ugotovi, da je vse zaman, se prepusti nujnosti naključij, ki so za tiste, ki doživijo z njo bližnje srečanje, usodna. V danih razmerah, ki jih na tem mestu ni mogoče podrobneje opisati, gospa Dušejko,⁹ sicer vsestransko kultivirana in očarljiva gospa, postane morilka. Vendar umore, ki jih potem na neki način potlači v nezavedno – ali, če se izrazim deleuzovsko, dela vtis, kakor da funkcionira kot »telo brez organov«¹⁰ – izpelje tako, da je videti, kakor da se živali same maščujejo svojim krvnikom. Na krajih zločina pušča ustrezne znake, na primer odtise srninih parkljev. Do njih ji ni težko priti, saj so po bližnjem gozdu vsepo-

⁸ Več o Deleuzovem in Guattarijevem pojmovanju umetnosti bo povedano v nadaljevanju.

⁹ Tako jo imenujem, ker je v romanu izrecno rečeno, da ne mara svojega imena, Janina, in se vselej podpisuje samo Dušejko; tudi druge ljudi, s katerimi pride v stik, poimenuje po svoje (Veliko stopalo, Spak, Črni plašč in podobno); to je poseben problem, ki ga tu ne bom načenjala, ker bi zahteval posebno obravnavo.

¹⁰ Tako kot pajek, ki »ne vidi ničesar, ne opazi ničesar, se ne spomni ničesar. Le na enem koncu svoje mreže sprejme najmanjšo vibracijo, ki seže do njegovega telesa kot intenziven val, in ga napne na potrebnem kraju. Brez oči, brez nosu, brez ust, predre ga najmanjši znak, ki prečka njegovo telo kot nek val in povzroči, da se vrže na svojo žrtev.« (Proust 177)

vsod nastavljenе pasti in potemtakem tudi mrtva in razpadajoča živalska trupla. Ker predstavniki lokalne oblasti in policije niso samo skorumpirani, ampak tudi neumni in neizobraženi, ob teh zločinih dolgo časa tavajo v temi. Gospa Dušejko sredi nekega zaslišanja, ki ga vodita diletantska policijska uradnika, izreče misel, v kateri zlahka prepoznamo neposreden vpliv Blakovega svetovnega nazora: »Vse je povezano z vsem, in vsi tičimo v mreži različnih korespondenc. O tem bi vas morali učiti v policijskih šolah. To je poštena, stara tradicija. Od Swedenborga. 'Od koga?' sta vprašala v en glas. Swedenborg, Šved. Videla sem, da je eden od njiju zapisal ta priimek.« (193)

Šele proti koncu romana, ko gospa Dušejko v cerkvi javno ozmerja župnika in potem podtakne ogenj v župnišču, se preiskovalcem zasvita, da bi ona utegnila zagrešiti nepojasnjene umore lokalnih veljakov. Starejša ženska je namreč, kot sama zatrjuje, v svoji neopaznosti idealna za morilko; ljudje jo vidijo, a gledajo skoznjjo in nemudoma pozabijo, koga so videli, ona pa postaja tako rekoč čedalje bolj nezaznavna.¹¹ Prav zaradi te lastnosti (imperceptibilnosti), ki ji botrujejo izjemna občutljivost, bistrost in srčnost, uspešno pobegne čez mejo na Češko. S seboj vzame svoj računalnik, *Efemeride* in knjigo Blakovih pisem. Češka se namreč v romanu pojavlja kot prispodoba obljubljenе dežele, neke vrste u-topos, kjer Denis nabavlja stare izdaje Blakovih del. Tam se gospa Dušejko za zmeraj reši zasledovalcev. Njeno novo domovanje postane entomološka postaja sredi divjine.

Že na podlagi te kratke vsebine je moč sklepati, da je protagonistka, sodeč po njenih spoznanjih, besedah in dejanjih, usmerjena v razbiranje znakov, da je v okolju, sredi katerega živi, vselej »na preži« (fr. aux auguettes), tj. v stanju posebne pozornosti, ki jo lahko označimo kot neke vrste živalsko navzočnost v svetu. Najpomembnejše pa je, da tega sveta ne gleda kot nečesa, česar se je treba polastiti in izrabiti. Mogoče je celo reči, da so njene občasne alergije svojevrsten odziv na izrazito pollaščevalski odnos do okolja, ki ga opaža v svoji bližini. Gospa Dušejko je kot strastna astrologinja in hkrati varuhinja živali, gozda in hiš naravnana navznoter, tj. v hišo in gozd, ki sta po Deleuzu in Guattariju ekvivalent doma, nič manj pa tudi navzven v kozmos, saj redno opazuje premikanje zvezd. Skozi to dvojno optiko uzira naravo kot umetnost. Umetnost – v deleuzovskem

¹¹ Teza o neopaznosti oziroma nezaznavnosti sleherne ženske, ki pride v leta, ko več ne premore značilnih atributov ženske mladostne spolne privlačnosti, se pojavlja tudi v nekaterih drugih delih Olge Tokarczuk (*Dnevna biša, nočna biša, Beguni*). Možno jo je interpretirati tako profeministično kot tudi antifeministično. V pričujočem kontekstu je zanimiva, ker nas nehote napoti na tri deleuzovsko-guattarijevske pojme: postajti-ženska, postajati-nezaznavna in cona nedoločljivosti.

