

## MUTCI, AKUZMATIKI IN GOVORCI POSTFORDIZMA

CIRIL OBERSTAR

Teorija postfordizma je že od svojega vznika dalje vse prej kot koherentna in celovita.<sup>1</sup> Prej velja za nekakšno teorijo v nastajanju, za teorijo z odprtim zaključkom. Kako tudi ne, saj poskuša opredeliti družbene procese in spremembe, ki še niso končani. Celo avtorji, ki snujejo zbornike o postfordizmu (Amin Ash, denimo), se strinjajo, da je skorajda edina skupna točka raznih teorij postfordizma pravzaprav točka zloma družbenoekonomske paradigme, ki je svoje ime dobila po morda najbolj znamenitem proizvajalcu avtomobilov – Fordu. Odtod prisotnost predpone *post* v večini izrazov, ki opredeljujejo novo obdobje, čeprav so termini, ki jim predpono pritikajo, različni in merijo na različne vidike tega, s čimer prekinjajo: postfordizem, postindustrijska doba, postmodernizem ... Večinoma gre za ekonomske analize, ki se osredotočajo na prelom znotraj produkcijskega načina. Postmodernizem, ki v enaki meri naznačuje spremembe v kulturni in umetniški sferi, je prej izjema kot pravilo. In vendar je zgodovina postfordizma, ki je bolj strogo vezana na ekonomsko vsebino, precej intimno povezana tudi z zgodovino filma. To poveza-  
vo lahko danes, ko je postala precej aktualna, rekonstruiramo.

Kot najbolj neposredno srečanje obeh področij se najprej ponuja analiza postfordističnega preloma znotraj filmske industrije, kakršno je opravil Michael Storper. Film tukaj ni obravnavan kot specifična zvrst umetniškega izražanja, temveč kot specifična produkcijska panoga, znotraj katere je mogoče precej natančno naznačiti prelom ekonomske paradigme. Prehod od hierarhično urejenih velikih filmskih studiev, ki nastajanje filma nadzorujejo od začetka do konca, do mrežno organiziranih neodvisnih podjetij, specializiranih za izvedbo posameznih segmentov filmske produkcije, je natančna ustreznica prehodu fordistične organizacije dela v postfordistično. Tako, denimo, novodobno podjetje, ki sodeluje pri nastanku sodobnega hollywoodskega filma, ni več tako speci-

<sup>1</sup> Prispevek je dodelava članka »Mutci postfordizma«, ki je bil objavljen v reviji *KINO!*, št. 5–6/2008. Nekaj poglavij je bolj ali manj v celoti prešlo v pričujoči tekst, nekaj je opuščeni ali predelanih, zadnji dve poglavji pa sta v celoti napisani na novo.

alizirano zgolj za posamezen segment filmske produkcije (za filmsko animacijo na primer), temveč obenem svoje usluge prodaja tudi reklamni industriji, industriji računalniških iger, oblikovalskim agencijam, spletnim podjetjem in celo vojaški industriji. Takšno podjetje deluje po načelu, kakor ga poimenuje Storper, fleksibilne specializacije (*flexible specialisation*). Producenti filmskih vsebin so usposobljeni za delovanje v več različnih smereh, hkrati pa so tudi njihova orodja in produkcijski stroji večnamenski (*multifunctional*), z njimi je mogoče opravljati različne naloge, ki zato posledično tudi zahtevajo različne spretnosti delavcev.

Jonathan Beller je k problematiki ekonomskega prehoda v nov produkcijski način pristopil v nasprotni smeri. Ni analiziral ekonomskih značilnosti spremembe produkcijske paradigme znotraj filmske industrije, temveč je z analizo cirkulacije podob v sodobni hipervizualizirani družbi in z analizo nastajanja njihove tržne vrednosti skušal pokazati, da je postfordistični produkcijski način pravzaprav sinonim za kinematografski način produkcije, za *cinematic mode of production*, kakor se imenuje njegova knjiga. V ospredju njegove analize ni toliko produkcijski proces, kolikor ustvarjanje komercialne vrednosti podob. Za razliko od drugih blag naj bi vrednost podob nastajala predvsem v sferi njihove distribucije. Ker za vrednost filmskih in drugih podob ni toliko odločujoča produkcija, kolikor prav njihovo dojetje s strani potrošnikov, je Beller nosilno tezo svoje knjige oprl na gledanje: »To watch is to labor.« Povedano preprosto, ko gledalci podobam dovolijo, da se jih dotaknejo, ter nanje usmerijo pozornost svojega zaznavnega in kognitivnega aparata, pravzaprav ustvarjajo in poustvarjajo njihovo vrednost. Grobo predstavo o garanju fizičnih delavcev, ki naj bi bila osnova Marxove »delovne teorije vrednosti«, bi bilo danes treba nadomestiti z bolj fino predstavo tihega tkanja duha pozornih gledalcev, ki je podlaga Bellerjeve pozornostne teorije vrednosti (*attention theory of value*). Intimna okolja temnih kinodvoran, kamor se potopijo anonimni gledalci, da bi podobam na platnu podelili smisel, ki ga same zase nimajo, pa so postala paradigma novodobnih tovarn za ustvarjanje presežne vrednosti.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Kritika politične ekonomije ima dolgo in upoštevanja vredno tradicijo spogledovanja s filozofsko disciplino, ki se imenuje estetika, znotraj katere je izpeljana tudi Bellerjeva teza o pozornostni teoriji vrednosti. Tudi če zanemarimo morda najbolj sloviti deli s tega področja, Benjaminovo analizo umetnin v času reprodukcije in Adornovo ter Horkheimerjevo analizo kulturne industrije, je treba upoštevati vsaj še teorijo estetske forme blaga W. F. Hauga, ki je nastala na začetku sedemdesetih let prejšnjega stoletja. Toda nihče izmed omenjenih avtorjev ni šel tako daleč, da bi estetsko doživljanje opredelil kot ključni agens ustvarjanja presežne vrednosti. Sodeč po zadnjih delih Jonathana Bellerja se zdi, da se je tudi on malce odmaknil od svoje prvotne pozicije,

Storper in Beller predstavljata dva različna, celo nasprotna načina obravnave vzajemne povezanosti filma in postfordizma. Če se je prvi ukvarjal pretežno s sfero produkcije filmskih podob, se drugi ukvarja povečini s področjem njihove cirkulacije, posledično torej s kroženjem vrednosti, kakršnega zahteva produkcija in distribucija podob. Paolo Virno se umešča v presek obeh teorij. Njegova analiza deluje tako na terenu politične ekonomije in je vezana na spremembo čisto ekonomske paradigme, kakor tudi na terenu sodobnih oblik komuniciranja ter preučevanja kulturnega in umetniškega področja. Po eni strani se, prav tako kot Beller, posveča analizi medijske krajine in različnih modusov komunikacije, in po drugi, tako kot Storper, strožji analizi ekonomskega področja, h kateremu pristopa s teoretskim orodjem Marxove kritike politične ekonomije. Novost, ki jo Virno vpelje v postfordizem, je sicer sorodna Bellerjevi pozornostni teoriji vrednosti, vendar se od nje tudi bistveno razlikuje. Medtem ko se Bellerjeva teorija osredinja na pogled in gledanje kategorizira kot delo, se Virno osredotoča na glas in za temeljno paradigmo sodobnega ustvarjanja vrednosti postavlja govor.

#### GOVORCI POSTFORDIZMA

»Največja novost postfordizma je, da je govor vključil v delo. Danes bi v nekaterih delavnicah lahko spodoben vtis naredili panoji, ki bi bili nekdanjim zrcalno nasprotni: 'Delamo. Govorite!'«<sup>3</sup>

Zrcalno nasprotni čemu? Seveda prav tistemu, kar naj bi nam v branje ponujali panoji, ki so nekdanj krasili fordistične tovarne, se pravi napisu: »Tišina. Delamo!« Okoli tega zasuka, ki naznači prehod fordistične logike delovnega procesa v postfordistično, je Virno strnil svojo kratko analizo pojmovanja virtuoznosti, kakor jo je predstavil v tridnevnem seminarju nekje na jugu Italije in ki v knjižni obliki nosi naslov *Slovnica množta*.

Virtuoznost te kratke analize leži nedvomno v načinu Virnovega pisanja (predavanja), ki poskuša slediti premenam, premestitvam in zdrsom pojmovanja množta pri različnih teoretikih (Hobbes, Spinoza, Heidegger, Benjamin, Marx, Hannah Arendt ...) in na različnih področjih (psi-

kjer dominira analiza doživljanja podob, in je poudarek prenesel na področje njihove produkcije. Tako je v enem izmed zadnjih nastopov v Ljubljani (15. 12. 2008) opozoril na izjemne hardverske kapacitete, ki morajo biti na voljo, da bi računalniško generirane podobe, kakršne najdemo povsod v sodobni kinematografiji, sploh dosegle gledalca. Poudaril ni le vloge produkcijskih sredstev, torej vloge računalniške mašinerije v lasti filmskih producentov, temveč obenem tudi nepogrešljivi angažma matematične in drugih znanosti, ki računalniško generiranje podob softversko sploh omogočajo.

<sup>3</sup> Virno 2003, 77.

hologija, jezikoslovje, politična teorija, politična ekonomija in tako naprej). Vsekakor pa je prav tako res tudi, da nosilno os, okoli katere se zasnuje ekonomski prehod v postfordistično dobo, predstavljata prav govorica in virtuoznost proletariata: »Mislim, da je govoričenje osnovna surovina postfordistične virtuoznosti.«

Drznost, skorajda škandaloznost Virnove teze tiči v tem, da ne govori – kar je tako ali tako že obče mesto – o postfordistični prevladi terciarnega in kvartarnega sektorja nad drugimi industrijskimi sektorji. Ne govori o tem, da sta storitveni in komunikacijski sektor, vključno z oglaševalskimi, promocijskimi ali turističnimi agencijami, postala prevladujoči paradigmi produkcijskega načina, ki določa vse ostale veje produkcije. Radikalnost njegove teze je v ugotovitvi, da je virtuoznost v vseh svojih pomenih na delu prav tako tudi sredi, če lahko tako rečemo, »klasične« industrijske produkcije: v tovarni Fiata v Melfiju, kakor pravi Virno, prav tako kakor v tovarnah Revoza v Novem mestu, Mure v Murski soboti in tovarni Pivovarne Union in Laško ali pa v tovarnah Hewlett-Packard na Tajvanu in Panasonicu na Kitajskem.

Virnov zastavek je, skratka, v premiku celotnega dispozitiva kritike politične ekonomije. Predmet, na katerega se kritika nanaša, se sam na sebi, v svojem temelju, ni spremenil – delovni proces slej ko prej ostaja isto, kar je bil. Le s to razliko, da je Virno vanj vključil še govorico, proces govorne produkcije, v kateri so brez izjeme udeleženi skoraj vsi, od delavca za strojem do vrhunškega managerja in borznega posrednika. Tu ne gre le za to, da je produktivnim dejavnostim, s katerimi se je ukvarjala tradicionalna ekonomija, preprosto dodana še neka nova produkcijska veja. Jezikovna produkcija preči celotno ekonomsko polje, njen učinek se porazdeljuje med vse produkcijske sfere.

Da bi bilo mogoče prikazati celoten teoretski domet vključitve govorec-delavcev v produkcijo vrednosti in presežne vrednosti, se je zato treba vrniti v obdobje, ko kritika politične ekonomije še ni razvila senzibilnosti za ta govorni proces, ko je bila teorija za glasove delavcev gluha.

#### MARX DNKRAJ MARXA

To, kar nas bo sprva zanimalo, so predvsem prelomi Virnove analize z Marxovo teorijo, s kritiko politične ekonomije. Prelomi, ki v pravem smislu besede to niso, saj po drugi strani ostajajo zavezani Marxu in se v zaključkih sklicujejo prav nanj. Virno vsekakor ostri nekaj, kar je Marxovi teoriji imanentno protislovnega. Gre za pristop, ki bi ga lahko še najlepše opredelili s formulacijo iz naslova enega izmed del Antonia Negri-

ja: Marx onkraj Marxa. Vprašanje torej ostaja: kateri Marx, onkraj katerega Marxa?

