

# Volpone in njegovo telo intrige

DOMEN OGRAJENŠEK



Primož Pirnat, Jaka Lah

Ko Volpone s svojim pomočnikom Mosco vse okrog sebe prepričuje o svoji smrtni bolezni, ker jih želi s praznimi obljubami o tem, da bodo podedovali njegovo premoženje, spraviti ob njihovo, ključno vlogo v njegovi predstavi zavzame njegovo domnevno hirajoče telo. Ono je mesto, na katerem padejo vse stave in okoli katerega se pletejo in razpletajo vse spletke. Vendar je kot tako tudi telo, katerega mesenost je bistveno preprejena s fikcijo, ki ga obkroža. Telo, ki je prisotno zgolj toliko, kolikor je hkrati tudi odsotno.

Volponejevo telo se v različici Stefana Zweiga (1926)<sup>1</sup> pojavi kot mrliška koža, pod katero še tiči »stari« Volpone. Pojavi se kot lupina osebe, ki se zavestno izgublja v svoji spletkarski slasti in igri pretvarjanja. Njegova telesna izkušnja je izkušnja izginevanja ali celo nekakšnega izhlapevanja v malodušno stanje, kjer hlinjeno bolezen nenehno spremlja določena mera dejanskega bolehanja. Telo je zanj idealizirano orodje spletke, odsotno v svoji telesni konkretnosti. Ko se le pojavi v vsej svoji konkretnosti, to stori v tistih redkih trenutkih, v katerih se Volpone še prepozna kot oseba, kot on sam.

»Zdaj mi je že bolje, toplo, že čutim starega Volponeja pod mrliško kožo. Ah, kakšna slast je občutiti svojo moč in duhovitost!«

Volpone ni oseba, ki dela, vsaj ne v konvencionalnem smislu. Svoje spletkarjenje s pomočnikom Mosco sicer rad nagovori kot delo (»[L]epo jutranje delo sva opravila, udobno, kot bi oropala cerkev ali trgovala s skušami.«), a kot poudari, to delo namesto njega vselej opravlja njegov (domnevni) denar, ki s tem deluje kot fiktivni podaljšek ali substitut njegove telesnosti.

»Mosca: Prekrasno jih imate za norca. Čudim se le, kako jih vedno znova privlečete za nos.

Volpone: Kaj, ti namazana klepetulja opravljiva, jaz da jih privlečem sem? Izmišljotina, izmišljotina! Denar jih privlači, denar. Jaz ne naredim drugega, kot da rečem, da sem bogat: pa že polni strahospoštovanja upogibajo grbe.«

<sup>1</sup> Stefan Zweig: *Volpone*. Celje: SLG Celje, 1988.

S takšnega zornega kota ni tako preprosto določiti, kdo je dejanski junak te igre. V enaki meri kot je možno reči, da je »premoženje« ekstenzija Volponeja in njegovih spletk, je prav tako možno reči tudi, da je Volpone sam ekstenzija svojih spletk in »premoženja«.

Telesnost, kot se pojavlja v igri, spominja na razsrediščenje, kot se ga je v zgodovini performansa in body arta postavilo nasproti tradicionalnemu razumevanju naturaliziranega, avtentičnega telesa posameznika. V teh praksah je telo postalo kompleksno polje, ki ni konstituirano izključno v odnosu do transcendirajočega duha. Postalo je polje telesnosti, ki je bistveno meseno in samolastno, a hkrati mesto mnogoterih simbolnih vpisovanj in kodifikacij.

Tako na primer Carolee Schneemann v performansu oziroma telesni akciji z naslovom *Oko telo* (*Eye Body*, 1963) svoje telo vzpostavlja kot »vizualni teritorij«, s katerim raziskuje vrednote mesenosti in mesa kot materiala. Svoje telo umešča v prostorske instalacije, v katerih se spaja z okoljem in postaja le eden izmed kompleksnih elementov tako nastajajočega vizualnega polja, končno zajetega s pomočjo fotografije.

V prav tako feministični maniri je razsrediščenje telesa v prid telesnosti kot imanentnega polja mogoče zaslediti tudi v delih umetnice Hannah Wilke; še posebej v seriji avtoportretov *S. O. S. – Starification Object Series* (1974–75), v kateri umetnica združuje svoje telo z minimalistično skulpturo. Fotografije prikazujejo umetnico v seksualiziranih »pin-up« pozah, polepljeno z majhnimi skulpturami vulve iz žvečilnih gumijev, kjer gre obenem za validacijo ženskega telesa in umetniško dekonstrukcijo kulturnih modelov ženstvenosti, ki ga spremlja.

Razsrediščeno telesnost v tovrstnih delih pogosto spremlja sled ranljivosti in nasilja. Dela ob v ospredje postavljeni telesnosti v spinozistični maniri raziskujejo, kaj vse lahko telo stori, ko ni »določeno od duha«.² Ta postopek nujno trči ob mnogotere plasti družbenega vpisovanja in konstrukcije, ki oblikujejo vsakdanjo izkušnjo telesa kot individualiziranega, avtentičnega in razločljivega od okolice, ki ga obdaja. Trk te vrste je seveda nelagodn in nasilen, kar zaznamuje vizualni karakter performansov in akcij.