in guattarijevskem smislu – nastane, ko se zgodi prehod od endoobčutja k eksoobčutju, kar je treba razumeti skozi optiko vsaj treh konceptov, in sicer teritorializacije, deteritorializacije in reteritorializacije. O teritorializaciji govorimo vselej, ko je določena vsebina pripisana določeni obliki in določenemu namenu (*Le Vocabulaire* 84). Značilen primer je gradnja hiše, a nič manj tudi ptičje spletnje gnezda ali pajkovo tkanje mreže. Deteritorializacija je gibanje, ki pomeni zapuščanje določenega teritorija, kar je proces, v katerem se entitete gradijo in razgrajujejo, vsebina pa se reši oblike, funkcije in pomena in postane fluidna (87); reteritorializacija pa je gibanje, ki rezultira v vnovičnem vzpostavljanju teritorija na nečem drugem, kar ni iste narave kot prvotni teritorij, pač pa za diferenciranje odnosov znotraj gibanja deteritorializacije (88-89). Narava namreč, kakor zatrjuje ta filozofa, »na vse načine spaja dva živa elementa: Hišo in Vesolje, *Heimlich* in *Unheimlich*, teritorij in deteritorializacijo, končne melodične kompozicije in veliki plan neskončne kompozicije, veliko in malo popevko« (*Kaj je* 193).¹² Toda za takšno dojetje okolja je po njunem mnenju potrebna posebna nadarjenost, ki omogoča občutljivost za tisto razsežnost znaka, ki je bolj kot razumu dostopna percepciji. Zato je v tem kontekstu razlikovanje med razumom oziroma inteligenco in percepcijo bistvenega pomena. Percepcija pomeni dojetje čutnega objekta, z razumom pa dojemamo objektivne pomene:

Inteligenca ima okus objektivnosti, kot ima percepcija okus objekta. Inteligenca sanja o objektivnih vsebinah, objektivnih eksplicitnih pomenih [...] Inteligenca je torej objektivistična enako kot percepcija. Hkrati pa si percepcija [zada] za nalogo, da dojamе čutni objekt, in inteligenca, da pojmuje objektivne pomene. Kajti percepcija verjame, da mora biti realnost *videna, opazovana*, inteligenca pa verjame, da mora biti resnica *izgovorjena, ubesedena*. (Deleuze, *Proust* 37)

Na razlikovanje med razumom in percepcijo Deleuze navezuje tudi razliko med hotenim spominom, ki se veže na predmete, in nehotnim spominom, ki se veže na znake. Razum je torej na delu, ko gre za potrošniški in pollaščevalski odnos do okolja. Percepcija pa učinkuje v nasprotni smeri. Če pojma premotrimo skozi deleuzovsko razlikovanje med znakom in reprezentacijo, lahko sklepamo, da se reprezentacija navezuje na razum, znak pa na percepcijo. Njunjo polje je sicer skupno, toda pri reprezentaciji gre za eksplikacijo pomenov, pri znaku pa za implikacijo in eksplikacijo: »Umetniško delo je vredno več od filozofskega dela, kajti tisto, kar je ovito v znak, je vredno več od vseh eksplicitnih pomenov.« (*Proust* 38)

¹² Popevka je v tem primeru prevod francoskega izraza *ritournelle*, ki je značilen Deleuzov in Guattarijev pojem. Možen prevedek bi bil tudi »pripev«.

V tem smislu je mogoče razumeti na eni strani dejstvo, da protagonistka romana *Pelji svoj plug čez kosti mrtvih* s serijo umorov prestopi civilizacijski rob, in na drugi strani številne Blakove pregovore, katerih osrednje sporočilo govori v prid percepciji in opozarja na mejo človekovega razumskega dojetanja in na vprašljivost racionalnega razlaganja pojavov: »Ta, ki vidi neskončnost v vsaki stvari, vidi Boga. Ta, ki vidi le razlago stvari, vidi le samega sebe.« (Blake, *Poroka* 40) Gledati z razumom torej, če se izrazim v deleuzovskem duhu, pomeni videti zgolj podobnosti in spregledati razlike. Kajti pri znaku ne gre samo za razmerja med gledišči, gre tudi za čutni vtis in afekt, ki šele omogočita vznik novega gledišča. Vendar v umu, ki vidi podobnosti, ne zaznava pa razlik, ni prostora za znake, ker ni prostora za vznik različnosti. Zato se takšen um oprijemlje samoumevnosti in sprejetih idej. Nazoren primer je odlomek romana, ki opisuje srečanje med protagonistko in znanstvenikom, entomologom, ko ji ta odkrije domovanje neštetihih ličink pod smrekovim lubjem. Osupla nad tolikšno raznolikostjo ga v duhu zdravega razuma vpraša, katere od vrst so koristne, na kar ji entomolog zgrožen odvrne: »S stališča narave ni koristnih in nekoristnih bitij. To je samo nespametno razlikovanje, ki ga uporabljajo ljudje.« (143) Odlomek je zgovornejši, kot se zdi na prvi pogled, a ne le zato, ker ima pomembno vlogo v razvoju romanesknega dogajanja, temveč zato ker neposredno pokaže na pomen učenja in učinek, ki ga ima to srečanje z znaki na proces transformacije protagonistke. Zato je treba opisani prizor razumeti kot fazo v procesu njenega učenja ali, kar je po Deleuzu isto, v procesu razbiranja znakov kot oddaljevanju od razumskega sklepanja in postopnem izostrovanju zaznavanja, do vznika novih gledišč, kar pri njej sčasoma privede do spoznanj, kot je na primer tole: »Zimska jutra so narejena iz jekla, imajo kovinski okus in ostre robove. V sredo ob sedmih zjutraj, januarja, se vidi, da svet ni bil ustvarjen za Človeka, sploh pa ne za njegovo udobje in užitek.« (107)

Tej izjavi, ki je neposredna kritika antropocentrizma, bi zagotovo pri-trdil tudi Blake,¹³ ki je v svojih besedilih in podobah vzpostavil presenetljivo moderno, ekološko, če ne celo deleuzovsko razmerje do narave, žive in mrtve, ali, natančneje, do organizmov in neorganskega življenja onkraj organizmov. Njegova sestavljena umetnost skoraj dosledno ubeseduje in hkrati upodablja najraznovrstnejše metamorfoze, tj. bitja v preobražanju iz ene žive (a tudi nežive) oblike v drugo. S tem ustvarja cono nerazločljivosti oziroma nedoločljivosti in obenem tematizira neke vrste ne-razmerje, tj. natanko tisto, kar Deleuze in Guattari, sklicujoč se na termin Jakoba

¹³ Ob tem je treba povedati, da, kolikor je bilo mogoče preveriti, Deleuze in Guattari nikjer izrecno ne govorita o Blaku.

von Uexküll, imenujeta protinaravna poroka (fr. *noces contre nature*).¹⁴ Ali drugače, nevzporedni razvoj dveh entitet. Ta na diskurzivni ravni določa strukturo romana Olge Tokarczuk, kjer v oči pade predvsem vpeljava Blakove poezije in njegovih pogledov na svet v razvoj fabule psihološkega trilerja. Očitno je, da Blake ni samo osnovna intertekstualna prvina romana, ki med drugim funkcionira tudi tako, da v knjigo-korenino vnaša micelijske prvine, ampak je tudi idejno ozadje, iz katerega črpa pisateljica. A zakaj ravno Blake?