Osnovni stožer Marxove analize ekonomije je odkritje specifičnega blaga, značilnega za kapitalistično produkcijo, to je delovne sile, tega paradoksnega blaga, ki ga je moč kupiti na trgu kakor vsako drugo blago. Se pa od vseh drugih blag razlikuje prav po tem, da ob nakupu, rečeno radikalno, ne obstaja. Kupljena in prodana je namreč zgolj zmožnost, *dynamis*, ne pa neka dejansko obstoječa stvar. Klasični paradoks delovne sile, na katerega se je skliceval že Hegel, se glasi takole: če bi kapital lahko zakupil vso delovno silo nekega posameznika za nedoločen čas, bi s tem ustvaril sužnja, samega sebe pa ukinil kot kapital. Ker je delovno silo namreč nemogoče ločiti od telesa, bi kapital s posameznikom razpolagal ves čas njegovega življenja, tako pa bi njuno razmerje ne bilo več kapitalistično, temveč sužnjelastniško. Diskretni šarm kapitalizma je torej v tem, da posamezniku prepusti svobodo: svobodo, da prodaja določen časovni interval svoje delovne sile, sam kapital pa si torej od celotnega trajanja delovne sile odmeri le tisti del, v katerem jo bo izkoristil, in sicer tako, da jo bo trošil. »Z delovno silo ali delovno zmožnostjo razumemo skupek fizičnih in duševnih sposobnosti, ki eksistirajo v telesnosti, v živi osebnosti človeka, in ki jih on spravlja v gibanje,« kakor citira Marxov *Kapital* Virno.<sup>4</sup>

Za kapital je torej edini zanimiv atribut delovne sile ta, da jo je mogoče potrošiti in iz tega trošenja izvleči ne le ekvivalent vrednosti, s katero je delovna sila proizvedena (nakupa tega blaga), temveč tudi presežno vrednost, ki jo delovna sila proizvede nad tem ekvivalentom. Ekvivalent tukaj pomeni, da ni nadomeščena vrednost, ki se v delovnem procesu dejansko potroši, ampak vrednost, ki omogoča temu blagu ponovno vrnitev v delovni proces, denimo naslednjega dne. Torej vrednost, ki usposobi delovno silo za njeno vrnitev v delovni proces. Kaj vse je zajeto v tej košarici, iz katere je vzdrževana delovna sila, je stvar mnogih in različnih interpretacij. Prav vse, začevši z Marxom, pa vanjo ne postavljajo le kruha, mleka, stanovanja in podobno, temveč tudi izobrazbo, znanje in druge nematerialne dobrine, ki jih Marx v zgornjem citatu označuje z »duševnimi sposobnostmi«.

Pri Marxu je vrednost blaga sestavljena iz elementov, ki so vključeni v njegovo produkcijo. Na eni strani jo sestavljajo vrednosti predmeta, potrošenih surovin in delovnih sredstev, ki sodelujejo v delovnem procesu in ki jih uporaba, trošenje delovne sile skozi delo, premešča iz snovi na

<sup>4</sup> Ibid., 66. Glej tudi Marx 1986, 155.

produkt. Njihova vrednost je na produkt prenesena ali v celoti, kakor pri predmetih dela in surovinah, ki so v celoti porabljene, ali le delno, kot na primer pri vrednosti orodij, katerih obraba je takšna, da lahko sodelujejo v naslednjem delovnem procesu. Na drugi strani je v vrednosti blaga zajeta tudi vrednost delovne sile. Tu je vzporednica med Marxovo analizo in analizo njegovih predhodnikov prekinjena. Najprej; brez delovne sile bi ne prešel na produkt dela niti atom vrednosti blag, ki sodelujejo v produkciji. Toda delovna sila ne more biti uvrednotena, njena zmožnost ne more postati aktualna, dejanska, ne da bi s svojim delom na končni produkt ne prenesla hkrati vrednosti potrošenih blag, pa tudi svojo lastno vrednost. Iz teh dveh postavk Marx določi, da je delo edina substanca vrednosti, ne pa tudi vsa vrednost produciranega blaga, kar je iz zgornjega že razvidno. Kot substanca vrednosti je delo, kakršno koli delo, abstraktno, negativno, torej delo, ki je »utrošek« delovne sile, »produktivno trošenje človeških možganov, mišic, živcev, rok«. Naj za zapisnik dodamo le, da je temu nizu, ki sicer že vključuje možganski center za govor, smiselno dodati še govorne organe, ki sodelujejo pri proizvodnji zvočne materije.

Ta točka zato najverjetneje ponuja privilegirano mesto, s katerega je mogoče premeriti Virnovo razmerje do Marxove teorije delovnega procesa, za katerega se izkaže, seveda šele vnažaj, da je bil nemi proces. Vprašati se moramo, ali je Marx sploh slišal govoričenje delavcev. No, o tem, da ga je slišal, da so ga slišali že davno pred njim, ni nobenega dvoma: »Delavec naj bi se v tem primeru razlikoval, kakor so se posrečeno izražali stari, samo kot *instrumentum vocale* od živali, ki so jim dejali *instrumentum semivocale*, in od mrtvega delovnega orodja, ki so mu dejali *instrumentum mutum*.«<sup>5</sup>

#### INSTRUMENTUM VOCALE

V Marxov pojem delovne sile kot človeške produktivne zmožnosti je torej že zajeta tudi generična zmožnost govora, o kateri razpravlja Virno. To pa osnovni zaplet – Virnovo razmerje do Marxove teorije in razmerje obeh do delovnega procesa – postavi v povsem novo perspektivo. Problem je torej v vprašanju, kje se pravzaprav odvija prelom, če so delavci že od nekdanj govorniki, oziroma s čim ne nazadnje prelamlja Virnova kritika politične ekonomije, če je govoričenje delavcev obstajalo že pred njim? Na eni strani imamo delavce, ki govorijo, ki so že od nekdanj govorili, toda na drugi strani imamo delovni proces, ki odslej ne teče več nemo

<sup>5</sup> Marx 1986, 181.

mimo njih, temveč pričinja beležiti njihov govor in iz njega ustvarjati dodano vrednost. Če sledimo Virnovi analizi, potem je treba reči, da je delovna zmožnost, kakor jo je pojmoval Marx, sicer vključevala govorico, le da delovni proces v Marxovem obdobju še ni beležil njenih učinkov. Tako smo postavljeni pred brezizhodno dilemo: delavci so sicer od nek-daj govorili, le da delovni proces tega ni registriral. Ostajal je gluha za njihovo govoričenje. Tako se zdi, kakor da bi poprej nemi delovni proces nenadoma zaživel v sferi zvoka.

V tem je Virnov teoretski zastavek enak tistim, ki so raziskovali domet prehoda nemega v zvočni film in problematizirali radikalno zarezo, ki jo je v film vpeljala zvočnost. Teoretik glasu v filmu, Michel Chion, je poskušali zvesto slediti spremembam, ki jih je pri tem prehodu utrpel sam filmski medij, in je morda prvi opozoril na to, da je nemi film povsem neprimerno ime za film, v katerem se igralci vendarle spuščajo v dialoge, le da jih ne slišimo, in v katerem je mnogo šumov in zvokov, le da smo zanje gluhi. Primernejše ime zanj je potemtakem »gluhi film«. Posebnost »nemega filma je bila že na prvi mah v tem, da njegove osebe niso bile take, neme, in da so govorile. Po tem se je ta umetnost tudi že od vsega začetka razlikovala od pantomime.«<sup>6</sup>

In res, če pogledamo na virtuoznost govorcev-delavcev v postfordističnem delovnem procesu z druge plati, se nam nenadoma vse, kar pravi Virno, zazdi precej domače. Fordistična zapoved, čeprav samo nemih črk panoja pred tovarno, »Tišina. Delamo!«, se zdi znana, kot da smo jo nekje že slišali. Seveda – »Tišina. Snemamo!« – to je vzklik filmarjev, ne katerih koli filmarjev, temveč prav filmarjev zvočnega filma. Ta vzklik so neprenehoma ponavljali predvsem v obdobju, ko je zares še nekaj pomenil, ko ga uho še ni bilo vajeno. V obdobju, ko je zvočni film nadomeščal nemi film, ko je bilo treba igralce, snemalno ekipo, okolico in sploh vse, ki so sodelovali pri filmu, nanj še le navaditi. Michel Chion ponuja izjemen opis tega dogodka:

Ko se je z zvočnim filmom pojavil na ekranu realni zvok – kot tisti zapozneli gost, ki je menil, da ga na zabavi ne morejo pogrešati – se je naenkrat izkazalo, da je tudi brez njega vse v najlepšem redu. (...) Realni zvok je začel radikalno spreminjati način snemanja filmov (...) Filmu je priklenil na nogo težko kroglo. Pogosto so pripovedovali, kako so morali kamere zapreti v neokretne zvočno izolirane kabine in jih imobilizirati, kako je poprej snemanje potekalo med prijetnim vrvenjem, potem pa se je naenkrat na vsakem koraku prikazala malodušje zbujajoča prepoved: »Tišina, snemamo!«, kako so tonski tehniki postali tirani snemanja in kako je bila za določen čas omejena svoboda gibanja in razreza na kadre, kakršno je užival nemi film.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Chion 1987, 182.

<sup>7</sup> Ibid., 213.

Ne nazadnje prav takšno spremembo Virno pripiše postfordizmu, ki nastopi po letu 1977, in s tem dogodek prehoda fordizma v postfordizem naredi za analogen prehod nemega v zvočni film, ki je igralcem prav tako zapovedal govoriti. Znani so, denimo, primeri propada zvezd nemega filma, ker so imele neprimeren, zajedljiv ali preprosto neznosen glas. Toda prav tako jasno je tudi, da gre pri vpeljavi tehnologije zvoka v filmsko industrijo za inverzni obrat – kakor tudi pri Virnovi tezi o vpeljavi govoričnice delavcev v postfordistični delovni proces. Če nemega filma govoričenje filmskih delavcev zunaj kadra, živahno vrvenje okolja in še posebej glasno brnenje kamere ni motilo – z vpeljavo »zvočnega tira« pa je nastopil vzklík »Tišina. Snemamo!«, ki naj bi utišal šume, zvoke in govoričnico okolja –, pa je v Virnovi analizi obratno: »Tišina. Delamo!« je zapoved, ki je veljala v fordizmu, medtem ko je »Govorite. Delamo!«, nasprotno, slogan postfordizma, kjer je generična človeška zmožnost govora vpeta v produkcijski proces. Še več: kjer govor ali govoričenje postaneta bistvena ustvarjalca ne zgolj vrednosti nasploh, to je deleža vrednosti nujnega dela na produktu, temveč prav presežne vrednosti.

In vendar zaradi tega obe zapovedi nič manj ne predstavljata sledi natančno istega dogodka – vpeljave glasu v delovni proces. Zapoved »Tišina. Snemamo!« tako ni le odmev preteklosti, ni le zapozneli odmev obdobja, ki ga je novi režim pokopal, temveč je veliko prej filmska resnica nove zapovedi, potlačena, hrbtna plat zapovedi »Govorite. Delamo!«. Potemtakem se je treba vprašati tudi, ali je v tej permissivni zapovedi obenem kaj takega, kar mora utihniti za ceno, da bi govoričenje privzelo vlogo temeljnega producenta presežne vrednosti.

#### POSLEDNJA MUTČEVA BESEDA

Chion je na začetku svoje teoretske poti prav s svojo pedantno analizo prehoda nemega v zvočni film spustil končno nekaj »svetlobe« v filmsko teorijo in njene zagate z zvokom. Ena izmed njegovih prvih, morda najbolj daljnosežnih teoretskih potez je bila prav v tem, da je iz zvočnega filma izluščil figuro, ki deluje kot reprezentanta nemega filma.

Ko so film opremili z »zvočno stezo«, ki je bila z njim sinhronizirana, in na to dopolnilno stezo nanegli glas, zvočni film (...) ni le omogočil slišati tišino (...), temveč tudi uprizoriti-resnično neme osebe ... Gluhi film, kjer so se molčeče osebe gibale med govorcami brez glasu, ni mogel dati slišati njihove molčečnosti.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Ibid., 182.



