

IŠTVAN KAIĆ
IZ SNA KA ČEMU?

NEKA MESTA LAKANOVSKJE PSIHOANALIZE

Pojedinačna izdanja

Urednik
Jovica Trkulja

Glavni i odgovorni urednik
Slobodan Gavrilović

IŠTVAN KAIĆ IZ SNA KA ČEMU?

Neka mesta lakanovske psihoanalize

Sadržaj

UVODNA REČ AUTORA 7

- I** **OGLEDALCE, OGLEDALCE... DA LI TE VOLIM ILI MRZIM? 13;**
U UTROBI SNOVA 13–16; HEJ, KO JE TO TAMO? 16–20; NEŠTO
VIŠE OD ONOG ŠTO BI TREBALO DA VIDIM 20–24; GOVNO KOJE
ZADRŽAVAM U SEBI 24–28; MOJ ISUVIŠE SLIČAN DVOJNIK 28–35;
- II** **DOK TEBE NEMA 37;** IGRE BEZ GRANICA 37–42; SVE ŠTO ŽELIM U
OVOM TRENUTKU... 42–48; OBJEKAT *a* U LANCU OZNAČITELJA 48–52;
...A SVE VREME JE TU ISPRED TEBE 52–56;
- III** **LAŽI ME, DA BIH TE RAZUMEO 57;** ŠTA JE PRAVA PORUKA ‘MATRIKSA’?
57–62; IDEOLOGIZIRATI SPADA U DOMAĆU RADINOST 62–67; TAJ
SERATOR JEREMIĆ: NORMALAN, ILI U DELIRIJUMU? 67–72; GUBITI
ŽIVOTE KAO U VIDEO IGRI 72–79; STILSKE I ONE MANJE STILSKE
FIGURE 79–85;
- IV** **SIMPTOM, DA LI JE TO SVE? 87;** POVRATAK U BUDUĆNOST 87–91;
SVE IZ NAJBOLJIH NAMERA... 91–94; NEKA KASTRACIJA BUDE S
TOBOM! 94–100; DVA SNA O OCU I SINU 100–104; TI, JA I KAUČ
KOJI TI DONOSI NOVAC 104–108; RETROVERZIJA I SMISAO 108–112;
DA NISAM OTIŠAO IZ TOG GRADA... 112–119;
- V** **DOBI NA VEČERU 121;** ZAŠTO SVE MORA DA BUDE VEZANO ZA SEKS?
121–127; TOLIKO BLIZU, A TAKO DALEKO 127–129; FROJDOVE
TRI ŽELJE 129–133; KAKAV JE UKUS MESA KADA GA JEDE MESAR?
133–136; IDENTIFIKACIJE SVUDA OKO MENE 136–140; 100%
POTENCIJA, 100% FALUS 140–146;

- VI** **KAO DA SE NIKADA DOGAĐALO NIJE 147;** ŠTA IZMIŠLJAŠ DA TE JE NEKO TUKAO? 147–149; ZAVEDI ME SVOJIM OSEĆAJEM KRIVICE 149–153; NA JEDNAKOJ UDALJENOSTI OD OCA I MAJKE 153–157; KA NJOJ, MAKAR I PREKO NJEGA 157–161;
- VII** **MI I ONI 163;** PAZI DA NE POGREŠIŠ VRATA 163–169; ŽENA NA MESTU MANJKA U DRUGOM 169–172; CRV U MOJOJ GLAVI 172–176; LJUŠTITI LUK DOVEKA 176–180; KAKO SE HISTERIŠE NA HOLIVUDSKI NAČIN 180–185; KVANTIFIKATORI U POLNOJ RAZLICI 185–190; IZUZETAK KOJI PRAVI MUŠKARAC 190–193;
- VIII** **EKSCES, ZAKON, EKSCES, SKOČKO 195;** DALEKO OD OČIJU, DALEKO OD SRCA 195–197; KO UŽIVA? 197–201; ONO ŠTO OSTAJE POSLE DOBROG PUŠENJA 201–205; IZAĐI MI NA CRTU! 205–208; NEŠTO JE TRULO U TITOVOJ JUGOSLAVIJI... 208–213; TAŠTA MOŽE SVAŠTA 213–217; ŠTA JE ZAJEDNIČKO ANTIGONI I LORI PALMER? 217–221;

BIBLIOGRAFIJA 223

INDEKS IMENA I POJMOVA 229

BELEŠKA O AUTORU 243

Uvodna reč autora

Šta se dogodi kad se o nekoj hermetično držanoj temi pokuša pisati na način koji jedino ima za cilj da tu istu hermetičnost raskrinka? U kakve zamke vodi pisanje koje je u čitavom svom dosadašnjem životnom ciklusu pokušavalo da probije institucionalizovan, formalan i hladan akademski okvir, pravila po kojima nas uče kako da pišemo tzv. naučne radove? Pisanje koje se grozi svih tih negovanih „kritičkih“ distanci kao nekog vrednosnog merila, čistih ocena na ispitima, nepodeljenih utisaka, držanja tako lepo spakovanog da mu se ne može ništa ni oduzeti ni dodati? Koliko ima lagodnosti u tome pisati tako da bi se samo izložila i udžbenički uporedila tuđa mišljenja, a koliko rizika, sa druge strane, može nositi nečije divlje i nesređeno izgaranje u misao koje ne želi znati ni o čemu drugom, o čemu se sme, a o čemu ne sme, kako se može, a kako ne može pisati, koje se reči smeju, a koje ne smeju upotrebljavati?

Knjiga koja je pred vama trvi se da to neumitno pokaže, da se izbori sa kočnicama kojima je punjena, a kao svoje polje izabrala je psihoanalizu. Zašto baš nju? Zar se upravo u njoj ne susreću ona poznata analitička strogost i uzdržanost, formalan rad koji konstantno spolja podseća na rad jednog kliničkog mrtvacu, čoveka koji nam deluje da je u trenutku potpuno izgubio mogućnost da se ikako ponaša, i istovremeno toliko jaki intimni sadržaji, poruke i misli koje izazivaju nevericu, poricanje, dakle, sve ono što nas tera da moramo da napravimo neku vrstu reakcije i ponašanja? Što nas čini svim samo ne indiferentnim? Kako nešto što je naočigled mirno i samo radi svoj posao može odjednom da izazove toliku našu buku i negodovanje? Zato je psihoanaliza tako pogodna i varljiva: kada pomislimo da smo suviše u neakvoj teoriji, mi nailazimo na sadržaj

za koji nam se čini da teško da ijedna može da ga izrafinira i obuhvati, sadržaj slobodan svakog ponosa da se ma gde, pa čak i u sopstvenim mislima, obelodani. Kad on, pak, postane toliko nesnosan i istinit, da od njega zaziremo i povraćamo, kada nas psihoanaliza presiti njima, tu je opet neka vrsta koncepcije koja bi se izgradila i pokazala nam svojom građom kako da razumemo zašto nam se dešavaju određene stvari, zbog čega imamo misli kakve imamo, i na kraju krajeva, da nam razblaži gledišta oko toga gde postavljamo prema sebi i drugima tu granicu tzv. normalnog i patološkog.