Da bi to pojasnili, moramo Blakovo pozicijo najprej osvetliti v kontekstu njegovega časa. Blakov pogled na jezik in umetnost, utemeljen v njegovem svetovnem nazoru in političnem prepričanju, nekoliko odstopa od njegovih mlajših sodobnikov, angleških romantikov. Bistvenega pomena je njegov odnos do francoske revolucije, s katero je Blake vseskozi simpatiziral, tudi potem ko so se drugi angleški romantiki (na primer Wordsworth) razočarani odvrnili od nje. Prijateljval je z Mary Wollstonecraft, Williamom Goldwinom in Tomom Painom. Najzanimivejše pri tem je, da je bil obenem zelo kritičen do francoskega razsvetljskega racionalizma; v tem se nakazuje določen paradoks, ki ga še poudarja dejstvo, da je bil obenem tudi dedič krščanske tradicije, predvsem Milтона in krščanskega mističnega izročila, Böhmeja in zlasti Swedenborga (prav tistega mistika torej, na katerega se sklicuje protagonistka v romanu *Pelji svoj plug čez kosti mrtvih*).¹⁵ Blakovo pozicijo v kontekstu zgodnje angleške romantike odlikuje samosvojost, ki se odraža tudi v pojmovanju pesniškega znaka in drugačni poetiki, posebej osredinjeni na črko in povezujoči besedo s podobo. Njegove črke in podobe so vidni jezik, specifična pisava, kjer črke in besede niso več transparentne, niso več zgolj sredstvo sporočanja, ampak predvsem cilj. W. J. T. Mitchell je v svoji knjigi, v celoti posvečeni Blakovi umetnosti, prepričljivo pokazal, da njegov »slog na najgloblji ravni sestavljajo štiri abstraktne oblike znakov (spirala, krog, krivulja v obliki črke S in obrnjeni U), ustrezajoče **strukt**uram, ki jih Blake povezuje z organi naših čutil (ušesom, očesom, jezikom, nosom)« (*Blake's* 58–69). To pomeni, da Blakova umetnost pisave ni samo vidni jezik, pač pa skuša postati neke vrste »sinestetični spektakel«, ki naj bi bralstvo prek vseh čutov preobrazil v revolucionarno občinstvo, zmožno zavračanja privzetih idej in lastnega pogleda na svet (*Slikovna* 174–175). Prav s tem stališčem so povezane tudi dileme na ravni tropološke problematike Blakove poezije. Upoštevati je treba, da je Blakov čas tudi

¹⁴ In katera poroka je lahko bolj protinaravna oziroma nenaravna kot poroka nebes in pekla?

¹⁵ Med nekaterimi raziskovalci Blaka obstaja domneva, da je Blake bolj kakor Swedenborgove mistične spise cenil njegovo delo o biologiji (prim. Peat 2016).

čas, ko se je v estetiki uveljavil koncept sublimnosti, ki je prispeval k temu, da je zvočnost besede dobila prednost pred njenim vizualnim zapisom, kar je poezijo vnovič intenzivno povezalo z glasbo. Angleški romantiki so bili vsi zoper razumsko predstavljanje in s tem seveda zelo blizu Blaku, a so hkrati vse stavili na domišljijo kot predstavno moč zavesti. Menili so, da je glasba dosti bliže neotipljivemu in težko zamisljivemu delovanju domišljije kot slikarstvo (prav tam 139–143). Teoretski začetnik tega je Edmund Burke, ki je na podlagi Kantovega koncepta sublimnosti razvil romantično teorijo sublimnosti, v luči katere se razločno kaže težnja k fonocentризmu, težnja, ki jo je najbolj »slikovito« izrazil Wordsworth, ko je v *Preludiju* (1850) zapisal, da je knjiga pesmi »uboga zemeljska krsta nesmrtnega verza«, medtem ko je resnično modrost moč najti samo v »naravnem nauku ustnega izročila« (nav. po Mitchell, *Slikovna* 142–143). V skladu s to naravnostjo so se pojavile teorije literarnega jezika, usmerjene izrazito v razmislek o fenomenu nevidnosti in neupodobljivosti, utemeljenem na prepričanju, da najgloblje resnice nimajo podobe, jezik pa je najboljši medij za evokacijo nevidnega bistva, ki ga ni mogoče upodobiti. Ob tem se samodejno postavlja vprašanje, ali je mogoče govoriti o obuditvi ikonoklastične tradicije v zgodnji romantiki. Prav gotovo, a gre za precej drugačno obuditev od tiste, ki jo lahko opazujemo pri avantgardah dvajsetega stoletja.

Blake je bil pesnik, slikar, grafik in kaligraf. Vendar njegov vidni jezik ni nikakršno dekorativno poigravanje, pač pa vzpostavljanje pomenskega odnosa – tudi v obliki prerokb – s svetom, ki ga obdaja, a ne le s svetom, pisava je vez z Bogom; bila naj bi od Boga, črke pa naj bi Božji glas in sporočilo transformirale v vidni jezik grafičnih in tipografskih znakov. Toda ob tem se je Blake dobro zavedal – tu se spet pokaže paradoksnost njegovega mišljenja –, kot opozarjajo raziskovalci Blakove pisave, da je bila poleg Boga na delu človeška domišljija in da so črke pravzaprav človeški izum (Mitchell, *Slikovna* 152). Sklepati je torej mogoče, da je Blakova poetika, ki je gradila na več kot enem paradoksu,¹⁶ presegla romantični razkol med govorom in pisavo, še preden se je ta zares razmahnil, in hkrati prizadevno odpravljala nasprotja med slikovno in jezikovno rabo grafičnih figur. Zato je smiselno pritrditi Mitchellu, ki ugotavlja, da je Blakov koncept pisanja utopičen (*Slikovna* 154), in obenem opozoriti, da je v nekem smislu primerljiv tako s temeljno naravnostjo do sveta, kakršno zastopa protagonistka romana *Pelji svoj plug čez kosti mrtvih*, kakor tudi z Deleuzovim in Guattarijevim konceptom u-toposa in, kot bomo videli, tudi z njunima konceptoma postajati in manjšinska književnost.