Ko v teoretsko analizo vstopi govornica, hkrati z njo nujno vstopi vanjo tudi vprašanje molka. Paradoksalno je ravno molk tisto, česar nemi film ne more uprizoriti. Mutec je figura, ki v nemem filmu ne more obstajati ali pa obstaja le v zelo okrnjeni obliki. Chionova zasluga je, da je teorijo, ki se ukvarja s preučevanjem nove situacije, dopolnjene z registrom govorice, soočil z njeno prvo nalogo, da naj v njej zariše koordinate molka. Ni geografije zvoka brez geografije molka.

To njegovo teoretsko operacijo je zato vredno pogledati od blizu, saj ima nedvomno velike možnosti, da vsaj malo osvetli tudi našo zagato, ki jo v najbolj strnjeni obliki prinaša Virnova 8. teza: »V postfordizmu se *general intellect* ne prekriva s fiksnim kapitalom, temveč se v glavnem manifestira kot jezikovne interakcije živega dela.« *General intellect* (splošni intelekt) je Marxov izraz iz *fragmenta o strojih*, s katerim poskuša označiti družbeno vednost, ki je utelešena v konstrukciji strojev (fiksne ga kapitala) kot minulo delo. Prav stroji pa obenem predstavljajo tisti subjekt delovnega procesa, ki ga je Marx za razliko od delavcev označil za *instrumentum mutum*. Virno, nasprotno, pojmuje *general intellect* kot množično intelektualnost, kot tisto vednost, ki pride do izraza v virtuozni komunikaciji delavcev. Referenčni stavek pri Marxu se glasi takole:

So [stroji, lokomotive, železnice, *selfacting mules*] s človeško roko ustvarjeni organi človeških možganov; upredmetena moč znanja. Razvoj *capital fixe* nakazuje, na kateri stopnji je obče družbeno znanje, *knowledge*, postalo neposredna produktivna sila, tako da so sami pogoji družbenega življenjskega procesa prišli pod kontrolo *general intellecta* ter so njemu primerno preusmerjeni.<sup>9</sup>

Ključna Marxova poanta je torej v tem, da je v strojih utelešena družbena vednost preteklih obdobij in preteklih delovnih procesov. Novodobni stroj je rezultat vednosti, ki se je razvijala v teh procesih in skozi njih. Povedano preprosto, »avtomatizirano mašinerijo«, kakršno ima v mislih Marx, predstavljajo razviti stroji, ki jih je mogoče razgraditi »v posamezne manjše dele, ki so sami zase zopet stroji«, če citiramo kar Deleuza. Mašinerija je sestav posameznih strojev, ki so sami zopet sestavljeni. Izvoru osnovnega delca, elementa še tako kompleksnega stroja, je tako mogoče slediti nazaj do enostavnega orodja. Torej »gre v produkcijskem procesu velike industrije (...) za produktivno silo delovnega sredstva, razvitega v avtomatičen proces«.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Marx 1985, 506.

<sup>10</sup> Lep primer tega, kako uvedba stroja v delovni proces spreminja samo teoretsko percepcijo, ponuja kar Marx sam v analizi Descartesovega dojemanja živali: »Mimogrede rečeno, Descartes gleda s svojo definicijo živali kot zgolj stroja z očmi manufakturnega

Marx je vednost, utelešeno v strojih, in vednost delavcev že od začetka postavil v nespravljivo razmerje, v razmerje, ki ga preči asimetrija med kapitalom in delovno zmožnostjo, za katero se pri Virnu zdi, da jo prav pojem *general intellect*, kolikor zajema oboje, na neki način presega. Vednost, ki jo generira jezikovna interakcija živega dela, postavlja Virno na isto raven kot manifestacijo vednosti, zajete v avtomatizirani mašineriji. S tem pa ukinja in odpravlja asimetrijo med aktualno, živo vednostjo, in vednostjo minulega delovnega procesa, ki je, čeprav produktivna, zavezana molku. Povedano drugače: odpravlja razliko med strukturnim mestom, ki ga zavzema vednost aktualnega govorca, in med mestom, ki ga naseljuje stroj-mutec, varuh vednosti preteklega delovnega procesa.

### MUTČEVA VEDNOST

Ne da bi nadaljevali in še bolj natančno analizirali Marxovo pojmovanje fiksnega kapitala in njegovega razmerja z vednostjo, udejanjeno v avtomatizirani mašineriji, poskusimo na to razmerje pogledati s pomočjo že omenjene Chionove teoretske operacije. Chionova osnovna poanta je, da je prav prek vloge mutca v filmih praviloma mogoče izluščiti zagato filmarjev ob statusu govornice v zvočnem filmu. Njegova pojava je tam torej zato, da bi nekaj povedali o govornici, katere umestnost v filmu nikakor ni tako samoumevna. Tako vsakič, ko se filmski mutec pojavi v zvočnem filmu – pravzaprav šele tu zares pride do izraza –, zavzame neko posebno strukturno funkcijo, ki jo je Chion razdelil v tri segmente:

(1) S svojo molčečnostjo reprezentira neko dvoumno vednost, čeprav nikoli »ne vemo, kako je z njegovo vednostjo: kaj ve in česa ne«. Toda prav zato »vsakdo, ki se z njim sooči, podvomi v svojo vednost, ki je vedno parcialna, in morebiti prav mutec ve 'ostalo'«. Kar koli že lahko ve, pa tega vendarle ne more izgovoriti: deluje kot »priča«, ki je videla nekaj, česar ne bi smela videti ali česar drugi niso videli, a tega ne more izdati. Njegov molk deluje kot »moralna vest«, ob kateri je razorožen vsak še tako hud zločinec, kakor pravi Chion.

(2) Je kakor nema senca, ki spremlja glavnega akterja, njegov »dvojniki«, ovit v skrivnost. »Mutec in njegovo ime: on ne reče 'jaz', temveč le prevzame ime, ki mu ga dajo.«

(3) Poleg tega in ne nazadnje mutec »kaže k skrivalnici, k izključitvi, zunanosti polja, k vprašanju predpostavljene 'poslednje besede', ki bi

---

obdobja, medtem ko je v srednjem veku veljala žival za pomočnika človeka.« (Marx 1986, 356 in *passim*.)

dispozitiv vednosti sklenila v neko 'celoto'. Torej kaže prav k temu, kar žene filmske govorce: k neizgovorjeni poslednji besedi, k skrivnosti, ki žene celotno dogajanje in omogoča zaplete. Hkrati, še vedno v tej tretji funkciji, pomeni »napoved smrti ali dolga, ki ga je treba poplačati«, kakor na primer pojava Charlesa Bronsona v filmu *Bilo je nekoč na Divjem zahodu*.<sup>11</sup> Vsakič, ko se pojavi, je to oznanilo, da se bliža plačilo dolga iz preteklosti. Funkcija mutca, kakršen je lik Bronsona, deluje torej tudi, če lik ali oseba ni gluhomem/a: mutec je skratka veliko bolj personifikacija molčečnosti. In prav kot tak predstavlja ekstrem in ne preprosto nasprotje govornice, predstavlja tisto, brez česar govoričenje ne steče: molk kot odsotnost govornice je obenem njen konstitutivni moment. Prav zato »filmski mutec končno kaže k statusu govornice, govora, glasu v filmu. Telo brez glasu kaže k svojemu nasprotju, h glasu brez telesa, k akuzmatiku.« Slovit akuzmatični »off« glas, ki ga Chion označi kot drugo skrajnost, pa nasprotno »funkcionira kot središčno, avtonomno žarišče, od koder tisto govori, in ki ukazuje, komentira, podeljuje vednost.«<sup>12</sup>

Med ta dva pola, ekstrem glasu, breztelesno prezenco »off glasu« in utelešenje molka, je umeščeno in razpeto celotno polje govornice in njenih učinkov. Zdaj je že mogoče ugotoviti, da Chionu ne gre zgolj za govor v filmu, temveč za razsežnost, za register govornice nasploh, za strukturo, ki jo uokvirja. Mesto, ki ga molk zavzema v strukturi govornice, je pravzaprav tudi motiv za vpeljavo figure mutca, s katero se preizkušajo filmarji zvočnega filma. Filmski mutec, kolikor je tam zato, da pojasni vlogo govornice nasploh, zmožnosti govora nasploh, »ima status instrumenta«, ki govornici šele zariše polje, začrta meje in hkrati omogoča njeno artikulacijo. Prav tako kot na drugi strani breztelesni akuzmatični glas.

#### INSTRUMENTUM MUTUM

Mutec postfordističnega delovnega procesa je torej natanko »avtomatizirana mašinerija«. <sup>13</sup> Če je ravno za postfordizem značilno, da je jezikovna virtuoznost delavcev-govorcev stopila v ospredje, potem se je ta

<sup>11</sup> *Once Upon a Time in the West*, 1968, r. Sergio Leone.

<sup>12</sup> Chion 1987, 189.

<sup>13</sup> Ni naključje, da so prav *Očrti* tisti tekst, ki omogoča primerjavo kinematografske teorije z Marxovo kritiko ekonomske teorije. *Očrti* so bili namreč izvirno namenjeni samorazjasnitvi in niso bili predvideni za izdajo. Kot taki omogočajo neposreden vpogled, če lahko tako rečemo, v intimnost Marxove misli, ki bi se je naknadna predelava za objavo zagotovo poskušala otresti. V tem pogledu *Grundrisse* predstavljajo privilegirano mesto, ki omogoča videti ne le Marxovo analitično strast, temveč tudi njegovo lastno fantazmatiko, ki je prav tako imanentni del njegove teorije.

premik zgodil natanko zato, ker se je v razvitem industrijskem delovnem procesu naselil in dobil prevlado tisti mutec, avtomatizirana mašinerija, ki je predrugačila funkcije vseh ostalih elementov delovnega procesa: surovin, ki se v njem porabljajo, predmeta dela, ki gre skozenj, produkta procesa in ne nazadnje funkcijo delovne sile same. Nemi stroj zato natančno udejanja vse tri funkcije, s katerimi je Michel Chion opredelil vlogo mutca v zvočnem filmu.

Najvišje razviti stroj, »avtomatski sistem mašinerije«, deluje samostojno in avtonomno, on neposredno je »živa (aktivna) mašinerija«. <sup>14</sup> Tu seveda ne gre za to, da bi, kakor umetna inteligenca, čutil, videl in tako naprej. Gre za mesto, ki ga zavzame v razmerju do vednosti, torej za mesto, kakršnega mu v delovnem procesu določa kapital. Stroj postane »dvojniki«, nemi partner žive delovne zmožnosti, utelešene v posamezniku, ki se ne podreja zgolj svojim lastnim zakonom in zakonom vednosti, po kateri je zgrajen, temveč predvsem vzpostavlja neko novo razmerje do delovne sile in do kapitala, ki ga tja postavlja. Stroj je sistem vednosti, ki »ga požene v gibanje neki avtomat, gibajoča sila, ki giblje samo sebe«. Avtomat je »negibajoči gibalec«, čista potencia, zmožnost, ki jo je s pritiskom na gumb mogoče spraviti v gibanje. Toda kolikor je stroj, je hkrati ustroj množstva različnih, parcialnih, prej samostojnih instrumentov dela, elementov, ki zdaj sestavljajo enoten mehanizem: »ta avtomat sestoji iz različnih mehaničnih in intelektualnih organov«. Marxova sopostavitve stroja-avtomata ob delovno zmožnost nikakor ni zgolj površinska opazka. Razmerje, v katerem predstavlja dvojnika tega paradoksalnega blaga – delovne sile, se ne vzpostavlja zgolj iz njiju samih, temveč v njunem odnosu do kapitala. Človek v delovnem procesu, ki ga obvladuje kapitalistično razmerje, šteje le toliko, kolikor je blago, to je uporabna delovna zmožnost, čista potencia, ki se bo aktualizirala šele skozi delovni proces. A obenem je njen edini nosilec »temeljna biološka konfiguracija« človeka, ne telo kot celota, temveč množstvo organov, ki ustvarjajo telo in katerih obraba je po Marxovi definiciji substance vrednosti: »produktivno trošenje človeških možganov, mišic, živcev, rok«. Avtomatizirana mašinerija zavzema strukturno mesto dvojnika delavca-virtuoza v emfatičnem pomenu: »Stroj, ki ima spretnost in moč za delavca, je sam virtuozi, ki ima svojo lastno dušo v mehaničnih zakonih, ki v njem učinkujejo, in za svoje neprestano samogibanje konzumira kakor delavec živila, premog, olje etc. (*matières instrumentales*).« <sup>15</sup> Njegova virtuoznost je virtuoznost mut-

<sup>14</sup> Marx 1985, 498 (poudaril C. O.).