Kao što kada pomešamo psihoanalizu i buntovni karakter analitičara dobijamo, na prvi pogled, pritajenog monstruma koji na momente deluje kao da nema granica u svom znanju, ne preza ni od čega da stavi u svoja usta, stvari koje se ne govore, svemu čemu se žrtvovao nauštrb toga da izgubi objektivnost, bude iskompromitovan i obeležen perverzijom, jer je na talon stavio svoje najličnije ispade, slabosti i sva stremljenja ka užasu, tako isto kada pomešamo nju i način pisanja koji odgovara ovakvom nemirnom, karakteru koji slepo uleće u transfere svake vrste samo da bi još više dubio sebe, dobijamo knjigu kakva je ova. Bilo da ona čas poprira onu odmerenu i jasnu frojdovsku moć istraživanja i zaključivanja o psihičkim pojavama, bilo kada se vodi glavnim tačkama Lakanovog učenja, njegovom poststrukturalističkom i semiološkom obradom svega što je Frojd otkrio, preko šema i znakova, lingvističkih i matematičkih pojmova, ili kada za sve to koristi vrcavost i lucidnost jednog Žižeka u objašnjavanju, povezivanju, primere iz popularne kulture, politike, filmova, muzike, i drugih mas-medija, ona je u svakom času pre svega autorova, dakle, lična. Ova proporcija tasova na vagi je najjače obeležje ove knjige.

Ona je lična u izboru delova, načinu povezivanja, derivacije, zaključcima koji dovode na prvi pogled ne baš jasnu liniju istog u različitim autorima, različitim jezicima koje koriste da bi ukazali na suštinski srodnu stvar. Ona je lična u svom stilu koji ne bira reči, koji ne bira prošlost, događaje koje će iz svog izobilja dizati na tezgju prosuđivanja, u tome što čitaoca odmah, kao iz helikoptera, pušta da pada u samu stvar, ne objašnjavajući mu školski svaki od pojmova, nego ga hoće odučiti od svega na šta je navikao i učiti ga da misli

u slikama, da se konstantno povezuje sa sopstvenim imaginarnim režimom, po onom poligonu koji će sve te reči koje se isprva možda ne razumeju najbolje vremenom povezati u funkcionalnu celinu.

Ako je pisac uvek zapravo glavni akter ove knjige, ako se njegova subjektivnost puši iz svake rupe i gura nas u prepor i nervozu pri čitanju, svaki put kada se pitamo zašto je to morao baš na taj način da nam opiše, da pretera i isforsira, hemijskom išara i podvuče tako da nismo više ni sigurni koja se reč nalazi ispod, i ako su naučni radovi do sada bili uglavnom samo jedan stožer vampirizma, jalog digniteta i beživotnosti od koje se ježimo, mesta gde se cenilo i tražilo sve osim pisca, pirenje i ulizivanje mentorima, onda je psihoanaliza pravi teren da se ova dva stuba, subjekat i objekat, pisac i naučni rad konačno sažmu u jedno autorsko i originalno delo. Ono se probija, i tako musavo i aljkavo makar slavi što se po cenu svega po prvi put našlo sa druge strane trutovskih univerzitetskih stega koje poznaje bolje od svega.

U Beogradu, 23. 07. 2011.

Jedna od Tauskovih bolesnica, neka djevojka koja je u kliniku dovedena nakon svađe sa svojim ljubavnikom, žali se: *Oči nisu u redu, izokrenute su*. Ove riječi ona sama objašnjava iznoseći sređenim govorom niz optužbi protiv svoga ljubavnika. „Ona ga uopće ne može razumjeti, svaki put izgleda drukčije, on je dvoličnjak, *izokretač očiju*, on joj je izokrenuo oči, sada ona ima izokrenute oči, to više nisu njene oči, ona svijet sada vidi drugim očima.“

Freud S. „Nesvjesno“, u *Budućnost jedne iluzije*,
Naprijed, Zagreb, 1986, str. 125.

I

Ogledalce, ogledalce... da li te volim ili mrzim?

U UTROBI SNOVA

Ako se dete u psihoanalitičkom smislu rađa tek nakon što se raskida imaginarna veza majke i deteta, a ne njegovim biološkim rođenjem, tj. izlaskom u svet i presecanjem pupčane vrpce, kako onda da nazovemo sve ono pre tog raskida, to vreme pre početka? Da li je to san, tj. njegovo najtvrdje jezgro? Da li je građa naših snova uvek nekako vezana za ovaj period ili za stanje o kom mislimo da ništa ne znamo?

To je pravo mesto da se otpočne diskusija o jezičkoj strukturi sna. Već sam ovaj izraz ukazuje nam na jednu činjenicu: da bi se uspostavilo ono što nazivamo snom, potrebno je da isti bude strukturiran, a kada je nešto strukturirano ono je, drugim rečima, uspostavljeno uz pomoć nečeg, nekog medijuma, u ovom slučaju jezika. Tako se to obično naziva: medijum. Ali uslov postojanja medijuma jeste ono što ga strukturira, a ne da je on neki poseban entitet koji samo služi da omogućiti da se struktura iznese na videlo, ili u smisao, pa da tako bude izuzet od onoga što se njim strukturira. Lakanova definicija '*nesvesno je strukturirano kao jezik*'¹ upravo o tome govori. Šta je ono što u ovoj, kao i u mnogim njegovim formulacijama, para naviku našeg dosadašnjeg prihvatanja? Pa, to je ono pitanje: a zašto ne bi moglo da se obrne, pa da kažemo, što zvuči logičnije, da je jezik strukturiran kao nesvesno?

Jezik ne strukturira, on je uvek strukturiran. Ovo nam veoma treba. Na ovome počiva čitavo simboličko ustrojstvo označitelja

1 Lacan J. *Of Structure As An Inmixing Of An Otherness Prerequisite To Any Subject Whatever*, The Johns Hopkins Press, 1970, pp. 186–195.

i označenog u Lakanovoj terminologiji. Međutim, nastavak nije ni: pa dobro, ko je ili šta je onda to što strukturira? Pitanje je zapravo: šta je ono što se uvek strukturira kao strukturirano, tako da onaj 'ko' u strukturiranju ne vidi ono 'šta' strukturira, i da ono 'šta' ne vidi onog 'ko' strukturira.² Jeste nezgrapno, ali to je način.

Za Lakana, svaka jezička struktura jeste nesvesna struktura, ili još preciznije, nesvesno, jer ako je strukturirano, ono ionako mora da bude nesvesno. Prema tome, ako govorimo o jezičkoj strukturi sna, onda impliciramo njegovo nesvesno, dok nesvesno uvek posmatramo kao nešto što se strukturira kao već strukturirano. U tome je veza nesvesnog i jezika: u jednom uvek-već. Rođenje deteta, određeno kao u prvom pasusu, odnosi se na početak simboličke kastracije i, ujedno, na uspostavljanje Edipovog kompleksa. Detetova harmonija sa majkom biva prekinuta na jednom nivou, a nastavlja se na drugom. Prvi nivo nazivamo Imaginarnim, a drugi Simboličkim. Ono što omogućuje ovaj prelaz jeste gubitak u apsolutnom smislu reči. Svaki gubitak koji bi uspeo da povрати izgubljeno ne bi nikada, ni u jednom trenutku pre tog povratka, mogao biti apsolutan; u apsolutnom gubitku za sva vremena gubi se ono što se nikada nije smatralo mogućim izgubiti, tj. pre bilo kakvog postojanja definicije (razumevanja) o gubitku. To je imaginarna kataklizma.

U Simboličkom se gubitak ne prepoznaje kao takav, već se naziva manjkom (ili viškom). Tranzicija je izvršena. Manjak (ili višak) predstavlja većitu posledicu iskliznuća deteta iz Imaginarnog u Simboličko. Šta god da radim nekako stalno fali ili štrči, nije po meri, ili me čini nesigurnim i slabim spram nečeg Drugog, ili kad je dobro da osetim da je to samo zato što je Drugi tako odredio, ili sasvim istinito, da sve što postajem zavisi od Drugog (bilo da sam za ili protiv njega), to je nešto što će se odsad, hteo to ja ili ne, pošto shvatam da će zauvek da me prati (gubitak je apsolutan), gurati pod tepih i potiskivati kao ono što nikako više ne može da koincidira sa

2 Ova igra personifikacije sa zamenicama „ko“ i „šta“ (nominativa i akuzativa, subjekta i objekta, aktivnog i pasivnog...) i njihove zamene uloga aludira na međusobni opsceni odnos precrtanog (*barred*) subjekta S i onog realnog (nemogućeg) koji stoji u procepu između fantazma i fantazije, S.

mojom prvobitnom željom (ili, infantilno, 'da sve bude onako kako ja hoću!'). U istom smislu, za Lakana klize označitelji i označena. Ova tačka praktično je rođenje svega što znamo o sebi i svemu: rođenje jezika strukturiranog kao nesvesno, ali i rođenje sna. San kao fenomen kakvim ga znamo nastaje u antagonizmu Simboličkog prema Imaginarnom. Težnja sna je jedna nemoguća želja: da se sadržajima Simboličkog dospe u imaginarni milje.