¹⁶ Njen osrednji paradoks je opaziti v prizadevanju po popolni sinestetični umetnini.

U-topos je namreč kraj, ki ga ni, in obenem kraj, ki bi utegnil nastati, je torej nekaj, kar vselej odstopa od sedanjosti in se navezuje na preteklost ali prihodnost. Zato tematizacija utopije ponavadi pomeni kritiko zdajšnjega stanja stvari, torej sveta, v kakršnem živimo. Ali, če povemo z Deleuzom in Guattarijem: »Z utopijo postane filozofija politična in najboljše izrazi kritiko svojega lastnega časa.« (*Kaj je* 99) Nekaj podobnega in še več je mogoče reči tudi za književnost, zlasti če pristanemo na Deleuzovo tezo, da naloga pisatelja ni ubesedovanje osebnih spominov ali doživetij in govoriti za sodobnike, pač pa pisati za ljudi, ki jih še ni. Ali pa so že, vendar vselej v manjšini, nikoli dokončno formirani, vselej spremenljivi (*Kritika* 13–15). Z moderne semiotične perspektive je Blakovo utopičnost mogoče uzreti kot neke vrste univerzalno semiozo, ob kateri pa, kljub moderni perspektivi, ne smemo pozabiti na srednjeveški pante-kstualizem oz. univerzalno besedilo in njegovo delitev na Knjigo narave in Knjigo svetega pisma. To pojmovanje je namreč implicitno navzoče v Blakovi sestavljeni umetnosti. Da bi to lažje doumeli, Mitchell vpelje razločevanje med zvitkom in knjigo. Zvitek predstavlja pisanje kot prerokbo, kot »obliko preobrazbe in dialektike«. Knjiga pa »predstavlja pisanje kot zakon« in tudi kot reprodukcijo (156–157). V vmesnem prostoru med obema se dogaja Blakova umetnost, ki se kaže tudi v pesnikovem poskusu presejanja opozicijskih dvojnosti, ki jih utelešata na eni strani knjiga (človeška učenost), na drugi strani zvitek (preroškost in poezija): primer je ilustracija pesnitve *Poroka nebes in pekla*. Blakov cilj je, kot lucidno opaža Mitchell, besedilo, ki bi združilo zahteve zvitka in knjige – primer so ilustracije *Jobove knjige* (*Slikovna* 159). Toda ta razlika ni edina opozicija, ki jo Blake skuša preseči.

S perspektive našega branja romana Olge Tokarczuk je zanimiv predvsem status živali v Blakovi poeziji in pesnikova tematizacija razmerja med človekom in živaljo. Nazoren primer sta pesmi *Little girl lost* (Izgubljena deklica) in *Little girl found* (Najdena deklica),¹⁷ a tudi druge pesmi, kot so *The Fly* (Muha), *Sick Rose and the worm* (Bolna vrtnica in črv), *The Tiger* (Tiger) in že omenjeni *Pregovori*. Prvo, kar pri tem pade v oči, je dejstvo, da se Blakovi »živalski« pregovori pojavljajo kot moto na začetku vsakega poglavja poljskega romana, s čimer živali kot literarni znaki sicer pridobijo status različnih tropov, na primer alegorije in emblema, vendar ne izgubijo statusa prvotnega pomena dejanskega živega bitja. In tudi v drugih omenjenih Blakovih pesmih (vključno s *Tigrom*), živali sicer funkcionirajo kot literarni znaki, vendar nikakor ne samo kot metafore, personifikacije in simboli, pač pa implicirajo vrsto stanj na »pahljači besede« in vselej napo-

¹⁷ Več o tem glej Heymans.

tujejo na dogodek (lahko tudi niz dogodkov), ki se navezuje na preteklost in hkrati prihodnost:

Najprej osnovne podobe, ki skušajo razbiti vsak okvir, izoblikovati neprekinjeno fresko, da bi vstopile v razširjene cikle (bodisi drugi aspekti iste živali, bodisi druge živali): ker upodobljeno, žival ali kaj drugega, ni nikoli senca ali atribut kot v simbolu, temveč dogodek, ki se s tega vidika nanaša na neko zgodbo, neko serijo. (*Guba* 202)

Tako pri Blaku kot v romanu Olge Tokarczuk se odnos do živali kaže kot odnos do dejanske živali iz mesa in krvi, vendar ga je treba brati tudi skozi odnos do literarnega znaka, ki omogoča, da omenjena angleška besedila kot tudi poljski roman tematizirajo spodbijanje in preseganje utečenih binarnih opozicij med dobesednim in prenesenim pomenom, a tudi med človekom in živaljo. Če hočemo razumeti, kako to deluje, se moramo spet obrniti h Kafki, za katerega se ve, da je vzpostavil posebej dvoumen odnos do metafore; »Metafore so ena izmed številnih stvari, ki me pri pisanju spravljajo v obup,« je zapisal v svojem *Dnevniku* 16. decembra 1921 (nav. po Deleuze in Guattari, *Kafka* 32). Zato je v svojem pisateljskem postopku namerno uničeval metafore ali se jih izogibal, najpomembnejše pa je, da je metaforo zamenjal z metamorfozo.¹⁸ Posledica tega je bila, kot sta opazila Deleuze in Guattari, porušena opozicija med prvotnim in prenesenim pomenom, in da je odtlej mogoče govoriti samo o »porazdelitvi stanj na pahljači besede«: »Neka stvar in druge stvari so le še intenzitete, preko katerih gredo deteritorializirani zvoki ali besede, ki sledijo svoji bežiščnici (fr. *ligne de fuite*). Ne gre za podobnost med vedenjem živali in človeka, še manj za besedno igro. Saj ni več ne živali ne človeka, ker se s prepletom tokov in nenehnim vračanjem intenzitet vzajemno deteritorializirata.« (nav. m.) Bežiščnica torej ne predpostavlja dejanskega premika, pač pa beg na mestu, torej premeščanje stanja na pahljači besede: »Če obstaja ena sama 'pahljačasta' ravnina, potem je vsaka sprememba metamorfoza, premik brez vnaprej načrtane poti, ki ne more biti premik nikamor drugam, zato je metamorfoza premena istega. Postajanje ni ne metaforično posnemanje ne preobrazba iz enega objekta v neki drugi objekt, ampak izraz vmesnosti.« (Benčin 38; Deleuze in Guattari, *Kaj je* 13) A upoštevati je treba, da vmesnost stanja, torej stanja v procesu metamorfičnega postajanja v Kafkovih živalskih zgodbah, omogoča posebna logika, ki nenehno prevprašuje presečišče med tropološko-jezikovno razsežnostjo teksta in