<sup>15</sup> Ibid., 497 (poudaril C. O.).

ca. Oddaja šume, brni, ropota, toda ne govori, »nikoli ne reče 'jaz', temveč le prevzame ime, ki mu ga dajo« (Chion), ponavadi ime znamke, ime izdelovalca ali celo ime hčerke lastnika tovarne: Fiat, Krupp, Mercedes ali Smith & Wesson. Kako se ob tem ne bi spomnili znamenitega odgovora Dirty Harryja na grožnje bančnega roparja, ki ga izreče v trenutku, ko povsem sam, brez kolegov in kritija stoji v razdejanem bifeju, kjer pravkar poteka rop: »We will not be happy about it!« »Who's we?« vpraša bančni ropar presenečeno, saj pred seboj vidi enega samega policaja s pištolo v roki. »Smith, Wesson and me,« odgovori Harry Callahan.

Avtomatizirana mašinerija je nemi reprezentant prejšnjih obdobj delovnega procesa. V njej je nakopičena »akumulirana vednost in spretnost«. »Znanost, ki nežive člene mašinerije sili, da s svojo konstrukcijo delujejo smotrno kot avtomat, v delavčevi zavesti ne obstaja.« Vednost, ki jo poseduje stroj-mutec, je do vednosti delavca-govorca v natanko istem razmerju kakor vednost mutca do govorcev: »vsakdo, ki se z njim sooči, podvomi v svojo vednost, ki je vedno parcialna, in morebiti prav mutec ve 'ostalo'«. Ne gre zgolj za to, da je ta ločitev vednosti od subjekta dela krivična, temveč veliko bolj za učinek te diametralne pozicije vednosti, zaje-te v avtomatu, in vednosti delavca, določneje, njegove nevednosti glede tega, kakšno vednost posedujejo avtomati. Vednost, ki je potrebna za upravljanje z njimi, za nadzorovanje, nima s tem nobenega opravka. Ne gre namreč za vednost o njegovem ustroju, ki se je lahko naposled, čeprav z ogromno truda, priučimo, temveč za vprašanje, »kako je z njegovo vednostjo«, kam se umešča. Ne kako deluje, temveč kaj jo žene.<sup>16</sup> V teh zagatah lahko prepoznamo vprašanja, ki so si jih najverjetneje ob prvih strojih postavljali privrženci ludizma, katerih vodjo je opeval že Byron. Toda njihovi nasilni izbruhi, netoleranca do avtomatizacije in razbijanje strojev, vse to je bil preveč preprost odgovor na njihova vprašanja. Morebiti pa je v tem, kar prinaša ta dvoumna vednost, še bolj pomembno nekaj drugega, da je namreč tisto, česar delavec ne ve, prav njegovo mesto v delovnem procesu ali, bolje, mesto njegove spretnosti, »vednosti, ki je vedno parcialna« glede na potek delovnega procesa, ki ga zdaj v celoti

<sup>16</sup> Lacanov univerzitetni diskurz, v katerem je S2, to je veriga označevalcev oziroma vednost, postavljena na mesto dejavnika, posega v podobno problematiko. Nanjo odgovarja s tem, da pokaže, kako v univerzitetnem diskurzu označevalec-gospodar (S1) zaseda mesto resnice te vednosti. Ob razvijanju te poante pa se tudi Lacan opre na krajo vednosti delu, podobno kot Marx, ki v omenjenem segmentu o strojih iz *Očrtov* analizira prenos vednosti delovnega procesa v osamosvojenno znanost, utelešeno v strojih, torej prehod vednosti delavcev na stran in v službo kapitala.

določa mašinerija.<sup>17</sup> Ta manko, ki ima vzrok v izkoreninjenosti delavca iz neposrednega dela in ki naredi, da stopa delavec poleg procesa, da njegovo delo postaja abstraktno, postane hkrati gonilo njegove komunikacijske virtuočnosti.

Kajti z nastopom mašinerije kot utelešene »akumulirane vednosti in spretnosti« se živa delovna sila prikazuje »le kot zavesten organ, na mnogih točkah mehničnega sistema v posameznih živih delavcih; raztremo, subsumirano celokupnemu procesu mašinerije same, samo le člen sistema, katerega enotnost ne eksistira v živih delavcih, temveč v živi, aktivni mašineriji.«<sup>18</sup> Tako v neki Marxovi perspektivi ni govorjenje drugih tisto, kar ustvarja pogon za samo govorčenje delavcev, temveč je to veliko bolj in v bolj bistvenem pogledu prav iztirjenost delavca iz delovnega procesa, raztresenost mest, na katera ga postavlja mašinerija. Virno vse prehitro sklene, da se postfordistično govorčenje dogaja zgolj ali bistveno na intersubjektivni ravni, medtem ko bi bilo treba v razpravo vključiti vsaj še paradoksalen status tega molka, neme vednosti, utelešene v stroju. Neskladje med obema poloma je tisto, kar vrže subjekt v »breztemeljnost«, kakor pravi Virno.

Kakor hitro izjave razbremenimo zahteve, da bi v vsem in povsem ustrezale nejezikovnemu svetu, se lahko v nedogled množijo in se generirajo druga iz druge. Govoričenje je brez temelja. Vendar taista breztemeljnost v vsakem trenutku avtorizira invencijo in preizkušnjo novih govoric. Komunikacija ne odraža in ne prenaša več tega, kar je, sama proizvaja stanja stvari, nove izkušnje, nova dejstva. Mika me, da bi rekel, da je govorčenje podobno šumu ozadja: da je samo na sebi nepomembno (za razliko od šumov, ki so povezani s posebnimi pojavi, npr. šum drvečega motorja ali šum svedra), vendar ponuja osnovni zaplet, iz katerega lahko potegnemo pomenljive variante, nenavadne modulacije, nepredvidene členitve.<sup>19</sup>

Struktura je, skratka, podobna tisti, ki jo je Chion izluščil iz mutca kot reprezentanta nemega filma v zvočnem, kot reprezentanta njegove la-

<sup>17</sup> Ob uvedbi avtomatizirane mašinerije v delovni proces Marx preučuje hkrati spremembo v »subsumpciji«, podreditvi delovne sile pod kapital. Tržna menjava delovne sile za denar, za plačo ali mezdo, mu tako velja le za formalno, pogodbeno podreditev delovne sile pod kapital. Nasprotno pa si kapital z uvedbo mašinerije v delovni proces in vednosti, utelešene v njej, delovno silo podredi realno. Postavi jo v realno odvisnost od sebe, od znanosti in vednosti, ki nastopata na strani kapitala. Podobno tudi Chion skozi svojo teorijo filma spremlja obrat molka iz formalne v realno podreditev. V svojem nemem obdobju je nemi film formalno zavezan molku, sama njegova forma ne dovoljuje govora. Z vpeljavo mutca v zvočni film pa gre, nasprotno, za realno podreditev molka. Film si zdaj podredi molk v obliki »realno« obstoječega lika – mutca. In Chionova ključna poanta je, da prav mutec v zvočnem filmu kaže na skrito vez do nemega filma, na dolg do svojega predhodnika.

<sup>18</sup> Marx 1985, 498 (poudaril C. O.).

<sup>19</sup> Virno 2003, 76–77.

stne preteklosti. Govorica v zvočnem filmu se organizira okoli molka. Mutec je lik, ki izzove govoricu, ki izzove govorce, da povedo več ali manj od tega, kar so hoteli povedati. Status delavcev-govorcev v postfordizmu je tako mogoče docela razumeti šele na ozadju tega molka, šele v razmerju do mutca-stroja.

#### AKUZMATIKI POSTFORDIZMA

Razmerje mutca do govorcev pa ni edino razmerje, ki ga je Virno spregledal v svoji analizi govoričenja kot temeljne surovine postfordistične produkcije. Obenem je tudi prezrl, da področje produkcijskega procesa naseljujejo glasovi, ki izvirajo zunaj produkcije. Kot glasovi brez teles se v produkcijskem procesu razlegajo akuzmatični glasovi borznikov in bančnikov, ki usmerjajo denarne tokove, odobravajo kredite in njihovo višino ter odločajo o usodi posameznih podjetij. Čeprav izraza akuzmatični glas ni izumil Chion, mu je vendarle prav on z izjemno lucidno analizo filma *Oporoka Dr. Mabuseja*<sup>20</sup> podelil tisto ključno strukturno mesto znotraj zvočnega filma.

Najprej tako, da je pokazal, kako telo brez glasu napotuje na svoje drugo, na drugi ekstrem govoricice, na glas brez telesa. Tako »filmski mutec končno kaže k statusu govoricice, govora, glasu v filmu. Telo brez glasu kaže k svojemu nasprotju, h glasu brez telesa, k akuzmatiku«. Šele med ta dva ekstrema, med glas brez telesa in telo brez glasu, je razpeto celotno polje govoricice in njenih učinkov.

To vzajemno nakazovanje obeh predpostavljenih vednosti zlahka določimo tudi znotraj produkcijskega procesa. Vsak stroj, še zlasti če gre za kompleksno avtomatizirano mašinerijo, zahteva zajetne investicije kapitala, kar posledično pomeni, da stroj ni zgolj še en produkcijski element, ki sodeluje pri ustvarjanju vrednosti končnega blaga, temveč je obenem utelešenje dolga, ki ga bo naposled treba poplačati. Ta dolg nakazuje na kapitalska razmerja zunaj produkcijskega procesa, na razmerja, kakor so sproti določena na borznem parketu, v upravah bank in v centralnih bančnih institucijah, ki določajo raven obrestne mere. Trenutno aktualna finančna kriza zares ni skopa s primeri posledic, ki jih lahko ima ta dolg na govorce-delavce. Tako negotovi status dolga v svoji telesni prezenci produkcijskega stroja veliko prej vpliva na obsodbo delavcev, ki bodo odpuščeni, kakor na svojo lastno usodo. Stroj je garant dolga, medtem ko so delavci le pomožni vir za njegovo odplačilo.

<sup>20</sup> *Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933, r. Fritz Lang.

Tako kot telo brez glasu (stroj-mutec) pomeni napoved »dolga, ki ga je treba poplačati«, tako akuzmatični glas brez telesa nazadnje odloča o vsebini te poslednje mutčeve besede, ki bo »dispozitiv in vednost sklenila v neko 'celoto'« (Chion). Za razliko od govorcev-delavcev, katerih vednost je vedno parcialna in je tako zgolj vednost, ki ostaja ujeta znotraj produkcijskega procesa, se zdi, da sta molk mutca in glas akuzmatika nosilca neke druge vednosti – celo vsevednosti, to je vednosti, ki odloča o tem, ali bosta posamezno podjetje in z njim delovni proces obstala ali propadla: »Nenavadno je razmerje simetrije, ki ga v filmu glas brez telesa, akuzmatika, vzdržuje z nemo osebo. V obeh primerih, smo rekli, se za osebo, ki je nosilec telesa brez glasu – ali glasu brez telesa – predpostavlja, da je bolj ali manj vsevidna, vsevedna, celo vsemogoča.«<sup>21</sup>

Pa vendar, kakor opozarja Chion, tega »paralelizma ne gre gnati predaleč«. V čem je torej bistvena razlika med vednostjo mutca in vednostjo akuzmatika? Sprva predvsem v tem, da za razliko od mutca akuzmatik »ne pripada istemu prostoru in času«. Nevidni vir akuzmatičnega glasu ni umeščen v produkcijski proces, katerega del so tako stroji kot delavci. Ta druga scena produkcije, ta drugi prostor in čas, ki bi ju bilo treba iskati na borzah, bankah in investicijskih družbah, sta druga le glede na tisto, čemur sodobni ekonomisti pravijo realni sektor. In prav iz te nepripadnosti istemu prostoru-času realnega sektorja izvira njegova vsemogočnost: »glas 'off' funkcionira kot središčno, avtonomno žarišče, od koder tisto govori, in ki ukazuje, komentira, podeljuje vednost.«<sup>22</sup> Borzni tečaji, določeni v komunikacijski interakciji med lastniki in borznimi posredniki, šele zares določajo vrednost posameznih podjetij kot celote in posledično usmerjajo tokove investicij, od katerih so odvisna nova delovna mesta, ki jih bodo zasedli govorci-delavci.