Dakle, san ima neke veze sa željom (*desire*). Ali kakve? Stupivši u simbolički poredak želja je uvek prisiljena da bude želja za Drugim, ili kako Lakan kaže 'želja Drugog'. Jasno je da je taj prvi Drugi zapravo majka. Kada dete shvati da ne može biti majčino 'sve na svetu', a zatim ni bilo čije drugo, otelotvorenje njenog večnog zadovoljstva (*falusa*), putevi želje bivaju sasvim zaokrenuti jednim primordijalno histeričnim pitanjem 'šta ona traži od mene?', tj. 'šta treba ja da uradim da bi ona (ili bilo koja Druga) bila moja?'. Uzdignuto na simbolički nivo, koji sada potpuno jasno deluje traumatično, ovo 'da uradim' isto je što i 'da se izgradim'. Čime? Jezikom. Dakle, 'da se izrazim'. Svaka želja, prema tome, suočena je sa tim da se pronade u onom Velikom Drugom (*the Big Other*), i formira se tako da u tom Drugom to i najbrže pronade, tj. da sebe najbrže zadovolji, pa se identifikuje srećno kao iskrena, u stvari, potisnuto neizbežna želja.

Ono što je fundament jeste da zadovoljstvo Drugog (*jouissance*) ne susreće nužno (ili najčešće) zadovoljstvo ove želje u luku, kako takva previđa da je i drugi neko ko traži sebe u Drugom, tj. u njegovom nesvesnom. Sprečavanje po svaku cenu da se ponovi scena apsolutnog gubitka (simboličke kastracije koja sveltremeno ipak obeležava želju) u jezičkoj strukturi od strane Drugog, postaje nesvestan motor moje želje da sebe izgradim kao želju Drugog. To će toliko duboko da zakopa moj gubitak, da će isti za moju želju kakvom se gradim postati nemoguć da se ikad, naime, reanimira (Realno). Stoga, mi tek s obzirom na Simboličko (strukturu) pronalazimo pojavu želje, i ne znamo ni za jedan njen raniji oblik nego samo za želju Drugog. Po istom principu, ni o snu ne znamo ništa do pojave ove želje, i tek unatraske, na osnovu tumačenja snova, ni o usudu gubitka koji iz Imaginarnog dolazi kao uslov postojanja.

Zato je jedno od famoznih pitanja za psihoanalitičare, na koju je želju mislio Frojd kada je san definisao kao ispunjenje želje?³ Odgovor: na želju 'sa one strane principa zadovoljstva'. Ali tek na želju ispresecanu Simboličkim. Lakanovskim jezikom govoreći, *Ime-Oca*, tj. kompletan simbolički poredak kakav se čoveku nameće, omogućuje da naši snovi uopšte imaju nekakav sadržaj (manifestni sloj). Na šta se onda svodio neznani život, onaj biološki pre rođenja deteta, kako smo ga izneli? Na jedan kakav mi uopšte ne znamo da živimo – na neki bez zamisli gubitka, bez potrebe za željom, za snom. Doduše, ne život u kom je sve ispunjeno, već onaj u kome termin ispunjenje nema nikakvog smisla. Jedan neljudski život. Ispunjenje ima smisla samo za san, a kakve on oblike jezičke (nesvesne) strukture povlači za sobom i zašto, to je cilj mog istraživanja.

HEJ, KO JE TO TAMO?

Ali, pitamo se, zašto kod čoveka sve mora da bude tako komplikovano, a vidimo da to datira već od njegovog rođenja? Ili možda nije, nego mi samo činimo od njega da bude takav? Pa, zapravo, čovek jeste komplikovan, i njegova istina jeste teška, no naša ljudskost je kriva za to, i sama sebe čini teškom i odbojnom za shvatanje. Kao što je rečeno na mnogim mestima, mi smo bića koja više pokazuju sklad sa NE, ili bića kojima iza svakog DA stoji neko NE.

I Frojd i Lakan smatraju da je čovek, u biološkom smislu, pre vremena rođen, takoreći, izbačen u svet pre nego što je spreman (ili građen) da se suoči sa njim. Slabost takvog rađanja jeste u tome da se taj svet, za koji će mu celog života puniti glavu kako u njemu treba da živi punim plućima, u startu oslikava kao problematičan i traumatizirajući. Drugačije rečeno, rođenjem mentalna dimenzija postaje ono od čega mi ne možemo da se odbranimo, i što tokom života najčešće zovemo najvećim ljudskim problemom, previdajući istovremeno da nas upravo ona, posledica jedne slabosti, čini ljudskim.

3 Frojd S., *Tumačenje snova I*, Odabrana dela Sigmunda Frojda, knjiga šesta, Matica srpska, Novi Sad, 1984, str. 126.

Ovo predstavlja jezgro psihoanalitičke teorije (mada ne toliko pristupno u njenom diskursu) i odgovor na brojne dileme u njoj, kao što je ono o tome zašto je pitanje '*Che vuoi?*' ('šta hoćeš od mene?') starije od svakog pitanja o sebi.

Prema tome, '*ja*' – to nismo mi, već je to rezultanta jednog beznađa prema Velikom Drugom koje znači svet, tj. ono što me primorava da imam neko '*ja*' jer mi poručuje da, ako ga ne budem imao, neću biti niko i ništa za njega (kastracija). Zato vreme biološkog početka pre izgleda kao utamničenje, raspolućenost delova tela, komandi i funkcija koje ne slušaju jedna drugu i vuku svaka na svoju stranu, nego uživanje u svetu života, kao što navodi i Lakan u '*stadijumu ogledala*'. I nasuprot uobičajenim konotacijama o ranim, zrelim, i kasnim fazama misli kod njega (ali i kod Frojda), ovde će se razmatrati združeni učinak njihovog rada, što će, po mom uverenju, doprineti boljem razumevanju i njega i Frojda.