¹⁸ Ob tem je treba opozoriti, da Kafka vendarle ni povsem nedvoumno odklanjal metafore, kar dokazuje njegova kratka zgodba *O prispodobah*, v slovenskem prevodu objavljena v knjigi *Opis boja in druge zgodbe*. Nanjo v zvezi s problematiko metafore pri Deleuzu in Rancièru opozarja Rok Benčin v svoji knjigi *Monade brez oken*.

njegovimi konteksti ter zunajjezikovno razsežnostjo teksta. Na ta način vpliva na identitetno transformacijo subjekta v tekstu in tudi v zunajjezikovni stvarnosti. Kajti postajati-žival, tako zatrjujeta filozofa, to niso sanje niti fantazme, to je popolna resničnost (*Mille* 291).

Toda če hočemo ustrezno dojeti, za kaj gre pri pojmu postajati¹⁹ in kako ga je mogoče umestiti v kontekst romana Olge Tokarczuk, se moramo najprej obrniti neposredno k Jakobu von Uexküllu (1864–1944), začetniku biosemiotike, ki je v svojem temeljnem delu *Umwelt und Innenwelt der Tiere* (1909) poleg že znanega izraza *Umgebung* (okolje kot področje nešteti sestavin), uvedel nov izraz, *Umwelt* (sredina, ki sestoji samo iz določenih sestavin).²⁰ Za živo bitje, ki je v nenehni interakciji s svojim okoljem, je *Umwelt* predvsem skupek znakov, ki organizem spodbudijo k delovanju. Uexküll namreč živih bitij ni opazoval v perspektivi naravne selekcije, pač pa glede na vzorce, ki jih ustvarjajo v razmerju do znakov v svojem okolju. Na podlagi tega je prišel do spoznanja, da vsa živa bitja, ne samo ljudje, niso naravi podrejeni objekti, ampak tudi subjekti s svojimi lastnimi svetovi, znotraj katerih so tudi živali zmožne zaznavati znake, kar pomeni, da njihove reakcije presegajo nagonkost. Zgrešeno je misliti, da se živali prilagajajo nekemu objektivnemu, vnaprej danemu svetu. Živali namreč, če jim človek tega ne prepreči na silo, konstituirajo svoj svet in so z njim do popolnosti usklajene: znak dojamajo in ga obenem tudi že interpretirajo. Vzpostavljajo torej razmerja s stvarmi v okolju, ki ga uzirajo kot preplet znakov in pomenov. Realnost torej tudi zanje ni nekaj vnaprej danega, pač pa se sproti oblikuje skozi izkušnjo. Uexküll sam je o svojem delu zapisal, da »opisuje sprehod po neznanih in nevidnih svetovih, ki niso le nedostopni večini ljudi, ampak jih zanika tudi večina zoologov« (nav. po Deleuze in Guattari, *Kaj je* 192). Deleuze in Guattari sta prepričana, da so bili ti nevidni svetovi prej dostopni umetnikom kakor znanstvenikom. Prav na podlagi Uexküllovega koncepta *Umwelt* sta lansirala samosvojo, a zelo prepričljivo tezo o umetnosti, ki se začne tam, kjer žival zariše svoj teritorij ali si zgradi bivališče:

¹⁹ Pojem postajati (fr. *devenir*) je poleg razlike in ponavljanja temeljni pojem Deleuzove filozofije. Uporablja ga v zvezah, kot so postajati-žival, postajati-drugi, postajati-manjšinski, postajati-ženska, postajati-nezaznaven itn. Pomeni neke vrste neskončen proces, ki implicira metamorfozo kot trenutno srečanje serij virtualnih točk, ki označujejo vsak predmet ali bitje. Prim. *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*.

²⁰ Na to razliko med nemškima izrazoma, ki je zaznavna tudi v slovenskih prevedkih, me je opozoril dr. Darko Dolinar, za kar se mu na tem mestu lepo zahvaljujem. *Umwelt* kot izraz v vsakdanji rabi je mogoče prevesti kot okolje, kadar pa funkcionira kot Uexküllov koncept, mora ostati nepreveden, saj slovenski izraz okolje ne napotuje na vse tiste pomenne, ki tičijo v Uexküllovi konceptualni rabi.

Morda se umetnost začneja z živaljo, ki zariše teritorij in si postavi hišo (oba sta korelativna in se včasih celo mešata v tistem, čemur pravimo bivališče, habitat). S sistemom teritorij-hiša se transformira veliko organskih funkcij [...] teritorij implicira vznik čistih čutnih kvalitet, *sensibilia*, ki nehalo biti izključno funkcionalne in postanejo izrazne poteze, kar omogoči transformacijo funkcij. (N. m.)