In prav tukaj naletimo na morda največji manko Virnove analize govora v postfordizmu. V obeh primerih, v primeru realnega in finančnega sektorja, gre za isti register, za register govorice kot osnovne surovine postfordizma.<sup>23</sup> Toda strukturna umeščenost govora znotraj obeh prostorov-časov se bistveno razlikuje. Medtem ko govor finančnega znotraj

<sup>21</sup> Chion 1987, 188.

<sup>22</sup> Ibid., 189.

<sup>23</sup> In kdo bi si ob prizoru na borzni parket sploh še upal ugovarjati, da je govoričenje borznika, bančnika, špekulanta in podobno v resnici osnovna, če ne celo edina produktivna dejavnost v finančni branži. Toda ali je njihov govor na isti način vključen v ustvarjanje presežne vrednosti kakor govor delavcev? In glede na to, da se vsaka od obeh govoric dogaja v zunanosti polja glede na drugo – ali se ni potemtakem treba vprašati, v kakšnem razmerju sta ta dva govora?



realnega sektorja predstavlja avtonomno žarišče akuzmatičnega glasu, »od koder tisto govori, in ki ukazuje, komentira, podeljuje vednost« pa je, nasprotno, govoričenje govorcev-delavcev realnega sektorja znotraj finančnega obsojeno na molk ali pa predstavlja kvečjemu le nenavaden hrup in šum ozadja, in še to običajno zgolj s posredovanjem ojačevalcev, ki jih priskrbijo sindikati.<sup>24</sup>

#### POSTFORDISTIČNI SOUNDSCAPE

Preden je torej teorija postfordizma z Virnom (in nekaterimi njegovimi sodobniki) zakoračila na področje glasu, zarisala njegove koordinate in ga postavila na zemljevid kritike politične ekonomije, je imela filmska teorija v tem območju že zavidljivo dolgo tradicijo ukvarjanja z zvokom, s tem »zapoznelim gostom«, ki se je nenadoma povabil na filmski trak in vse od takrat na njem trdovratno vztraja.

V glas, v ta nenavadni objekt raziskave obeh teorij, je že izvorno vpisana nekakšna neumestljivost, nedomačnost, ki jo nosi s seboj. Kjer koli se prvič pojavi, najsi bo to v filmu ali v produkcijskem procesu, deluje kot vrinjenec, kot nepovabljeni gost. Njegova divja narava, ki vsem, ki ga slišijo, izstavlja hkrati nespodobno povabilo, da bi ga udomačili, ukrotili njegovo blodečo navzočnost in počlovečili njegovo tujost. Zvok odslej ne nastopa več sam v svoji naravni danosti, ampak je v njem venomer kanček tega, kar poslušalci sami položijo vanj. Ni več le njegova lastna vsebina tisto, kar je predmet preučevanja, temveč venomer že tudi tista vsebina, ki jo vanj projicirajo poslušalci. Chion udomačitev zvoka prikazuje na primeru antične zgodbe. Na satire je »božanski zvok«, ko so ga prvič slišali, sprva deloval skrivnostno, kot »neobičajen hrup, 'gluh hrup', ki bi bil kaj lahko tako mukanje nenevarne krave kot napoved strašne nevarnosti. Šele pozneje, ko so že pomirjeni, se začno spraševati, če ne gre morda za zvočni vtis človeškega glasu. Tisto, kar zvok udomači in počloveči, potemtakem ne izhaja iz njega samega, temveč iz tistega, kar vanj

<sup>24</sup> Ob sodobnem produkcijskem sistemu in ob vlogi strojev v njem bi veljalo preučiti še status znanstvenikov, torej mesto, ki ga zasedajo glede na topologijo govora v postfordizmu. Njihov status je nedvomno vsaj deloma paradoksalen. Glede na to, da je komunikacijska virtuoznost opora za večino znanstvenih dosežkov, bi bilo znanstvenika nemara treba uvrstiti med govorce postfordizma. Toda z druge strani se znanstveni razvoj v neposrednem produkcijskem procesu uteleša prav prek molččnosti stroja, njegovega brundanja in brnenja. Tako znanstveniki, če uporabimo še eno priljubljeno filmsko zvokovno metaforo, delujejo kot ventrilokvisti, ki s svojo komunikacijsko virtuoznostjo naseljujejo telesa sicer mutastih lutk, to je postfordističnih strojev. Toda, kakor pravi Marx, ta »znanost, ki nežive člene mašinerije sili, da s svojo konstrukcijo delujejo smotrno kot avtomat, v delavčevi zavesti ne obstaja«.

projiciramo.«<sup>25</sup> Virno se tega dobro zaveda in v svoji opredelitvi govoričenja, ki je »podobno šumu ozadja«, ohranja blodeči moment glasu, njegovo breztemeljnost. Njegovo teoretsko gesto pa je treba razumeti kot gesto udomačitve tega neobičajnega hrupa postfordizma, udomačitve tistega, kar se uradnim ekonomistom dozdeva zgolj »gluh hrup«.

Z nastopom govora v produkcijskem procesu, ki ga Virno teoretsko zakoliči kot ključni moment prehoda fordizma v postfordizem, je za kritiko politične ekonomije nastopil tisti dogodek, s katerim se je filmska teorija spopadala ob vpeljavi zvoka v film. Njun skupni objekt ni toliko glas sam, kolikor prav vdor glasu na področje, ki je bilo pred tem zanj gluho. Šele naknadni prihod glasu v neko teoretsko že razdelano in raziskano področje je tisto, kar predstavlja realno dogodka znotraj obeh teorij. Udomačitev »zapoznelega gosta« je odslej naloga teorije postfordizma, kakor je bila to nekoč tudi naloga teorije filma.

In prav v tem je slutiti spodletelost njunega srečanja, katere sled je bilo mogoče razbrati v obema teorijama skupnih variacijah zapovedi »Govorite, delamo!« in »Tišina, snemamo!«. Virno si je pri preučevanju govora, novega prišleka v produkcijskem procesu, priklical na pomoč domala vse popularne vednosti našega časa – od biologije, antropologije, prek medijskih teorij, psihologije in psihoanalize, vse do jezikoslovja, politične teorije in, seveda, ekonomije. In čeprav si na mnogih mestih izrecno pomaga tudi s ponazoritvami vloge komunikacije na internetu, televiziji in filmu, je v svoj virtuozni delovni laboratorij vendarle pozabil povabiti še filmsko teorijo, torej prav tisto gostjo, ki bi mu nemara lahko še najbolj pomagala pri spopadu z otroško boleznijo, na katero nobena izmed teorij, ki se začjenja ukvarjati z zvokom, ni odporna. Ne nazadnje je tudi filmska teorija sprva napredovala počasi in njeni prvi koraki v smeri izgradnje topologije glasu so bili prav tako negotovi. Chion je za otroško bolezen filmske teorije proglasil zvočni naturalizem in njemu sorodne teoretske koncepte. Enega izmed teh je kanadski teoretik Schafer lansiral pod še danes popularnim izrazom *soundscape* (»neologizem, ki je nastal s spojitvijo besed landscape in sound«):

Predvsem izraz »okolje«, ko ga apliciramo na zvok, ni nevtralen; s seboj nosi, implicitno ali ne, celo vrsto apriorističnih trditev in zapogibov misli. Prvič, izraz »okolje« zgošča vzrok in učinek, okolje kot povzročitelja zvokov in povzročene zvoke, ter tako pomirja nekaj, čemur bi lahko rekli naturalistični predsodek, ki pa je ravno oblika, skozi katero se najpogosteje izraža odpor mišljenju zvočnega.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Chion 1994, 255.

<sup>26</sup> Ibid., 257.

Postfordistično delovno okolje, kjer je iz vsakega koticčka tovarne slišati glasove delavcev, se lahko hitro zazdi kot ena izmed takšnih zvočnih krajin, v katerih se združujeta glas in delovno okolje ter v tej združitvi postajata nerazpoznavna. Njuna hkratnost pa je napačno dojeta kot povezava med vzrokom in učinkom. Virnova predpostavka je, da je treba lingvistično virtuoznost in delovni proces, ki potekata simultano in sinhrono, dojeti kot en sam dogodek, kot eno samo dogodkovno ravnino. Šele na osnovi tako zaokrožene ekonomske situacije je mogoče sklepati, da vsako poljubno govoričenje že proizvaja presežno vrednost, kajti vsak glas je tako projiciran na neki vzporedni delovni proces.

Ko je Chion preučeval vlogo glasbe (in zvoka) v filmu, je opozoril na specifičen avdio-vizualni efekt, ki ga je s preprostim neologizmom poimenoval efekt sinkretizma (termin je sestavljen iz »sinteze« in »sinhronizacije«): »Funkcija tega psiho-fiziološkega efekta, ki so ga neupravičeno prezrli zato, ker je veljal za 'naravnega' ali 'očitnega', je v tem, da dva čutno zaznavna pojava, ki sta poudarjena in simultana, gledalec takoj percipira kot en dogodek, ki ima isti izvor: gre seveda za podobo in zvok.«<sup>27</sup> Čeprav gre za specifično kinematografski efekt, ki vključuje spojitve dveh različnih objektov, podobe in zvoka, ga je z manjšo modifikacijo vendarle mogoče prenesti v naše polje raziskave. Še zlasti zato, ker v opredelitvi tega efekta Chion meri na tehnično psiho-fiziološko raven gledalca in jo zoperstavlja naturalističnemu predsodku, ki glas (ali zvok oziroma glasbo) povsem »naravno« in spontano staplja z njegovim slikovnim ozadjem.<sup>28</sup> Gre preprosto za učinek, skozi katerega sta dve heterogeni, a simultani ravni v gledalčevi percepciji združeni (sintetizirani), njuna združitve, ki je psihična operacija, pa je vzvratno naturalizirana v izvir zvoka.

Virno je govorice delavcev sicer ločil od produkcijskega procesa (v katerem, denimo, proizvajajo avtomobile ali kakšno bolj sublimno blago), razbremenil jih je »zahteve, da bi v vsem in povsem ustrezale nejezikovnemu svetu«, toda obenem je spontano sintezo obeh ravni projiciral nazaj v produkcijski proces<sup>29</sup> in iz te naturalizacije govoričenja v produkcijskem procesu izpeljal tezo o ustvarjanju dodane ekonomske vrednosti.

<sup>27</sup> Chion 2000, 144.

<sup>28</sup> Čeprav je skoraj vsakemu gledalcu znano, da je večina zvoka v filmu posneta naknadno in da, denimo, topot korakov po hodniku ni tisti topot, ki so ga povzročali igralčevi čevlji.

<sup>29</sup> Zdi se, kot da bi bil delovni proces sinhroniziran z govoričenjem delavcev, ker bi sicer ostal povsem nerazumljen.

Zdi se, da nikjer natančno ne opredeli, zakaj bi bilo treba sinhronost in simultanost obeh ravni dojeti na ravni ekonomskega vzroka in učinka.