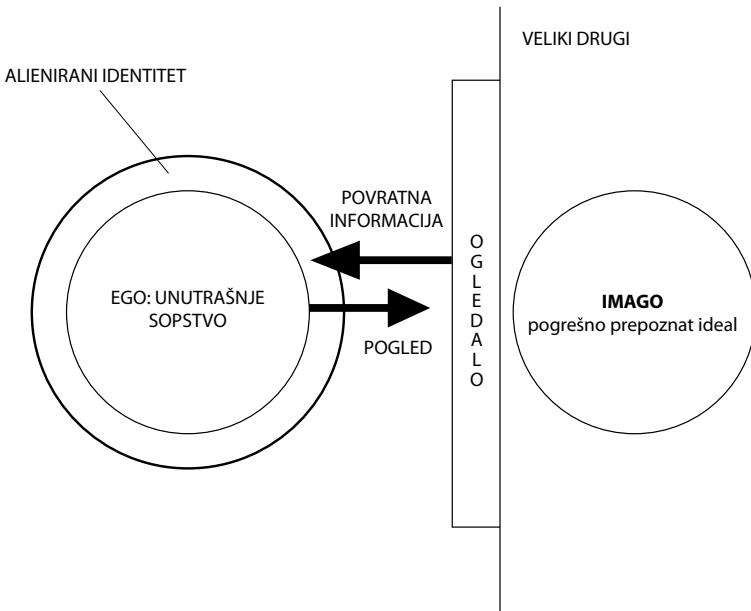
Kao što uočavamo u produžetku naslova, stadijum ogledala za Lakana označava mesto (Imagarno) onoga što stvara funkciju Ja, kakva se kao saznanje otkriva retroaktivno u psihoanalitičkom iskustvu. Već u samoj formulaciji ove rečenice postaje jasno o čemu se zapravo radi: nisam samo ja taj koji je otkriven ('*ko je sad ovo ovde? neko nov, neko drugi*', itd.),⁴ nego je otkriveno i ono što svaki put treba da označava mene, ono što treba da shvatim i nadalje tretiram da sam ja, tj. da tako zaista izgledam – moj lik u ogledalu. Taj lik priziva me da se odazovem kao ja, u smislu '*to sam ja!*'. On je funkcija koja omogućava da nešto shvatim za Ja, i svaki put kada budem mislio na Ja, misliću na sebe kao '*ja sam onaj iz ogledala*'.

Lik u ogledalu je jedan imago, jedna slika koja postaje fantazija utoliko što me određuje, i uz pomoć koje se zamišljam. Novina jeste što imago predstavlja celinu – *Gestalt* ('*ovo sam ja, i samo to,*

4 Ispostavlja se da od svih viših sisara dete ima ubedljivo najveći problem da se pomiri sa tim da je ono nešto u ogledalu samo puki odraz, da toga realno kao bića tu sa druge strane zapravo nema, niti je ikada bilo tog drugog kao živog stvorenja koje diše kao i on, za razliku od mladunca šimpanze koji vrlo brzo odustaje od intrigantne senzacije u staklu, što će reći da brže prihvata realnost. Odavde će derivirati svi imaginarni drugari deteta, pričanje samog sa sobom, itd. (Lacan J. „Some Reflections On The Ego“, *International Journal of Psychoanalysis*, 1953, volume 34, pp. 11–17).

nema više delova koji bi želeli biti svoji, sada sve funkcioniše zajedno, ja sam sklad i smešim se, itd.), za razliku od svega što sam razumevao do tada, ona je centar mog Imaginarnog, dokle god smatram da je imago takođe i neko drugi, koja me uči da mislim u slikama što mi pričaju priče (*'...that speak books to me'*). Tako gledano, otkrivena funkcija Ja putem imaga, buduće svestretno pojednačavanje sa njom, liči na spas u zadnji čas, na smirenje u mentalnom koje bi da nam kaže da ipak nismo toliko krhki i nejaki koliko se sve to činilo. Ova slika koja priča priče o nama postaje nešto mnogo bitno za nas, i mi ćemo želiti da ona uvek priča onako kako bismo mi to voleli (videti sl. 1.1).

Slika 1.1.
Vizuelni koncept 'stadijuma ogledala'



Možda bismo frejdovskom terminologijom mogli da kažemo da se u ovoj tački dešava prva sublimacija, da je nagon doživeo neku vrstu ekonomskog preobražaja, ali u šta? Slika u ogledalu unosi neku vrstu reda u kaos, i koliko bih više da se otarasim tog haosa svoje rasparčanosti i nedefinisanosti, utoliko potpunije težim da shvatim da sam onaj u liku zapravo ja. Ja hitam ka tome da to budem ja, to mi čini dobro, svi oko mene (Veliki Drugi) to odobravaju, ohrabruju me da sam to ja, i u tom smislu, onaj u ogledalu postaje objekat moje želje (*desire*), što Lakan naziva objektom *a* (*objet petit a*).⁵ Dakle, preko te želje, čije poreklo jasno vidimo da je iznuđeno ali i neizbežno, Ja postaje.

Kako se objekat *a* upušta svojom funkcijom Ja kao fantazija, kao jedan voljeni objekat, nagon na koji se oslanja pripada libidonoznom, seksualnom, ili erotičnom nagonu. Moja slika u ogledalu postaje negovana, dragocena i puna sadržaja (*agalma*, tj. ono što me čini dostojnim drugoga, njegove seksualnosti), i to predstavlja rub njenog imaginarnog domena. Na isti način Frojd je odredio tri lokaliteta ili faze seksualne organizacije kod deteta: oralnu, analnu i genitalnu.⁶ Svaka od ovih zapravo je, lakanovski govoreći, derivat funkcije objekta *a* i čini sebi svojstveno erotivno središte. No, ljubavnu fantaziju u takvim organizacijama libida psihoanaliza zatiče ne samo kao objekte želje prema postanju, nego i kao neurotičnu, nepoželjnu, i u vidu stalno aktivnih, živih infantilnih fiksacija koje vraćaju pogled efektom na sebe, i duž celog našeg života nose teško, traumatično obeležje. Kako je ovo moguće?

Frojd govori o tome da dete sve one objekte koje, u izvesnom smislu, neposredno zahvati libidom uvek mora da modifikuje i da se delimično pomiri sa tim da oni nikada neće biti onakvi kakvi ono hoće da budu, tj. da budu neiscrpni i večiti u uživanju koje mu pružaju.⁷ Sve ovo dešava se pod uticajem spoljašnosti, ili nečeg drugog i još uvek nedovoljno familijarnog, najčešće u vidu uskraćivanja i zabrana. Prekid i postepeno odvikavanje od dojenja, netolerisanje i poprimanje

5 'a' dolazi od francuskog *autre* što znači drugi (u svim rodovima), eng. *other*.

6 Frojd S. *Tri rasprave o seksualnoj teoriji*, Odabrana dela Sigmunda Frojda, knjiga četvrta, Matica srpska, Novi Sad, 1984.

7 Ili drugačije, već od samog rođenja mi, kao ljudi, svaki prekid podnosimo u svojoj suštini teško.

osećaja uskraćenosti slobodnog mokrenja i fekalizacije, kao i, malo kasnije, zabrana dodirivanja i poigravanja sa izraženim genitalnim zonama, čine da naša želja radi po nalogu Drugog, i da se objekat *a* i fantazija koju nosi kvalifikuju kao jedna funkcija koja svoju instancu, svoj cilj nikada ne može dostići. Tako se njegova delotvorna priroda uviđa kao parcijalna, a nagon koji ga prati kao parcijalni nagon, dok objekat na koji je originalno usremljen poprima epitet fatalnog, nedostižnog objekta koji nam se sada neprestano vraća i proganja nas svojom turbobnom, mučnom neuhvatljivošću (Realno). Ista stvar dešava se i ispred ogledala, kada se Lakan pita *'da li sam zaista ja taj koji gleda u sliku, ili samo zatičem da slika zapravo gleda (ili stvara) mene?'*.

Za tili čas, naš pokušaj da uteknemo prevremenosti i rovitom karakteru svog rođenja odveo nas je u kompleksnije poimanje da od istog ne možemo pobeći, štaviše, da ono vrebata i da će vrebati iza svake naše nove libidinalne organizacije, tj. sublimacije. Dakle, ukoliko želimo da uključimo celokupnu prirodu čoveka, onda ona nije ništa drugo nego ova neurotičnost (*'tvrdiš da sam to ja, ali za mene je to u samom startu bio neko drugi'*), i to je ono što za psihoanalitičare znači istina. Fundament za čitav život i njegovu mogućnost. Fantazija, u čijem je središtu maksima *'dobijam (ili radim) ono što želim'*, proizvodi sebi u ovom procesu dodatnu i prisilnu misao, sadržaj kakav ne želimo da imamo, jednu utvaru one prve fantazije, njenu slepu mrlju koja glasi: *'a šta će se desiti ako me uhvate da to radim?'*. Nju nazivamo drugom fantazijom, ili fantazmom,⁸ i ona dalje teroriše svaku iduću čineći je u tom smislu parcijalnom.