Na zelo podoben način govorita tudi o literaturi, sklicujoč se na Lawrencea, Kafko in celo nemškega predromantika Karla Philippa Moritza (1756–1793), rekoč, da se »literatura začne s smrtjo ježevca« ali krta, da pisatelj pišejo za teleta, ki umirajo (*Kritika* 14–15). Toda umetnost ne vznikaja »le v obravnavi zunanjih materialov, temveč v držah in barvah telesa, v spevih in krikih, ki označujejo teritorij. To je vrenje potez, barv in zvokov, ki so ne-oločljivi, kadar postajajo izrazni« (*Kaj je* 190–191). Ta pojav sta poimenovala »umetnost narave« in, spodbujena z Uexküllovimi opažanji o vzajemnem delovanju tako različnih entitet, kot sta, denimo, osa in orhideja, začela razmišljati o tem, kako je mogoče, da sta ti entiteti tako usklajeni, saj druga brez druge ne moreta preživeti: »[P]ostajati osa orhideje, postajati orhideja ose, vsako od teh postajanj zagotavlja deteritorializacijo enega od členov in reteritorializacijo drugega, obe postajanja se povezuje in izmenjuje, sledeč kroženju intenzitet, ki deteritorializacijo potiska čedalje dlje.« (*Mille* 17) (prev. JKŠ). Uexküll ju primerja z dvema melodijama, ki se razvijata v vzajemnem delovanju. Na tej osnovi je Uexküll razvil »konceptijo melodične, polifonične, kontrapunktne Narave«, ki je v nasprotju s sleherno teleološko naravnostjo. Kot vemo, kontrapunkt nastane, »ko element ene melodije poseže v razvoj druge« (*Kaj je* 197). Gre torej za razmerje ob odsotnosti razmerja, za ne-razmerje ali neprimerljivost, tematizirano tudi v Blakovi pesnitvi *Poroka nebes in pekla*.

Sklepati je mogoče, da je natanko to imel v mislih Deleuze, ko je opozoril na prizor med Jupienom in Charlusom iz prvega poglavja *Sodome in Gomore* (11), kjer Proustov pripovedovalec srečanje med gospodom de Charlusom in krojačem Jupienom primerja s srečanjem med čmrljem in orhidejo. Opazujemo lahko, opozarja Deleuze, tipično protinaravno poroko:

To ni več svet govorov in njihovih vertikalnih komunikacij, ki izražajo hierarhijo pravil in pozicij, temveč svet anarhičnih srečanj, nasilnih naključij z njihovimi transverzalnimi nesmiselnimi komunikacijami. To je srečanje Charlus-Jupien, kjer se razkrije Charlusova tako pričakovana skrivnost, homoseksualnost. Vendar mar je skrivnost res v tem? [...] Odkrit je svet, v katerem se ne govori več, molčeč rastlinski univerzum, blaznih Rož, katerih razkosana tema prihaja ritmizirat srečanje z Jupienom. (*Proust* 170–171)

To srečanje je kontingentno in naključno, ne dá se ga predvideti ali pojasniti. Misel, ki se poraja iz naključja, je vselej odvisna od okoliščin in od

dogodka, ki je posledica naključja. Sama misel pa izhaja iz neke zunanje, iracionalne logike, ki stavi na afirmacijo naključja (Deleuze, *Nietzsche* 30–32). Tudi iracionalnost v tem kontekstu ni mišljena v negativnem smislu, pomeni, da obstaja neka logika v razmerju s tistim, kar še ni bilo mišljeno. Mišljenje po Deleuzu in Guattariju ni eksplikacija neke vsebine, pripisane določeni stvari, pač pa je stvar obravnavana kot znak. In sicer kot znak sile, ki se afirmira. To, kar zanima misel, je heterogenost načinov življenja in mišljenja. Stvari, zreducirane zgolj na svojo vsebino in pomen, Deleuze in Guattari ne dojemata več kot znak, ker je takšna stvar ločena od okoliščin, sredi katerih se pojavlja. Intrinzična relacija med izrazom – znakom – in izraženim (ali esenco) nevtralizira neodvisno eksistenco izraza, kar pomeni, da je znak v umetniškem delu nematerialni znak (Proust 57). Svet umetnosti je namreč »najvišji svet znakov; in ti znaki kot dematerializirani znaki najdejo svoj pomen v neki idealni esenci« (22). Pri tem je treba upoštevati, da esenca izrazu ni transcendentna, temveč imanentna, čeprav gre za ne-sedanji in ne-navzoči pomen, saj sta preteklost in prihodnost implicirani v sedanjosti.

Ubesedena žival (na primer muha v Blakovi istoimenski pesmi ali lisjak v romanu Olge Tokarczuk) je nosilka znaka, ki je imanenten, esenca ali pomen te živali je nekako vpleten in uvit v znak (mnogotero v enem), kar pomeni, da eksplikacija znaka vselej vpliva na njegov pomen; znak se torej razvija skupaj s svojo interpretacijo, ta pa istočasno vpliva na naravo znaka. Pojavi se neke vrste krožnost stanj, ki se znotraj nujno mnogoterega ali kolektivnega ustroja sklenejo v procesu intenzivnega »postajati«.

Glede koncepta postajanja, natančneje »postajati-žival«, je Deleuze najnazornejši v svoji knjigi o irskem slikarju Francisu Baconu (1909–1992). Na primeru njegovega slikarstva pokaže, da se slikar, kadar hoče izraziti čutni vtis, znajde pred vprašanjem, kako naslikati sile in logiko njihovega delovanja. Bacon je ta problem rešil tako, da je močno deformiral človeško figuro, ki se opazovalcu ne kaže več prek svojih funkcionalnih delov, to je prek posameznih organov, ampak prek določenih »con intenzivnosti«, iz katerih sestoji, deleuzovsko rečeno, »telo brez organov« (*Francis Bacon* 6–7). In dejansko je mogoče reči, če si priključimo v spomin vrsto Baconovih platen, da slikar ustvarja vizualni medprostor ter namesto oblikovnih korespondenc konstituira cono nerazločljivosti in nedoločljivosti, kjer ni več mogoče razlikovati med človeškim in živalskim (pa tudi ne med moškim in ženskim ali med starim in mladim). Ta skupna cona je namreč meso.²¹ In prav prek nje je mogoče ustvariti afekte, ki so obema skupni. Človek,