Njegova gesta je toliko bolj zanimiva, ker tudi pri Chionu najdemo avdio-vizualni efekt, ki ga poimenuje »dodana vrednost«:

Dodana vrednost je tisti efekt, po zaslugi katerega je vnos informacij, emocij, atmosfere, ki jih ustvarja zvočni element, spontano projiciran s strani gledalca (natančneje avdiogledalca) na to, kar gleda, kot da bi to izhajalo že iz podobe same. To pogosto pripelje gledalca – paradoksalno – do tega, da kritizira zvok ali glasbo, češ da sta redundantna s tem, kar vidi, kot da bi bila zvok ali glasba zgolj senca, odsev, dvojniki podobe, čeprav slednjo vidi skozi to, kar sliši, in je strukturirana, označena, v celoti občutena skozi zvok.<sup>30</sup>

Če je sinkretizem označeval predvsem tehnični vidik efekta, v katerem sinhronizacija poteka na ravni fiziologije in sinteza na ravni psihološke dejavnosti gledalca, pa dodana vrednost poudarja kvalitativni vidik razmerja med podobo in zvokom. Zato tudi ni avtomatsko navzoča ob vsaki povezavi med njima. To jasno kaže primer, s katerim Chion ponazori učinek dodane vrednosti. Če filmsko podobo brezizraznega obraza spremlja glasba z meditativnim ali dramatičnim značajem, se bo »obraz v sliki obarval z zvokom, ki ga slišimo«. Sinhronizirana zvok in podoba tukaj nista zgolj v enostavnem sintetičnem razmerju, temveč zvok izvede transformacijo podobe. Naturalistični predsodek pa bo iz tega prizora nemara sklepal le, da je obraz že sam po sebi melanholičen, glasba pa to njegovo značilnost zgolj podvaja.

Virnova teorija se neprestano nahaja na meji med zvočnim naturalizmom in tem, da govoru postfordističnih delavcev pripisuje produktivnost, ki temelji na kvalitativnem razmerju do produkcijskega procesa in ki predvideva vsaj minimalno transformacijo delovnega procesa samega. Slednje mu je uspelo še najbolj nazorno prikazati v povratnem učinku komunikacije na kooperacijo delavcev, na primeru govoričenja, skozi katerega delavci »izumljajo in proizvajajo nove kooperacijske postopke. V tem primeru skupno delovanje, jezikovna interakcija ne ostaja več v ozadju, ampak stopa v ospredje.«<sup>31</sup>

#### MARXOVI GLASOVI

Ob razpravi o zvoku kot blodečem objektu, ki ga je Paolo Virno z mnogo teoretske virtuoznosti uveljavil kot novi predmet kritike politične ekono-

<sup>30</sup> Chion 2000, 143.

<sup>31</sup> Virno 2003, 48.

mije, bi se veljalo ozreti še po tistih glasovih, ki blodeče tavajo v najbolj kurioznih odstavkih Marxovih tekstov. In res, ni bilo treba čakati dolgo, da se je kritika Marxovih duhov, ki se ji v svoji sloviti knjigi posveča Derrida, nadaljevala v kritiko Marxovih glasov. Medtem ko se je Derrida posvetil Marxovi preganjavici, o kateri priča vse polno spektralnih duhov in prikazni (*Gespenster*) v njegovem pisanju, se je nemški dekonstruktivist Werner Hamacher posvetil dvoglasnosti njegovih tekstov.<sup>32</sup> Gre seveda za prosluli Marxov izum blagovne govorice oziroma blagovnega jezika.

Govorica blag je v svoji najbolj neposredni formulaciji postavljena pod okrilje pogojnika, kar Marxa na neki način razrešuje bremena »prisluhov« in, kakor je pokazal Mladen Dolar, govoru blag daje status prozopopeje: »Če bi blaga mogla govoriti, bi rekla, naša uporabna vrednost lahko zanima človeka. Nas kot reči se ne tiče. Kar pa se nas tiče kot reči, je naša vrednost. To dokazuje naš lastni promet kot promet blagovnih reči.«<sup>33</sup> Seveda pa Marx blagu pusti do besede tudi, še preden uvede pogojnik: »Kakor vidimo, nam vse to, kar nam je prej povedala analiza blagovne vrednosti, pove platno samo, kakor hitro stopi v stik z drugim blagom, s suknjičem. Samo da izda svoje misli v edinem jeziku, ki ga je vajeno, v blagovnem jeziku.«<sup>34</sup> Govorica blag je vse prej kot nedolžna prozopopeja in ima, kakor pravi Dolar, celo »strateško vrednost.«<sup>35</sup> Nemogoče jo je pripisati zgolj Marxovemu muhastemu stilističnemu domisleku, saj je ne najdemo zgolj na enem, temveč na več mestih, in ne le v enem samem tekstu, temveč tudi v njegovih različnih predelavah. In ne nazadnje, govoričenje ni edina presenetljiva značilnost, s katero Marx oživlja sicer inertno predmetnost blag.<sup>36</sup> A tudi če blagovno govorico štejemo zgolj za stilistično bizarnost in je ne razumemo kot simptom, ki kaže na neko strukturno zagato Marxove teorije, si kljub temu zasluži vsaj časovno umestitev znotraj razvoja Marxove misli.

Rojstno mesto blagovne govorice je mogoče ugotoviti z veliko mero natančnosti. Marc Shell prvo Marxovo referenco nanjo, njen prvi zasnutek, umešča v spis »Pripombe k Millu«, ki je nastal že okoli leta 1844. Ta tekst omenja »skriti konverzacijski odnos ... blaga drugega do drugega«. S to

<sup>32</sup> Hamacher 1999, 168.

<sup>33</sup> Marx 1986, 81–82.

<sup>34</sup> Ibid., 54.

<sup>35</sup> Dolar 2006, 80.

<sup>36</sup> Tako je, denimo, »suknjiču sicer vseeno, ali ga nosi krojač ali krojačev odjemalec«. Kakor vsako drugo blago je namreč »rojen leveller [izenačevalec] in cinik« in je »vsak hip pripravljeno menjati ne samo dušo, temveč tudi telo z vsakim drugim blagom«.

ugotovitvijo se je nemogoče ne strinjati. Predmetni jezik ali predmetna govorica, kakor bi lahko poimenovali ta zgodnji Marxov stilistični prijem, je postavljen v neposredno opozicijo do človeškega jezika, dojetega kot humani jezik izražanja pristnih čustev.<sup>37</sup> Toda teoretski kontekst, v katerega mladi Marx polaga »konverzacijski odnos blag«, je po dvajsetih letih že povsem spremenjen.

Blagovno konverzacijo z njenim novim imenom *Warensprache* znova najdemo v 1. poglavju prve izdaje *Kapitala* in obenem v dodatku z naslovom »Vrednostna forma«. Vztraja pa tudi še v drugi nemški izdaji *Kapitala*. Toda bolj pomembno je, da je ni mogoče najti ne v *Očrtih* (Marxovem samorazjasnitvenem tekstu, ki ni bil namenjen izdaji) niti v tekstu *H kritiki politične ekonomije*, ki ga je pripravil in izdal pred *Kapitalom*, čeprav obe deli obdelujeta isto tematiko kot *Kapital*, to je problem menjave blag in denarja, in čeprav je v obeh že na delu pojem vrednosti. Zato je treba natančneje pogledati, kateri je tisti kontekst, ki izsili Marxovo ponovno obuditev konverzacijskega odnosa blag. Povedano drugače, blagovno govorico je treba podvreči simptomskemu branju, ki ga je predlagal Althusser.

Reichelt, ki je eden izmed najbolj natančnih bralcev Marxa, ugotavlja, da je prav slovita analiza vrednostne forme tista novost, ki jo teoretska zasnova *Kapitala* prinese glede na predhodna dela. V Marxovi topološki analizi vrednostnega izraza gre za potezo, ki je bila pred tem sicer že nakazana, a še ni bila povsem razvita. Tako bi lahko o delih pred *Kapitalom* rekli, da se je v njih Marx sicer že spraševal, »zakaj ta vsebina privzema to obliko«, vendar na to vprašanje še ni našel zadovoljivega odgovora. Nasprotno pa se zdi, da je ustrezen odgovor našel v analizi vrednostne forme. Konstrukcija vrednostne forme se izdatno opira na Heglovo objektivno logiko refleksije. Opraviti imamo z odkritjem čiste relacijske strukture, znotraj katere namesto oseb delujejo vrednostna razmerja med blagi, kjer eno blago napotuje na drugo, tako da svojo vrednost izraža v materiaturi nasproti stoječega blaga. In natanko na tem mestu, kjer je subjekt menjave v suspenzu, kjer stvari potekajo objektivno, kjer se vse dogaja samo med blagi samimi, brez zavestnega sodelovanja akterjev, hkrati nastopi tudi govorica blag, ta Marxova nenavadna prozopopeja:

<sup>37</sup> »Edini razumljivi jezik, ki ga govoriva med seboj, so najini predmeti v svojem medsebojnem razmerju. Človeški jezik bi nama bil nerazumljiv in bi bil brez haska. Ena stran bi vedela, da je prošnja, rotnenje in zatorej ponižanje, in tako bi ga občutila in zato izrazila s sramom, z občutkom zavrženosti, druga stran bi ga sprejela ali zavrgla kot nesramnost ali blaznost. Tako zelo sva vzajemno odtujena človeškemu bistvu, da se nama zdi neposredni jezik kratenje človeške časti, odtujeni jezik stvarnih vrednosti pa upravičena, sami sebi zaupajoča in samo sebe priznavajoča človeška čast.« (Marx 1969, 418.)

Če rečem: kot blago je platno uporabna vrednota in menjalna vrednota, je to moja sodba o naravi blaga, ki sem jo dobil z analizo. Nasprotno pa v '20 vatlov platna je vredno 1 suknjič' ... pravi platno samo, da je 1. uporabna vrednota (platno), 2. od tega razločevana menjalna vrednota (suknjiču enako) in 3. enotnost teh dveh razločkov, torej blago.

Helmut Reichelt to raven analize imenuje »objektivna procesualnost«,<sup>38</sup> objektivni proces, ki poteka neodvisno od zavesti menjalcev in se dogaja za njihovim hrbtom. Marx miselni proces delujočih menjalcev namreč opredeli kot »nezavedno, instinktivno operacijo njihovih možganov«. Problem Marxove geneze vrednostne forme, na katerega opozori Reichelt, pa je v tem, da v njej umanjka prehod med objektivnim napredovanjem in zavestnim ravnanjem subjektov. Odkritje tega objektivnega procesa je torej nedvomno predstavljalo zagato tudi za Marxa samega, zagato »objektivnih miselnih form« brez navzočnosti subjekta. In zdi se, da je prav na to zagato odgovoril s paradoksnim izumom blagovne govorice. Kot da bi hotel opozoriti, da si tisto, kar zavestnemu subjektu menjave uhaja, sporočajo blaga med seboj brez njegove vednosti, da blaga govorijo namesto njega – na njegovem mestu. Govorica blag se torej ne pojavi sama zase, temveč jo je treba postaviti v razmerje z »objektivnim miselnimi formami« neke družbe, v razmerje do strukture, ki misli brez subjekta. Tako je mogoče dokaj upravičeno trditi, da je šele odkritje te strukture pri Marxu izsililo pojav blagovne govorice. Temu v prid priča tudi dejstvo, da delovanje ekonomske strukture, ki je ključno za formiranje ekonomskih akterjev, ni pospremljeno s tisto branjevsko zgovornostjo, ki jo v Marxovih tekstih premorejo blaga v menjavi. Povedano drugače, učinki te strukture so neopazni predvsem zato, ker je njeno delovanje nemo:

Organizacija razvitega kapitalističnega produkcijskega procesa premaguje vsak odpor, stalno ustvarjanje relativno odvečnega prebivalstva vzdržuje zakon ponudbe dela in povpraševanja po delu in zato delovno mezdo v takem okviru, ki ustreza potrebam kapitala po oplajanju njegove vrednosti; nemi pritisk ekonomskih razmer zapečati kapitalistovo gospostvo nad delavcem. Sicer se še vedno uporablja tudi neekonomsko, neposredno nasilje, vendar le izjemoma.<sup>39</sup>

Ločnica, ki jo Marx povleče med nemim pritiskom ekonomskih razmer in pa med neposrednim nasiljem države, je našla svoj zloglasni odmev in ponovno reartikulacijo pri Althusserju, v njegovi uvedbi razlike med ideološkimi in represivnimi aparati države. Le da pri Marxu individuov v

<sup>38</sup> Reichelet 2008, 123.