NEŠTO VIŠE OD ONOG ŠTO BI TREBALO DA VIDIM

U odgovoru na to koliko devastirajući učinak imaju ove misli „viška“ u konstituisanju funkcije Ja, poslužiću se nekim od mnogobrojnih primera iz popularne kulture, tačnije, iz sveta Holivuda. Holivudsko serijalizovani filmovi ne moraju biti toliko trivijalni kao što bismo na

8 O razlici između fantazije i fantazma videti i u Žižek S. „Ideologija između fikcije i fantazma“ u *Metastaze uživanja*, XX vek, Beograd, 1996.

prvi pogled pretpostavili. Konzumentska zavisnost od njih trebalo bi nešto da nam kaže o tome koliko naše nesvesno (ili Drugo) postaje i jeste prisutno u njima, ili, kako bi to Žižek rekao, koliko nas filmovi, u pervertiranom (simboličkom) smislu, uče tome šta da želimo.

Najveći problem horor žanra uvek se nekako vrteo oko toga, ne kako film učiniti strašnim, već potpuno suprotno, kako izbeći dozu preterivanja, naivnosti, pa čak i komike u ostvarenjima koja treba da izazovu uplašenost, skok adrenalina i sl. Tako je, u stvari, žanr trilera taj koji je većinom slučajeva mnogo opasniji, i sa te strane intrigantniji, nego filmovi strave i užasa. Međutim, danas je sve više onih koji se svrstavaju u tzv. psihološke horore,⁹ što je svojevrsna mešavina pomenuta dva oblika, i njihova formula je u velikom broju slučajeva u suštini vrlo jednobrazna.

Koja je to formula? U centru svakog od ovih filmova, što gledalac isprva ne vidi, uvek leži neko traumatično jezgro; život junaka najčešće se kontigentno ukršta, ne sa traumatičnim (latentnim) događajem sa kojim bi imao nekakve veze, već sa epizodnim manifestacijama, simptomima tog događaja koji u prvom mahu izgledaju kao da dolaze niotkuda, izranjaju iz zemlje kao kosturi, i na razne načine narušavaju poredak svakodnevice (*The Big Other*). Kako njegova egzistencija počinje da zavisi od toga (transfer), junak je prinuđen da istraži odakle potiču užasi koji navaljuju, sve dok ne stigne do žarišta traume, najčešće nekog skrivenog, ili zločina koji u svetu nije dobio svoju istinsku interpretaciju, i ne učini da se obelodanjivanjem istog (govorom) želja u nosiocu traume iskonsoliduje. Kao što vidimo, kroz fantaziju preslikan odnos analitičara i analizanda.

Ono što je ipak najzanimljivije u formuli, a ujedno i najstrašnije u filmovima, jeste prostor koji se otvara za užas dok najpre nesvodivi događaji, ili napadi Realnog na simbolički poredak, još ne otkriju čega su zapravo simptomi! Ovde žanr ima svoje puno pravo da bude ono čemu je žudeo. Takoreći, što se teže ove fragmentarne utvare od fantazama u početku daju povezati u smislenu

9 Mislim pre svega na talas koji se istakao istočno-amerikanizovanim hororima na samom kraju XX veka, kao što su: 'Ring', 'Grudge', 'Eye', 'Dark Water', 'Stir of Echoes', 'Shutter', i na njima slične.

celinu, to je rasplet traume, ili latentne istine, neverovatniji i intrigantniji. Sve ostalo što sledi iza – traganje, istraživanje, akcija – više podseća na triler, nego na suštinu strave.

Setimo se sada scena koje su već kliše u branši ovakvih ostvarenja, recimo one koja se obično odigrava u kupatilu, gde su heroj ili žrtva najčešće razgolićeni (odn. ranjivi), pred ogledalom iznad umivaonika. U trenutku u kom to najmanje očekuje, tj. pored lika u ogledalu koji je prihvatio kao svoje sopstvo, njegov pogled odjednom zakači i izvesni uznemirujući višak u slici. Prvo što čini jeste provera: okreće se iza sebe (ili dodiruje sebe), ali tamo, naravno, nema ničeg što bi izlazilo iz rutine. Ovaj „višak“, ako bolje razmislimo, ponaša se skoro kao da mu je jedini način da bi bio viđen taj da se pojavi u ogledalu, ili drugim rečima, da se može opaziti jedino u refleksiji na sopstveni lik. Ukoliko nije zahvaćena ogledalom, onda je anomalija (ili tuđinac, kako voli da kaže Žižek) npr. dobila svoj izraz u zamučenicima na fotografijama,¹⁰ ali u svakom slučaju u nekoj deformaciji ima koji treba da reprezentuje funkciju Ja iz Lakanovog rada.

Ovi momenti kada gledalac i akter otkrivaju „višak“ nisu samo momenti uviđanja da na slici, ili imagu, nešto nije u redu, nego da je akterov i naš pogled negde ostao i luta u tom odrazu gledanja u nešto što nam se čini nemogućim. Drugačije, taj akterov „višak“ (*surplus*) u gledanju pretvara se u pogled (*The Gaze*) manjka komprehenzije toga šta nam se to dešava, što je direktan efekat parcijalnosti objekta *a*. Na taj način, instanca gledanja, njeno podrazumevano ishodište i ono što dobijamo kao rezultat, jezovit i nepripremljen osećaj, čine jednu relaciju oprečnosti, ili suprotnosti koju put želje prelazi u svom luku, od fantazije do fantazma ili prinudne fantazije.¹¹ Istu tu oprečnost, razliku i nesvodljivost ocrtavaju ovi filmovi odnosom manifestnih,

10 Kao što je to u filmovima 'Ring' ili 'Shutter' gde su zamrljana samo lica osoba koje su nosioci, ili na koje se prenose efekti traume, dok su ostali delovi fotografije u savršenom stanju. Ovo se i bukvalno može shvatiti kao učinak optičkog sistema ogledala, onog u fotoaparatu.

11 Relacija je identična onoj koja se javlja u radu sna kada jedna radnja koja može biti relativna u odnosu na svoj smisao, smer, nameru izvođenja i drugo, reprezentuje svoju suprotnost (videti u Frojd S. *Tumačenje snova II*, Odabrana dela Sigmunda Frojda: Knjiga sedma, Matica srpska, Novi Sad, 1976, npr. san o stepenicama, str. 23).

sitnih pojedinosti o simptomu, i traume, koja, kada krene da se elaborira, postaje mnogo manje strašna od svojih efekata sa početka filma, bez obzira na to što te iste emituje kao njihova polazna tačka.