²¹ Izraz meso, francosko »viande« pri Deleuzu, pri Merleau-Pontyju pa »chair«, kar kaže med drugim tudi na razliko njunih koncepcij, ima status koncepta tudi v okviru *animal studies*.

ki trpi, in žival, ki trpi, sta nerazločljiva, saj gre v obeh primerih za trpeče meso. Mrtvo, razpadajoče meso pa je še potencirana cona nerazločljivosti živali in človeka; tamatizacij takšnih con je v romanu *Pelji svoj plug čez kosti mrtvih* nič koliko.²²

V tem smislu je treba razumeti usodno delovanje protagonistke. Pri uprizarjanju serije podobnih, a hkrati vseeno nekoliko razlikujočih se umorov je v prvem planu ravno cona nerazločljivosti med človekom in živaljo, ki se vzpostavlja na več ravneh. Najprej na samih krajih zločina, opremljenih z živalskimi sledmi, ko na primer na najdeni žrtvi mrgoli nešteto smrekovih kukujev (*cucujus haematodes*), saj so jih pritegnili feromoni, s katerimi je bila polita žrtev; potem ob pripovedovalkinih številnih evokacijah in opisih razpadajočih živalskih trupel, ki so posledica izključno človeške plenilske razbrzdanosti. Opaža jih med obhodi po gozdu. Skozenj gre, rečeno z Deleuzovo in Guattarijevo primerom, »kakor rezilo skozi vse stvari«, podobno kot gospa Dalloway tistega znamenitega dne, ko se sprehaja po Londonu in pri tem postaja čedalje bolj nezaznavna (*Kaj je* 174). Gospa Dušejko s svojim ravnanjem, naravnostjo in načinom življenja nenehno prevprašuje mejo med človeškim in živalskim, ko se postopoma čedalje bolj umika iz človeške družbe. Vse to se dogaja vzporedno z dejanskim prestopanjem državne meje med Poljsko in Češko, kar za zabavo počne na svojih gozdnih obhodih, na koncu pa prek meje tudi pobegne kot divja žival, na primer lisjak, ki ga redno srečuje in mu nadene ime Konzul ravno zato, ker tudi on nenehno brez zadrege prehaja mejo.

Protagonistka (in z njo seveda tudi pripovedovalka) torej vseskozi močno dvomi o svetu in njegovem »naravnem« redu, katerega »naravnosti« ni mogoče ustrezno opredeliti; mogoče pa je opredeliti revolucionarno gledišče, ki se postopoma oblikuje na osnovi njenega pozornega razbiranja znakov, intenzivnega učenja in posledično nezadovoljstva z obstoječo organiziranostjo sveta, ki ne priznava ne-razmerij in »protinaravnih porok«. Saj je v okolju, ki nenehno proizvaja znake in se hkrati sestoji iz njih, vsako srečanje tudi srečanje z znaki. Vendar znaka, ki ga srečamo, tisti trenutek, ko ga srečamo, še ne moremo misliti, misel ga še ne doseže, a znak je vendarle že tam. Takšno srečanje z znakom ima torej vse lastnosti ne-razmerja, kjer ne moremo govoriti o nekem prepoznavanju, o eksplikaciji znakovnega pomena, ki se sicer dogaja v reprezentaciji. Znak se namreč dogaja na način implikacije in eksplikacije svojega pomena, gre za dvojno gibanje, ki ni kontrarno, temveč komplementarno. Posledica tega je, da vznikne nek heterogen element, da se izoblikuje neko drugo, doslej neznano gledišče, ki je posledica kontrapunktne strukture. Značilen primer je že

²² Glej na primer str. 94–95.

omenjeno srečanje gospe Dušejko z entomologom, ki je del romaneskne zgodbe in s tem samodejno pripade reprezentaciji. Mogoče je torej reči, da je polje znaka in reprezentacije skupno, samo da gre pri reprezentaciji za eksplicirane pomene, znak pa implicira heterogenost, se pravi ravno to, kar se izmuzne reprezentaciji. Kajti smisel nastaja samo v komunikaciji dveh ali več gledišč, v hiatu gledišča, v vrzelih reprezentacije.

Smisel znaka je torej mogoče označiti tudi kot divergenco, disonanco, disjunkcijo. Red reprezentacije pa je, kot rečeno, tisti red, ki različnost podreja enemu samemu homogenizirajočemu pojmu in ohranja samo relativno razhajanje glede na skupni objekt, zaznaven pod različnimi koti. Proces diferenciacije med gledišči pa – in tu je opaziti svojevrsten paradoks pri tematizacijah u-toposa – napotuje na cono nerazločljivosti in nezaznavnosti, kjer se gledišča izmenjujejo od ostre razpoznavnosti do popolne nerazpoznavnosti, kjer v nenehnem prehajanju perspektiv ne vemo, kje se konča ena stvar in začne druga (ličinka, žival, človek, organsko in neorgansko življenje), beseda, podoba, zvok, vonj. Proces postajanja torej, ki ga lahko opazujemo na Baconovih platnih, v utopični in revolucionarni naravnosti vizije protagonistke romana *Pelji svoj plug čez kosti mrtvih* in v stvaritvah Blakove sestavljene umetnosti, ki jo zdaj že lahko proglasimo za umetnost postajanja. Blake se je dobro zavedal paradoksnosti in utopičnosti svojih projektov, s katerimi je bil daleč pred svojim časom, saj jih je namenjal prav manjšinskemu občinstvu, torej občinstvu, ki še pride. Po eni strani lahko občudujemo njegovo preciznost izraza, črke in vgravirane poteze, na drugi strani pa prizadevanje po utopični zvezi med knjigo (zakonom in razumom) in zvitkom (prerokbo in mistiko), med besedo in podobo. Na paradoksu in utopiji gradi tudi vizionarsko in revolucionarno ravnanje protagonistke poljskega romana, ki s tem, ko svoj plug zapelje čez kosti mrtvih, dokončno opusti zdravorazumski pogled na navidezno urejenost sveta, se deteritorializira in reteritorializira ter nezaceljivo zareže v svet in življenje, a obenem prav s tem usodnim rezom reši mnogo življenj in bralstvu odstre vizijo sveta nenehnega postajanja.