<sup>39</sup> Marx 1986, 671.

subjekte ne interpelirajo ideološki aparati države, temveč ekonomske razmere, in ne v obliki poziva pojočih siren, temveč v obliki molka.<sup>40</sup> Pritisk ekonomskih razmer, ki ga spremlja nemost, *der stumme Zwang*, odločilno formira akterje, ki delujejo v njih in skozi njih. Na učinke njegovega delovanja je Marx opozoril že v predgovoru k prvi nemški izdaji *Kapitala*:

Še besedo, da se izognemo morebitnim nesporazumom. Podobe kapitalista in zemljiškega lastnika nikakor ne slikam v rožnati luči. Toda za osebe gre tu samo toliko, kolikor so posebljene ekonomskih kategorij, nosilci določenih razrednih odnosov in interesov. Moje stališče, ki pojmuje razvoj ekonomske družbene formacije kot naravnozgodovinski proces, more manj kot katerokoli drugo delati posameznika za odgovornega za razmere, katerih tvor socialno je, pa naj se morda subjektivno še tako visoko dviguje nadnje.<sup>41</sup>

Gre za učinek ekonomskih form, kategorij, ki nespoznane delujejo v ozadju siceršnjega, zavestnega občevanja tržnih agentov. Tukaj ne smemo spregledati radikalnega dometa te teze. Oblikovanje osebnosti tržnih agentov poteka za njihovim hrbtom, ne da bi se ti tega docela zavedali. Potemtakem niso osebne lastnosti posameznikov tiste, ki jih razporejajo v razred kapitalistov ali v razred proletariata, temveč je, obratno, njihova razredna pripadnost odvisna od tega, katero mesto znotraj obstoječih ekonomskih razmerij zasedajo. Medtem ko ima nemo delovanje ekonomske strukture neposredne učinke na posamezne agente, pa je Marx po drugi strani govorico blag postavil v neposredno razmerje s tistim, kar razglasa ekonomska teorija.<sup>42</sup> Marc Shell ji zaradi tega pripiše zmožnost ventrilokvence in ugotavlja, da očitno niso »neoklasični politični ekonomisti tisti, ki drug drugemu in nam govorijo o blagih, temveč prej ventrolokvistična blaga, ki skozi te ekonomiste govorijo edinstven in od-tujen blagovni jezik«. Po tej predstavi so politični ekonomisti nežive lutke, skozi katere se oglašajo z govorom obdarjena blaga. Paradoks produkcije govora in njegovo kroženje, kakor se zarisuje znotraj Marxove teorije,

<sup>40</sup> Prim. še Wallatt 2009, 331.

<sup>41</sup> Marx 1986, 11.

<sup>42</sup> »Če bi blaga mogla govoriti, bi rekla, naša uporabna vrednost lahko zanima človeka. Nas kot reči se ne tiče. Kar pa se nas tiče kot reči, je naša vrednost. To dokazuje naš lastni promet kot promet blagovnih reči. ... Zdaj pa poslušajmo, kako govori blagu iz duše ekonomist: 'Vrednost (menjalna vrednost) je lastnost reči, bogastvo (uporabna vrednost) pa lastnost človeka. Vrednost v tem smislu nujno vključuje menjavo, bogastvo pa ne. Bogastvo (uporabna vrednost) je atribut človeka, vrednost je atribut blag.' ... Kdo se tukaj ne bi spomnil dobrega Dogberryja, ki poučuje nočnega čuvaja Seacoala: 'Biti človek prikupne zunanosti je dar okoliščin, znati brati in pisati pa pride od narave.« [Shakespeare: Veliko hrupa za nič.] (Marx 1986, 81–82.)



je tukaj nedvomno priveden do vrhunca. Toda z njim je hkrati dana točka, kakor natančno zapiše Dolar,

kjer meščanska ekonomija ne more vzpostaviti distance do svojega predmeta in je vpo-tegnjena v njegovo logiko. Njen glas je mogoče prienačiti glasu samega blaga, diskurz o blagu je v tej nemogoči točki mogoče identificirati z diskurzom samega blaga. Ta prienačitev pa omogoča »notranjo zunanost«, pogled, »prisluh«, ki omogoča notranjo distanco ... v notranjosti dotedanje politične ekonomije pa se odpre prostor za kritiko politične ekonomije, za nek drug glas znotraj njenega glasu.<sup>43</sup>

S simptomskim branjem Marxa smo zakoračili v sivo območje Marxove kritike politične ekonomije, na mejno področje, kjer se odvijajo produkcija, distribucija in redistribucija glasov, v cono, ki prej pripada literarni kritiki kakor registru kritike politične ekonomije. Toda to so hkrati tudi vrata, ki jih je odprl Paolo Virno s svojimi zastavki v *Slovnici množstva*. In vprašanje ostaja, ali je zoperstavitev kroženja glasov in pa molka strukture v njej tudi upošteval. Če na kratko povzamemo njuno razmerje: po eni strani se govornica neživih blag z ventrilokvističnim obratom naseljuje v ekonomskih teorijah, po drugi pa za njenim hrbtom na ekonomske akterje deluje spregledana funkcija strukture, »nemi pritisk ekonomskih razmer«, ki nazadnje »zapečati kapitalistovo gospostvo nad delavcem«. Prva deluje neposredno na ekonomske teoretike, druga neposredno na ekonomske akterje, in vendar je govornica blag le hrbtna plat nemega pritiska ekonomskih razmerij.

#### KOMUNIZEM KAPITALA IN KAPITALISTIČNI KOMUNIZEM – PARADOKS POSTFORDIZMA

Teza, ki zaključuje Virnovo delo in ga na neki način tudi povzame, nosi naslov »komunizem kapitala«. Gre za domnevno hibridno združitev kapitalističnih in komunističnih elementov v postfordizmu:

Če je fordizem vsrkal vase in po svoje redigiral nekatere vidike socialistične izkušnje, je postfordizem spodmaknil temelje tako keynesianstvu kot socializmu. Postfordizem, ki je tesno povezan z *general intellect* in z množtvom, na sebi lasten način preoblikuje instance, ki so tipične za komunizem (ukinitve dela, odmiranje države itd.). Postfordizem je komunizem kapitala.<sup>44</sup>

Komunizem kapitala po Virnu temelji na postfordistični ekonomiji množične intelektualnosti. Na podlagi tega bi Virnovo deseto tezo morali razumeti kot tipično sodoben pojav, vezan na spremenjen *general intel-*

<sup>43</sup> Dolar 2008, 81.

<sup>44</sup> Virno 2003, 98.

*lect* in spremembe njegove vloge v ekonomiji. Potemtakem so pogoji za nastop komunizma kapitala omogočeni šele potem, ko komunikacijska dejavnost delavcev postane vodilna pri produkciji presežne vrednosti. Nič nas torej ne bi smelo presenetiti bolj kot to, da pri Marxu najdemo podoben hibridni spoj komunizma in kapitalizma: kapitalistični komunizem. Prav tako kot pri Virnu gre vzrok za ta pojav iskati v virtuoznosti, le da v nemi virtuoznosti preračunavanja profita posameznih kapitalov, in prav tako kot pri njem tudi tukaj sodelujeta *general intellect* in množstvo, le da *general intellect* na strani množstva kapitalov. Najbolj koncizno formulacijo problema najdemo v Marxovem pismu Engelsu 30. aprila 1868:

Tekmovanje med različnimi masami kapitala – ki imajo različno sestavo in so investirane v različne sfere produkcije – si prizadeva za kapitalistični komunizem, namreč za to, da bi v vsaki sferi produkcije zaposlena masa kapitala morala dobiti delež celotne presežne vrednosti, ki bi bil sorazmeren deležu celotnega družbenega kapitala, ki ga tvori.<sup>45</sup>

Namesto komunistične maksime »vsakemu po svojih sposobnostih in vsakemu po svojih potrebah«, gre v kapitalističnem komunizmu za geslo »vsakemu kapitalu po njegovem deležu in vsakemu po njegovih potrebah«. Za kaj gre? Temeljna Marxova predpostavka kapitalističnega produkcijskega procesa je, da ga poganja ustvarjanje presežne vrednosti, to je prilaščanja presežnega dela s strani kapitala. Presežna vrednost kroži skupaj z blagom, v katerem je utelešena, in sicer tako, da predstavlja del cene tega blaga. Preostali del cene predstavljajo vrednosti v produkcijskem procesu potrošenih elementov, v katerih je utelešena vrednost preteklega dela in se kot taka zgolj prenese na končni produkt. Povedano drugače, stroji in drugi produkcijski elementi ne ustvarjajo presežne vrednosti. Edina na novo dodana vrednost blaga je tista, ki mu jo doda delovna sila, bolj natančno, tisti njen del, ki z mezdami ni plačan: presežno delo. Tako Marx. Potemtakem bi tudi ta presežna vrednost morala biti všteta v ceno: »Toda to je proces, ki se dogaja za kapitalistovim hrbtom in ga ta ne vidi, ne razume in ga v resnici ne zanima.«<sup>46</sup> Kapitalski izračun produkcijskih cen ne upošteva subjektivnega dejavnika v izračunu vrednosti – presežnega dela in presežne vrednosti, ki jo to delo ustvarja.

Marxov izračun za stopnjo presežne vrednosti je vezan na variabilni kapital, na kapital, založen za mezde.<sup>47</sup> Marx razliko med vrednostjo ka-

<sup>45</sup> Marx 1960, 56.

<sup>46</sup> Marx 1973, 190.

<sup>47</sup> Formula za stopnjo presežne vrednosti je torej  $m/v$  ( $m$  = presežna vrednost,  $v$  = variabilni kapital).

pitala, založenega za produkcijske elemente, in med vrednostjo iz teh elementov produciranega blaga namreč pripiše spremembi variabilnega kapitala. Ker je delovna zmožnost edini realni vir vrednosti, kar je teoretska postavka, se formalni matematični izračun uravnava po njej. Ustvarjena razlika v vrednosti je torej pripisana delovni zmožnosti. Prav tako ustvarjen dobiček oziroma profit, ki je »zgolj drugo ime za presežno vrednost«. <sup>48</sup> Nasprotno pa je formalno-matematični izračun stopnje profita, <sup>49</sup> ki ga priznava in uveljavlja kapital, postavljen v odnos s celotno vrednostjo založenega kapitala ( $c + v$ ) in ne le z vrednostjo variabilnega kapitala ( $v$ ). Tu je videti, kakor da presežna vrednost izhaja iz celotnega kapitala, torej tudi iz produkcijskih sredstev (na primer strojev), katerih vrednostna velikost naj bi se v produkcijskem procesu zgolj ohranjala in postopoma prenašala na končni produkt.

Če opazujemo vsoto vseh kapitalov, ni prav nobene razlike med profitom in presežno vrednostjo. In čeprav sta stopnja presežne vrednosti in profitna stopnja številsko različni, sta profit in presežna vrednost številsko enaka. Profit je tukaj zgolj, kakor pravi Marx, pojavna forma presežne vrednosti. Kajti na ravni celote vseh kapitalov je vseeno, kako je presežna vrednost (ali profit) distribuirana, saj se vsa vrednost pretvori nazaj v celotni kapital. Povsem drugačna situacija pa nastane, če izračun aplikiramo na posamezen kapital ali na kapitale posameznih gospodarskih sektorjev. Rezultat je namreč povsem drugačen, če izračun presežne vrednosti (vrednosti nad založenim kapitalom) izhaja iz celote kapitala ali le iz enega njegovega dela, iz variabilnega kapitala. Zakaj organske sestave – razmerje med konstantnim in variabilnim kapitalom – posameznih kapitalov se med seboj bistveno razlikujejo. <sup>50</sup> Medtem ko lahko

<sup>48</sup> Marx 1960.

<sup>49</sup> Formula:  $m/(c+v)$ , pri čemer je  $c$  oznaka za konstantni kapital, kapital, založen za surovine, produkcijska sredstva in ostale produkcijske elemente z izjemo delovne sile.