Tako je jedna od najstrašnijih scena u filmu *'Ogledala'* iz 2008. upravo ona u kojoj lik aktera u kupatilu ostaje u ogledalu nakratko i nakon što se akter skloni od njega, opažajući to istovremeno. Njegov pogled u tom trenu izgubljen je u pogledu onoga koji ga gleda iz ogledala, i čitav simbolički poredak prolazi kroz zemljotres. U jednoj drugoj sceni filma, glavni glumac (Kifer Saterlend) kaže: *'Osećam se kao da nisam ja taj koji gleda u ogledala, nego da ona gledaju u mene'*. Sve ovo samo je metaforizacija onoga što se dešava detetu u *'stadijumu ogledala'*, a osećaj jeze koji prati Frojd je opisao rečju *unheimlich*. Zanimljivo je i to što je, već nakon etimologije koju poduzima na početku svog članka,¹² došao do zaključka da je *unheimlich*, zapravo, deo ili podskup skupa značenja reči *heimlich*, što bi, ako reč prevedemo u njenoj osnovnoj upotrebi, značilo da svaka familijarnost u sebi sadrži dozu jedne nefamilijarnosti, ili da ista tanka linija povezuje oba pojma, te da ono što je u jednom momentu familijarno i blisko može u drugom biti već nefamilijarno i strašno. U tom smislu, Frojd citira Šelingovu reakciju po ovom pitanju: *'Unheimlich je ime za sve što je trebalo da ostane... skriveno, tajno, ali je izašlo na svetlost dana.'*

Zato prve libidinalne organizacije osciluju između odbijanja i nelagodnosti od istih, i pojave novih, generički uživajućih simptoma koji lakše mogu da se postave prema svetu (*'kako je nekada moglo da mi predstavlja zadovoljstvo da se uneređujem?', 'da li je moguće da su misli o nečemu što sam voleo sada misli od kojih ne znam kako da pobegnem?' i sl.*). Fantazam je kao tuđe mesto, kao mesto odakle me drugi gleda (pa čak i odakle sam sebe gledam), dakle, taj koji odnosi prevagu nad fantazijom i postaje glavno uporište za nešto što želim, tj. za želju Drugog. Sa funkcijom Ja, time, otvorila se nužda da se želi (NE) nešto što se ispočetka uopšte „nije htelo“ želiti (DA), i da se ono prvo pretvori u nešto za nas najudaljenije i strano.

12 Freud S. (1919). The 'Uncanny'. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XVII (1917–1919): *An Infantile Neurosis and Other Works*, pp. 217–256.

GOVNO KOJE ZADRŽAVAM U SEBI

Razlika o kojoj govorimo, frejdovskom terminologijom koju u objašnjenju koristi i Lakan, dešava se između ideala-ja i ego-ideala, čime se konačno uvodi i razjašnjava status Simboličkog u imaginarnoj ravni ogledala. Žižek je, pozivajući se na Žak-Alana Milera, iskazao ovaj diferencijal kao razliku između konstituisane i konstituišuće identifikacije, i dalje naveo kako je imaginarna identifikacija „*identifikacija sa slikom koja predstavlja ono što bismo voleli da budemo*“, dok je simbolička „*ona odakle nas posmatraju, odakle gledamo u sebe tako da se sebi pojavimo kao dopadljivi i vredni ljubavi (Drugih)*“.¹³ Odmah zapažamo da se ovde prva razlika pravi po vidu svršenosti, tj. da je imago već uvek nekako zaposednut i pre momenta identifikacije (u smislu *'ja želim to, ja želim da budem to, da to bude sastavni deo mene!*'), a da Simboličko u sebi sadrži trajnost, a time i labilnost procesa da neprestano preispitujemo i potvrđujemo sami sebi da je izdanje kojim se predstavljamo zaista i odgovarajuće. Tako je ideal-ja ili ideal-ego ona komponenta u konstituisanju Ja koja dolazi od pregenitalnih objekata i njihove početne neambivalentnosti, gde je zaposedanje objekta van mene isto što i primarna identifikacija tog objekta da je moje vlasništvo (tj. izvor mog ultimativnog uživanja, moj falus), i pod vođstvom je erotizovanog libidinalnog nagona, ili kako ga još Frojd naziva, nagona života.

Zapitajmo se sad šta je to što se može nazvati idealnim u ideal-egu? Da li se to odnosi na kvalitet slike koji nerealno percipiramo (*'ti me idealizuješ, vidiš samo ono što bi želeo da vidiš, a ne ono što sam zaista ja'*, itd.)? Ne, zapravo kvalitet objekta (izvora uživanja) nikada nije stvar koja se dovodi u pitanje, već je to moja sposobnost da iskoristim njegov puni potencijal, tj. da uživam potpuno, bez ograničenja i onako kako treba. A kako ne mogu to da ostvarim, prinuđen sam da pri svakoj nakani za zadovoljstvom osetim i njenu nedostupnost vlasništva koja me čeka, što izaziva razočarenje i bol. Iz ovoga izlazi da se uživanje u objektu pretvara u bezizbornu situaciju da se, kako bi objekat ipak što više bio dostupan i tu pored nas,

13 Žižek S. *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London – New York, 1999, str. 105.

zadovoljstvo dobije uživanjem u bolu koji dolazi sa ideal-egom. Ovo Frojd deklariše kao primarni erotični mazohizam, zaslužan za izdvajanje Ja iz Ida ili Onog.¹⁴

Dakako, Ono ostaje i dalje deo Ja koji će u njemu uvek stremiti ka objektima i konstituisati ih kao svoje i kao one koje voli ('moja mama', 'moja devojka', 'moj dečko'...) pre bilo kakvog drugog obzira. Međutim, kod nesvršenog vida identifikacije kakva se javlja kod ego-ideala reč je o nečemu sasvim suprotnom. U pokušaju da se sačuva nešto od libidonoznog objekta, a istovremeno donekle izvrši kompenzacija za razočarenje koje dolazi sa njegovom nedostupnošću, vanjski objekti uživanja postaju unutrašnji deo nas, a identifikacija sa njima jedan gospodarski, sadistički zahvat usađivanja, zapravo, istih tih objekata u sebe ('izgubio sam te, ali na ovom mestu si zauvek moj, odavde ne možeš nikada da pobegneš'). Dakle, realni uticaji objekata i izvori želje sada izbijaju iz samog deteta ('moji roditelji su unutar mene, ne dam im da izađu'¹⁵), tj. iz njegovog Ja, koje će imati najveću ulogu u izgrađivanju svega što važi za uzorno u karakteru.

14 Frojd S., „S one strane principa zadovoljstva“ u *S one strane principa zadovoljstva / Ja i Ono*, Grafos, Beograd, 1983, str. 56–57.

15 Jedna osoba priča na koji način njena ćerkica, koja je tad mogla imati između tri i pet godina, odlaze potrebu za dužom nuždom. Govoreći 'ne dam mu da izađe!', ona je jasno stavljala do znanja šta zapravo radi – da se oslanja na senzaciju sluzokože creva pri anusu, koja je utoliko jača ukoliko se duže može čekati, tj. što je 'on' iznutra čvršći i deblji postajao. Iz Frojdove analize malog Hansa (Freud S. (1909). *Analysis of a Phobia in a Five-Year-Old Boy*. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume X (1909): *Two Case Histories ('Little Hans' and the 'Rat Man')*, 1–150) saznajemo da fekalija kod dece ima primarno značenje poklona, tj. živog dela sebe, koji se odvaja i u fantaziji svečano daje svetu (Drugima na oči). Kada stigne zabrana prema spontanom uneređivanju, javlja se analno-sadistički karakter, jer odjednom kontrola i skupljanje svinktera postaju proporcionalni intenzitetu nenadanog zadovoljstva, koje ide u prilog zabrani do mere koja se stalno iskušava. Hans je imao regresiju u smislu što je slika njegovog procesa sranja bila potpuno korelativna sa tim kako je zamišljao odakle dolaze bebe. U njegovoj maloj fantaziji on je mogao da bude roditelj svojoj mami i tati. Čin ćerkice, pak, nije imao više veze sa poklonom, ali je u zamenu 'mu' koju je koristila zadržao karakter živog, ovoga puta ne dela nje same, nego sasvim suprotno, svega što je bilo Drugo u njoj, igrajući se tako sa tvorcima zabrane, tj. Zakona. Mogli bismo da dodamo, 'dok god je još u nama, miljama je daleko od onog što kad izađe napolje gnusno nazivamo govnetom!'. Nije li u postporodajnoj depresiji kod žena reč o sličnoj stvari?