Mogoče je torej skleniti, da roman Olge Tokarczuk sporoča natanko to, kar evocira Blakova sestavljena umetnost, da je ustaljeno miselnost treba nenehno spodkopavati, da tisto, kar velja za naravno in samoumevno, ne zdrži etične presoje, da narava in družba nista jasno razločljivi entiteti in da je priporočljivo obe motriti ne le skrajno kritično, ampak tudi revolucionarno. Ali drugače: humanizem ni nekaj, kar samoumevno sovpada s kulturo, ampak je le njen sestavni del, nadvse pomemben sestavni del, ki ni vzdržal preizkušnje.

LITERATURA

- Benčin, Rok. *Okna brez monad. Estetika od Heideggerja do Rancièra*. Ljubljana: Filozofski inštitut ZRC SAZU, 2015.
- Benjamin, Walter. »Ursprung des deutschen Trauerspiels«. V: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. I. Frankfurt ob Majni: Suhrkamp, 1991. 203–409.
- Blake, William. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. New York: Random House, 1988.
- . *Poroka nebes in pekla*. Prev. Vojko Gorjan. Koper: Hyperion, 2006.
- . *Blake*. Prev. Miha Avanzo. Ljubljana: MK, 1978.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Pariz: La Différence, 1984.
- . *Proust in žnaki*. Prev. Jana Pavlič. Ljubljana: Študentska založba, 2012.
- . *Kritika in klinika*. Prev. Suzana Koncut. Ljubljana: Študentska založba, 2010.
- . *Nietzsche*. Prev. Jelka Kernev Štrajn. Vnanje Gorice: KUD Police Dubove, 2014.
- . *Razlika in ponavljanje*. Prev. Peter Klepec et al. Ljubljana: Filozofski inštitut ZRC SAZU, 2011.
- . *Guba*. Prev. Jana Pavlič. Ljubljana: Študentska založba, 2009.
- Deleuze, Gilles in Félix Guattari. *Kafka: za manjšinsko književnost*. Prev. Vera Troha. Ljubljana: LUD Literatura, 1995.
- . *Kaj je filozofija?* Prev. Stojan Pelko. Ljubljana: Študentska založba 1999.
- . *Mille plateaux*. Pariz: Les Éditions de Minuits, 1980.
- Heymans, Peter. »Eating girls: Deleuze and Guattari's Becoming-Animal and the Romantic sublime in William Blake's Lyca poems«. *Humanimalia: A Journal of human/animal interface studies*. 3.1 (Jesen 2011): 2–39.
- Kernev-Štrajn, Jelka. *Renesansa alegorije: Alegorija, simbol, fragment*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2009.
- Mitchell, W. J. T. *Blake's Composite Art*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- . *Slikovna teorija. Eseji o verbalni in vizualni reprezentaciji*. Prev. Lela B. Njatin. Ljubljana: Študentska založba, 2009.
- Peat, Ray. »Can art instruct science? William Blake as biological visionary«. Splet. 23. 1. 2016. <http://raypeat.com/articles/articles/william-Blake.shtr>
- Proust, Marcel. *Sodoma in Gomora*. Prev. Radojka Vrančič. Ljubljana: DZS, 1991.
- Tokarczuk, Olga. *Dnevna hiša, nočna hiša*. Prev. Jana Unuk. Ljubljana: KUD Apokalipsa, 2005.
- . *Beguni*. Prev. Jana Unuk. Ljubljana: Modrijan, 2008.
- . *Pelji svoj plug čez kosti mrtvih*. Prev. Jana Unuk. Ljubljana: CZ, 2014.
- Sasso, Robert, in Arnaud Villani. *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*. Pariz: J. Vrin, 2003.
- Vaupotič, Aleš. *Aktualnost realističnega diskurza v literarni in intermedijski umetnosti: doktorsko delo*. Ljubljana: FF, 2010 (258).

Against the »Natural« Order of the World

Keywords: philosophy of language / sign / representation / Deleuze, Gilles / Guattari, Félix / Polish literature / Tokarczuk, Olga / English poetry / Blake, William / man and animal / non-anthropocentrism

Along the many conceptualizations and definitions of the sign offered by the history of semiotics this article selects as its point of departure the Proustian definition, whereby the sign is what forces us into thinking. However, this thinking no longer makes an effort to find the truth, but creates the circumstances where thinking may seek the truth or, in other words, establishes the relationship with the still-unsought and reveals the truth in incommensurability. This is because—as Gilles Deleuze and Félix Guattari assert in their work *What is Philosophy?*—the true criterion of thinking is novelty; namely, to think means to think differently; moreover, it is only possible to think differently. This recognition places us precisely at the crux of their late philosophical thought through the prism that we will use to read the genre novel (a kind of “moral and metaphysical thriller” as the author herself defined it) *Prowadź swój pług przez kości umarłych* (Drive your Plough over the Bones of Dead, 2009; the title is a paraphrase of the verse from William Blake’s *Proverbs of Hell*), written by Olga Tokarczuk—who, among other things, won the Vilenica Prize in 2013. However, this reading will not take place as an application of Deleuze’s reading of Proust, known from the work *Proust and Signs*, even though this will be taken into account. The article first of all seeks to determine which of Deleuze and Guattari’s basic concepts, above all becoming (becoming-animal, becoming-minoritarian, becoming-imperceptible) are key for reflecting on the thematization of animals in literature, and on this basis to show that it is precisely the issue of thematizing animals that is fatefully connected with contesting the orientation that subordinates heterogeneity to a single homogenizing concept and makes it possible for generally known accepted ideas to continually succeed in becoming rooted in consciousness. Yet such an orientation requires attentiveness, particularly to the part of the sign that is more accessible to perception than to reason. In this context, distinguishing between reason and perception is vitally important for the reading of Tokarczuk’s novel. It is precisely in this sense that it is possible to understand the fact why the poetical “composite” art of William Blake is the most important intertextual element in the novel.