To je vidno v performansu *Ritem O* (1974) Marine Abramović. Umetnica je v razstavnem prostoru obiskovalce pričakala molčeča in nepremična. Ob njej je bila le miza z 72 predmeti in navodili, v katerih je umetnica pojasnila, da obiskovalci predmete lahko uporabijo na njej, kot želijo, in da med performansom sama prevzema vso odgovornost za njihova dejanja. Obiskovalci oziroma udeleženci so sprva bili še previdni in vljudni, med performansom pa so postajali vse bolj drzni in nasilni, kar je doseglo vrhunec v glasnem prerekanju, ko je nekdo med raznovrstnimi predmeti izbral nabito pištolo. S tem performansom se je Abramović deklarirala za objekt in bila ob pomanjkanju jasnih pravil njegove rabe, predvsem pa ob deklarativnem suspendiranju moralne odgovornosti udeležencev, soočena z družbenim nasiljem, ki se nahaja tik pod plastjo družbenih pravil, zakonov in norm. Ko se je performans

z začetkom premikanja umetnice, z njeno hojo proti občinstvu, simbolno zaključil, se pravi, ko so vsa družbena pravila v hipu znova začela veljati, so se obiskovalci (nenazadnje soočeni z lastnim nasiljem) hitro razbežali.

Obe strani, tako umetnica, ki je zavzela vlogo objekta, kot udeleženci, ki so med performansom s tem objektom upravljali, sta bili priča presenetljivim dimenzijam nasilja. Nasilje, ki ga je sprožilo umetnično telo, objektivizirano in abstrahirano, je s tem delovalo kot posrednik in katalizator implicitnih družbenih nagibov.

Volponejeva telesnost ni daleč od tiste, ki jo s svojo performativno prakso vzpostavlja Abramović. V obeh primerih bi bilo moč reči, da telo zavzema mesto posrednika in katalizatorja, okoli katerega se pletejo in naposled razpletajo kompleksne mreže medosebnih odnosov, teženj in ambicij – v primeru Abramović mreža splošnih družbenih nagibov, v primeru Volponeja pa mreža partikularnih teženj in ambicij spletkarjenja. V obeh primerih se izpostavljenost, ranljivost in orodnost telesa izkaže kot zrcalo dejanj in sil, ki z njim operirajo.

Vendar, kolikor se to v performansu *Ritem O* dogaja okoli prezenca umetničnega telesa (z izpostavljenostjo in golostjo le-tega, v katerega se kot na nepopisan list simbolno vpisujejo družbeni kodi), v primeru Volponeja te prezence, s tem pa tovrstne mesenosti, ni mogoče zaslediti. Volponejevo telo je, kot rečeno, odsotno, mrliška koža, ki bolj kot telo v svoji mesenosti služi kot nekakšna formalna predpostavka, okoli katere se vrši vse spletkarjenje, ki ga igra zasleduje. Abramović svoje telo v njegovi materialnosti in izjemni prisotnosti napravi nedejavnega ter ga s tem prepušča ali celo »žrtvuje« delovanju sociusa, medtem pa Volpone, s tem ko svojega zgolj nakazuje (nanj namiguje s hlinjenjem bolezni in umiranja), ravno njegovo materialno odsotnost napravi za glavnega akterja svoje igre (saj njegovo materialno jedro nadomesti domnevno premoženje).

V obeh primerih je telo razsrediščeno, napravljeno za polje konkurenčnih simbolnih vpisovanj, vendar s tem ko v primeru *Ritma O* telo ostaja tudi fizično prisotno, te simbolne forme sočasno tudi že načanja, medtem ko Volponejevo formalno telo, telo, ki je v svoji mesenosti odsotno, a kompenzirano z njegovo finančno vrednostjo – ne meseno telo, temveč telo intrige –, te simbolne forme zgolj afirmira.

Volponejevo telo je tako na strani spodletele transcendence, ki presega omejitve lastne mesenosti. Najprej kot moško telo – telo, ki gre onkraj imanence svoje biološke narave in se vzpostavi kot svoboden subjekt,<sup>3</sup> nato pa kot odsotno telo – telo kot zev, okoli katere se lahko konstituira simbolno polje ekonomske izmenjave. Njegova ranljivost in nasilje, ki mu je priča, je tako le stvar kontingence: le mrliška koža, pod katero se skriva »stari« Volpone, koža, za katero se zdi, da ga ne definira, in za katero Volpone meni, da se je lahko še reši. Pa vendar, kot se izkaže, od Volponeja ne ostane nič drugega kot njegova mrliška koža. Dejanski subjekt je vselej že nekje drugje, intriga sama; prevarant pa zmeraj že ta, ki je na koncu sam prevaran.

<sup>2</sup> Baruch de Spinoza: *Etika*. Ljubljana: Slovenska matica, 2004. Str. 193.

<sup>3</sup> Simone de Beauvoir: *Drugi spol*. Ljubljana: Krtina, 2013.