Ovakve introjekcije, iako su primarno usmjerene protiv turbog uticaja spoljašnjosti, sasvim neočekivano i snažnije nego ikad, u stvari uvode Velikog Drugog, moglo bi se reći, na mala vrata, čineći da on tu zauvek ostane i zavlada subjektom, i neprestano ga precrtavajući u budućnosti, na šta se odnosi izraz konstituirajuća identifikacija. Bez Drugog, koji je ujedno sinonim za nesvesno u meni, dalje ništa neće moći da se dešava, a da taj o tome ne da svoju poslednju reč. Za to vreme, pored ego-ideala deriviraće i Nad-ja ili superego, koji će da zapoveda šta smemo a šta ne smemo, šta je dopušteno drugima a nama ne, i koji će biti glavni i odgovorni urednik našeg osećaja krivice svaki put kada iz „nezvanih razloga“ ipak uradimo suprotno od onoga što se traži. Začudujuće je kako ovaj organ koji nas čas hrabri, a čas nam se smeje u lice (simbolička figura Oca), ovo stecište kontroverznog morala (*'zašto mi moramo da se pridržavamo nečega čega se on sam ne pridržava?!'*), dolazi kao odjek primarnog sadizma da se, u suštini, naivno osigura ljubav i nastavi voleti kao nekad.

Kako vidimo, Ja nastaje iz Ida koji je nosilac seksualnih parcijalnih nagona uspostavljenih preko objekta *a*, delom ga zadržavajući u sebi kroz ideal-ego, tj. imaginarno zaposedanje, a delom se potpuno udaljujući od Onog, uz pomoć introjektovanih objekata u vidu fantazama (*'mama i tata su sada moji unutrašnji glasovi, utvare nekadašnjeg zadovoljstva'*) kao ego-ideal ili Nad-ja. Ovo okretanje Ja protiv samog sebe po Frojdu je pre svega libidinalnog tipa, pa će tzv. objektni libido preći u narcistički, a nagon života sublimirati takođe u nešto drugo, u Ja-nagon ili nagon smrti (*Death drive*). U tom smislu, ceo ovaj proces on će nazvati deseksualizacijom,¹⁶ koja je osnov za uspostavljanje perioda latencije nakon pregenitalnih faza, tog ledenog doba za seksualni život, ali i uopšte većite nelagodnosti i stigmatizma kad god o seksualnosti bude bilo reči.

Koliku samo moć i važnost poseduje taj nagon smrti u nama ilustruje nam jedno zanimljivo poređenje iz istog teksta: *„Ja u odnosu na Ono liči na jahača koji treba da obuzda nadmoćnu snagu konja,*

16 Frojd S., „Ja i Ono“ u *S one strane principa zadovoljstva / Ja i Ono*, Grafos, Beograd, 1983, str. 87.

s tim što jahač ovo pokušava sopstvenim snagama, a Ja sa pozajmljenim.“ Međutim, odmah zatim sledi za nas vrlo bitan preokret: „*Kao što jahaču, ako neće da se odvoji od konja, često ne preostaje ništa drugo nego da ide tamo kuda ovaj hoće, tako i Ja ima običaj da volju Onog pretvori u radnju, kao da je njegova sopstvena volja.*“¹⁷ Kako to?

Naime, u prvom delu, Ono nam se predstavlja kao nešto nadmoćno, gotovo neukrotivo, dok drugi ukazuje na nešto potpuno neočekivano, što se poređenja tiče. Obuzdati Ono ne znači da Ja treba da ima supstancijalno veću snagu od njega, niti da se kreće onako kako bi Ja želelo, već samo to da, kuda god da krene, bilo to željeno ili ne, delovanje Onog od sada počne da proglašava (poistovećuje) za svoje!¹⁸ Ili, ako hoćemo, da laže. Naravno, Frojd ovde brilijantno dočarava način na koji nagon života prelazi (prestupa) u nagon smrti, ali ova mogućnost 'proglašavanja' ('*od sada si ovo što ti ja kažem da jesi*'), mogućnost za to da se takva radnja ogleda kao simptom (tj. pojavi u jeziku „viška“) dolazi ni od čega drugog nego od superega ili ego-ideala, kao posledica unosa drugog (vanjskog) u status Velikog Drugog (simbolički registar), i time rođenja za naše nesvesno.

Po mom mišljenju, ovo do sada predstavlja jedan od puteva kako Lakanovu izjavu, da je '*nesvesno strukturisano kao jezik*', možemo

17 Isto, str. 82.

18 Mnogo je polemike oko Frojdove krilatice '*Wo Es war, soll Ich werden*' ('*Gde Ono bejaše, treba da bude Ja*'), ali na ovom mestu potpuno je jasno šta ona znači. Suprotno od toga kako se obično misli, rečenica se ne odnosi ni na kakav cilj, niti viziju, niti imperativnu maksimu koja bi se ticala nekog ishoda, ili toga da ego treba da pobedi nagon, razum um, čovek svoju „životinjsku prirodu“ i sl. Glagol *sollen* ovde je najvarljiviji i izvor je, kako mi se čini, svih nesporazuma, jer ono što Ja zapravo 'treba' da uradi sa Ono uvek je već, kako vidimo, uradilo (pomenuto proglašavanje, tj. poistovećivanje). Dakle, nije u pitanju nikakva misija ili stanje koje treba dostići, već pre simbolička neizbežnost ponavljanja ('*da uvek treba opet da potvrdi da je uradilo*'), repeticije, beskrajnog klizanja označenog pod označitelj, označitelja nad označenim, lanaca koji su samo karike u nekim drugim lancima, itd. Takoreći, Ja je već tamo gde Ono bejaše utoliko ukoliko nikada ne može potpuno ovladati njime i doći na njegovo mesto, tj. zaustaviti se. To je pravo značenje smrti u Frojdomom smislu (nezaustavljivo vegetiranje). Vidimo, njegova izjava o istini više liči na kletvu nego na zadatak, i tiče se osuđenosti subjekta da večno luta između Ja i Onog, negde u procepu dva označitelja gde se isti u naznaci javlja, a odmah zatim i gubi.

prevesti u Frojđov terminološki koncept, a da se takav pokaže potpuno ravnopravan, kao i da, obrnuto, njegove pojmove usaglasimo sa Lakanovim načinom izražavanja. Kao što vidimo, nesvesno i ne postoji sve do onog momenta dok se ne pojavi simptom. Uobičajeno je da se kaže da simptom uvek dolazi sa nesvesnim, sa nečim iza njega, ali mi ovde dodajemo: simptom jeste nesvesno! Baš kao što je to Lakan učinio u svom seminaru (*'jezik jeste nesvesno'*).¹⁹

MOJ ISUVIŠE SLIČAN DVOJNIK

U *'stadijumu ogledala'* pozicije ideal-ega i ego-ideala gotovo su izjednačene, zapravo, one u tom trenutku nastaju i imaju tendenciju da se polarišu svaka na svoju stranu, kako je to opisano. Ideal-ego u tom minimumu početnog razlikovanja uzima sintaksu *'to sam ja'*, a ego-ideal *'to si ti'*, a pošto mi ne znamo ni ko smo ni šta smo dok nam to drugi ne naznače (logika prvog označitelja sa označenim), *'to sam ja'* izvodi se iz *'to si ti'*, koje Lakan, s obzirom na sve što iz toga proizlazi, naziva tačkom odakle se subjektu „... otkriva šifra njegove smrtne sudbine“.²⁰ Ako, dakle, *'to sam ja'* potiče od Imaginarnog, tj. od konstituisane i samoprijemčive infantilne fantazije kojom se identifikujem kroz zaposedanje objekata, a *'to si ti'* od početne matrice simboličkog poistovećivanja sa Drugim, koje se manifestuje u Ja preko introjkcije nosilaca želje iz spoljašnjosti, onda to znači da je, već na nivou deteta od šest meseci (kada se uspostavlja kakva takva relacija prema sopstvenom odrazu u ogledalu), simbolička ravan u pojavi prisutna i ta koja uistinu postavlja koordinate za ravan Imaginarnog, tj. obeležava svaku imaginaciju kastrirajući je nekom simbolikom, ili sistemom označitelj–označeno.