<sup>50</sup> Problematika je v nadaljevanju predstavljena zelo poenostavljeno in shematično. Zanimarjeno je, denimo, povečanje produktivnih sil, ki ga prinese razvoj avtomatizirane mašinerije in ki vzvratno vpliva na povečano produkcijo posameznega delavca in kooperacije. Zanimarjena je tudi cirkulacija fiksnega kapitala, ki vpliva na redistribucijo presežne vrednosti. Tematika je, skratka, pri Marxu bistveno bolj kompleksna in mestoma tudi precej nedorečena, na kar so opozarjali že mnogi interpreti, toda tu nam gre predvsem za to, da prikažemo osnovno Marxovo tendenco. Kapitalistični komunizem se s svojo tematiko namreč umešča v okvir teorije o transformaciji vrednosti blag v produkcijske cene. Polemične razprave o tem delu Marxove kritike politične ekonomije, ki jo je imel Engels za enega izmed večjih Marxovih dosežkov, so se začele takoj po izidu tretje knjige *Kapitala* in niso prenehale do danes. Zadnja dva vala intenzivnih razprav sta se zgodila v sedemdesetih letih 20. stoletja in leta 2000. Akterji razprave na omenjeno temo prihajajo s področij, ki segajo od ekonomske matematike in ekonomske statistike do čiste formalne logike. O večini odzivov pa bi lahko rekli, da

poljuben kapital zaposluje denimo 70 enot konstantnega in 30 enot variabilnega kapitala, lahko neki drug kapital v isti vrednosti zaposluje le 10 enot variabilnega in 90 enot konstantnega kapitala. Ob predpostavki, da je vrednostno ekstenziven le variabilni del kapitala, je izračun stopnje presežne vrednosti obeh kapitalov različen. Kapital z večjim variabilnim deležem bo ustvaril več presežne vrednosti kot kapital z večjim konstantnim deležem. Nasprotno pa, če se bo profit obeh kapitalov izenačeval, bo, ker je vrednostna sestava kapitala ( $c + v$ ) v obeh primerih enaka, pač videti, kakor da presežna vrednost izhaja iz celote založenega kapitala: »V svoji spremenjeni podobi kot profit je presežna vrednost sama zanižala svoj izvor, spremenila svoj značaj, ni je mogoče spoznati.«<sup>51</sup>

V primeru, da ti dve kapitalski sferi predstavljata celokupen družbeni kapital, in da opazujemo distribucijo presežne vrednosti med njima, lahko ugotovimo, da se je del presežne vrednosti prvega kapitala premestil v profit drugega. Zgodi se, da tu poseže vmes »zapleten družbeni proces, proces izenačevanja kapitalov, ki loči povprečno ceno blaga od njegove vrednosti, in povprečni profit v raznih produkcijskih sferah (...) od stvarne eksploatacije dela po posebnih kapitalih.«<sup>52</sup> Kapitalistični komunizem torej »zastira resnično naravo presežne vrednosti in zato tudi resnični mehanizem kapitala«. Ne nazadnje se »ne le navidezno, ampak resnično«, kakor pravi Marx, »povprečna cena blaga razlikuje od njegove vrednosti, torej od dela, ki je realizirano v blagu; in povprečni profit nekega kapitalista se razlikuje od presežne vrednosti, ki jo je ta kapital izvlekel iz delavcev, ki jih je zaposloval.«<sup>53</sup>

V Virnovi teoriji virtuoznosti v postfordizmu se na neki način ponovi zagata, ki smo jo v grobem stanju srečali že pri Marxovi kritiki političnih ekonomistov. Čeprav Virno govorico blag razširi tudi na tisto specifično blago, ki mu Marx pravi delovna sila, pa zato spregleda formalno-matematično razsežnost preračunavanja stopnje profita, ki redistribuira presežno vrednost med posameznimi kapitali. Z vidika postfordistične teorije je torej ključno vprašanje, kako Marxova teza o premeščanju presežne vrednosti iz enega posameznega kapitala na drugega – če seveda drži – vpliva na predpostavko o dominantnih dejavnikih ustvarjanja presežne vrednosti v postfordizmu, kakršna sta, denimo, govor in gledanje.

---

so tu, kjer je Engels videl rešitev, drugi videli le problem, če parafraziramo kar Engelsa iz predgovora prve knjige *Kapitala*.

<sup>51</sup> Marx 1973, 190.

<sup>52</sup> Ibid., 923.

<sup>53</sup> Ibid., 923.

Paradoks je namreč v tem, da Virnova (in tudi Bellerjeva) teza o produktivnosti množične intelektualnosti temelji na predpostavki o Marxovi delovni teoriji vrednosti, ki pa ji potem očita, da spregleduje produktivni učinek govora (in gledanja). Virno naposled sklene, da bi bilo treba delovni čas kot mero vrednosti opustiti. Teza o komunizmu kapitala potemtakem trdi, da je z materialno analizo produkcijskih pogojev (množične intelektualnosti) mogoče pokazati, da v obstoječi kapitalistični družbi komunizem že obstaja in da kapital brez tega segmenta materialne produkcije ne more več preživeti. Problem pa vidi v tem, da družbenoekonomska ureditev še ni razvila formalnih mehanizmov za prepoznavanje tega novega produkcijskega načina. Povedano drugače, ni še vzpostavila mere vrednosti, ki bi bila zmožna tudi ta segment dela zajeti v produktivno delo: »Nihče ni tak siromak kot tisti, ki vidi, kako se njegovo razmerje z navzočnostjo drugega, se pravi, njegova komunikacijska sposobnost, njegova zgovornost, zvaaja na mezdno delo.«<sup>54</sup>

Nasprotno pa Marx v svojih družbenoekonomskih analizah ugotavlja, da je teorija o presežni vrednosti in presežnem delu v kapitalizmu podvržena formalni preobrazbi, če ne že kar potlačitvi. V formuli za izračunavanje stopnje profita posameznih kapitalov, ki je del sistema kapitalistične ekonomije, je »presežna vrednost sama zanikala svoj izvor, spremenila svoj značaj, ni je mogoče spoznati.«<sup>55</sup> Distribucija in redistribucija vrednosti v ekonomiji torej ne »le navidezno, ampak resnično« ni v skladu s teorijo o presežni vrednosti. Če bi si želeli ustvariti realno sliko o distribuciji in redistribuciji presežne vrednosti v aktualnem kapitalizmu, ni dovolj, da pregledamo obstoječe profite podjetij, temveč bi bilo treba v to analizo všteti še povsem formalno preobrazbo izračuna stopnje profita, ki določa kapitalistični način preračunavanja profitov. Saj iz tega preračuna sledi, grobo rečeno, da se del presežne vrednosti, ki jo ustvarijo delavci enega podjetja ali panoge, pojavi kot presežna vrednost – profit nekega povsem drugega podjetja ali panoge. Ta premestitev posledično ustvarja videz, kakor da so dejavnosti delavcev določenega podjetja ali panoge bistveno bolj produktivne kakor dejavnosti drugih. Preračun presežne vrednosti v profit torej ne poseže le v redistribucijo presežne vrednosti, ki jo požene v smeri komunizma kapitalov, temveč s svojimi vzvratnimi učinki na ekonomski sistem radikalno spremeni tudi samo stopnjo eksploatacije dela.

<sup>54</sup> Virno 2003, 49.

<sup>55</sup> Marx 1973, 190.

Prav ta formalna plat kapitalizma pa je tisto, kar Virnova analiza postfordističnega mnoštva spregleduje. Produktivno govoričenje delavcev-govorcev, ki preglasi nemi pritisk (*Stumme Zwang*) mnoštva kapitalov, bi tako lahko bil le teoretski učinek tega spregleda. Toda če je Marxova teza o kapitalističnem komunizmu (to je komunizmu med lastniki kapitala) zgolj zamolčana resnica Virnove teze o komunizmu kapitala (to je komunističnega načina ustvarjanja vrednosti), bi se bilo na koncu vendarle treba vprašati, ali ni sprega obeh tez teoretsko bistveno bolj produktivna, kakor če vzamemo vsako od njiju zgolj samo zase.

## LITERATURA

- Ash, Amin. 1994. *Post-fordism: a reader*. Malden MA: Blackwell.
- Beller, Jonathan. 2006. *The cinematic mode of production*. Lebanon: University Press of New England.
- Chion, Michel et al. 1987. *Lekcija teme: zbornik filmske teorije*, izbral in uredil Zdenko Vrdlovec, Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Chion, Michel. 1994. »Poslušajoči sprehajalec«. *Razpol 8*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- . 1999. *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press.
- . 2000. *Glasba v filmu*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- Deleuze, Gilles in Guattari, Felix. 1995. *Kafka: za manjšinsko književnost*. Ljubljana: LUD Literatura.
- Dolar, Mladen. 2003. *O glasu*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- . 2006. *Prozopopeja*. Ljubljana: Društva za teoretsko psihoanalizo.
- Hamacher, Werner. 1999. »Lingua Amissa: the Messianism of Commodity-Language and Derrida's *Spectres of Marx*«. V: *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Spectres of Marx*, ur. Michael Sprinker. London, New York: Verso, str. 168–212.
- Marcuse, Herbert. 1968. *Čovjek jedne dimenzije: rasprave o ideologiji razvijenog industrijskog društva*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Marx, Karl. 1960. Pismo Engelsu z dne 30. aprila 1868. V: Karl Marx in Friedrich Engels. *Prepiska*, zv. IV (1868–1883). Beograd: Kultura, str. 53–58.
- . 1969. »Pripombe k Millu«. V: Karl Marx in Friedrich Engels. *Izbrana dela* (MEID), zv. I, Ljubljana: Cankarjeva založba, str. 401–420.
- . 1973. *Kapital*, zvezek 3. Ljubljana: Cankarjeva založba.

- . 1985. *Očrti kritike politične ekonomije*. V: METI I/8, Ljubljana: Delavska enotnost.
- . 1986. *Kapital, zvezek III*, redakcija druge izdaje Ivan Lavrač. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Reichelt, Helmut. 2008. *Neue Marx-Lektuere*. Hamburg: VSA Verlag.
- Virno, Paolo. 2003. *Slovnica množva: k analizi oblik sodobnega življenja*. Ljubljana: Krtina.
- Wallatt, Hendrik. 2009. *Das Bewusstsein der Krise*. Bielefeld: Transkript Verlag.





## BIBLIOGRAFSKA OPOMBA

Prispevek Sandra Mezzadre je prevod besedila »Capitalismo, migrazioni e lotte sociali«, ki je bilo objavljeno v knjigi *I confini della liberta*, DeriveApprodi, Rim 2004, str. 7–19.

Prvotna različica besedila »O aktualnosti komunizma« je izšla v reviji *Filozofski vestnik*, let. 27, št. 1, Ljubljana 2006, str. 93–100, z naslovom »Od aktualnosti komunizma do njegove neaktualnosti«. Za objavo v tej knjigi je Jacques Rancière besedilo delno spremenil: izbrisal je nekatere dele prvotnega besedila in dopisal nekaj novih odstavkov.

Prispevek Sergia Bologne je prevod poglavja »Nuove forme di lavoro e classi medie nella società postfordista« (str. 156–169) iz njegove knjige *Ceti medi senza futuro*, ki jo je leta 2007 izdala rimska založba DeriveApprodi.

»Delovni razredi v sodobnem kapitalizmu« je delno spremenjena različica besedila »Mezda, cena in profit«, ki ga je Rastko Močnik objavil v zborniku *Sindikalno gibanje odpira nove poglede* (str. 34–83). Zbornik sta uredila Goran Lukič in avtor besedila, izdala pa ga je Zveza svobodnih sindikatov Slovenije leta 2008.

Prispevek Cirila Oberstarja »Mutci, akuzmatiki in govorniki postfordizma« je precej spremenjena različica članka »Mutci postfordizma«, ki je bil objavljen v reviji *KINO!*, št. 5–6, Ljubljana 2008.

Avtorjem, založbam in revijam se zahvaljujemo, ker so prijazno odobrili objavo prispevkov v tem zborniku.