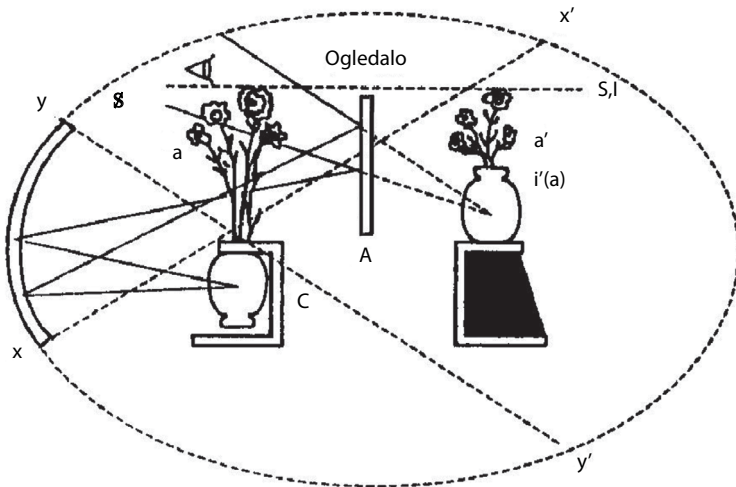
Jezičkom lakanovske algebre ideal-ja označen je kao $i(a)$, a ego-ideal sa $I(A)$, gde vidimo da je prvi funkcija od parcijalnog nagona i njegovog objekta a , a drugi od Simboličkog, Velikog Drugog,

19 Lacan J. *The Seminar of Jacques Lacan: Book XIV The Logic of Fantasy*, transkript.

20 Lakan Ž. „Stadijum ogledala kao tvoritelj funkcije Ja kakva nam se otkriva u psihoanalitičkom iskustvu“ u *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 13.

tj. da uzima promjenljive iz označiteljskog lanca, bez obzira na to što je deo funkcije Imaginarnog. Da bi slikovito objasnio odnos ova dva činioca u njihovim imaginarnim relacijama, Lakan je koristio tzv. optički model,²¹ ilustrujući odakle se i na koji način zapravo konstruiše lik koji opažamo u ogledalu. Stvar je sledeća: u ogledalu-Drugom vidimo cveće u vazi koja se nalazi na kutiji, i sve bi bilo stvarno da sa druge strane (realne) nisu na istom mestu samo cveće i kutija (videti sl. 1.2). Sa svoje jedne strane (koja se ne vidi u ogledalu) kutija je otvorena i u njoj se realno nalazi vaza okrenuta naopačke. Uz pomoć udubljenog drugog ogledala, postavljenog sa stvarne strane, iza navedenih predmeta konstruiše se obrnuti lik,

Slika 1.2.
Lakanov optički model



21 Lacan J. *XI Seminar, Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986, str. 154–155.

koji zatim preko ravnog ogledala-Drugog dolazi na mesto tačno tako da izgleda kao da se cveće nalazi u njoj (imago).²²

Sada, to što smo nazvali obrnutim, u kontekstu modela, treba u stvari da tretiramo kao realan položaj, a ono na šta se u svetu života navikavamo da je stvarno (simbolički poredak), zapravo je time pervertirano i dolazi od nečeg što samo na prvi pogled izgleda isto (izdvajanje Ja iz Onog). U ogledalu-Drugom vidimo učinak Simboličkog na Imaginarno, funkciju ego-ideala, tj. njegovu trajnu, konstituirajuću perverziju, dok libidinalno mesto funkcije Ideal-ja, odakle se reflektuje uslov za postojanje imaga, subjekat koji gleda (tj. precrtani subjekat) nikada ne može da „provali“. Zato će tek, takoreći, biti potrebno da shematizacija u pogledu najednom zakaže nečim neočekivanim (nemogućim) u slici, da bi se nazrelo koliko je turoban jaz između posmatrača i onog što on zaista jeste (sopstvena decentriranost). Otuda raspored oznaka S i s na slici, jer se precrtani subjekat (onaj koji ne zna da zna) ogleda u ogledalu-Drugom kao samoobmanjujući (pravi subjekat).

Bez obzira na to što gotovo nesputane seksualne struje dominiraju ovim periodom, sve se one već na neki način nalaze unutar jednog strukturnog (deseksualizirajućeg) registra koji omogućava sadržinu (tj. sanjanje sa minimumom cenzure), te su sve tri dimenzije Lakanovog učenja (Imaginarno, Simboličko i Realno) sastavni delovi događanja pred ogledalom, i to na veoma aktivan način, a ne samo Imaginarno, kako se ponekad misli. Ceo događaj ogled je jednog strukturirajućeg pogleda želje (Ja) koji u svom odrazu zatiče da ga delom zove, a delom napada njegov nestrukturirani deo (Id). Ovi napadi u kojima tlo preti da nam se izmakne pod nogama (čak iako još nismo prohodali) ispoljavaju se kao uticaji Realnog preko

22 Za Lakana u optičkom modelu cveće stoji u službi objekta *a*, što dopunjuje objašnjenje: ako ne računamo postolje koje je sastavni deo pozadine, cveće čini jedini predmet koji se preneo izomorfno, tj. bez naknadnog prelamanja, u ogledalu-Drugom, što sugeriše da će za simbolički registar objekat *a* uvek predstavljati nešto što se ne može sasvim shematizovati, a da izgubi imaginarnu, fantazmogoričnu referencu. Taj „višak“ koji ispada iz registra, strano telo za nomenklaturu značenja, ujedno je jedina stvar koja odoleva alieniranom identitetu, i svoju funkciju sasvim zadržava, doduše, radeći u okružju koje ga sad veštači svojim mrtvilom (cveće je, naime, „zarobljeno“ u vazi).

fantazama u smislu: 'hoće li me lik u ogledalu izneveriti?', 'ako pomerim ovaj deo, hoće li to i on da isprati?', 'šta će biti sa mnom, ako lik to jednom ne učini?', itd. Vidimo, 'stadijum ogledala' zapravo i nije nikakav 'stadijum', jer nas kompletan problem sa imagom koji nas odražava prati ceo život preko ambivalentnog odnosa prema tome kako izgledamo (za Drugoga). Ako ne želimo to da kažemo tako, onda kažemo, npr.: 'udešavam se zbog sebe' ili 'ne udešavam se jer mi nije stalo kako će neko...', ne znajući da smo već do guše u tome, što se, kako i pesma kaže,²³ posebno tiče onih koji pokušavaju da žive na visokoj nozi Velikog Drugog.

Kako vidimo, koren ovakvog odnosa prema liku u biti je paranoičan i svodi se na košmar o desinhronizaciji i rasparčavanju tela koje je činilo simboličku celinu sa njim. Takav scenario odigrava se u ludilu realizacije Imaginarnog, halucinacijama kada imago otkazuje poslušnost pred ogledalom, i u dezorijentaciji detetovog 'Che vuoi?' izdaje stravične naredbe, dajući mu do znanja da nije isto što i on, da želi da mu se osveti što ga nije ostavilo onakvog kakvog ga je prvi put videlo, i da mora sada da uradi sve što mu imago kaže. U uvodnim scenama pomenutog filma 'Ogledala' lik u staklu osamostaljuje se od nosioca i postaje njegov najgori mogući neprijatelj dok kasapi svoju sliku tela, ne ostavivši izbora ovom da sebi ne učini to isto. U tom kratkom trenu, pre no što mišići počnu da se cepaju sopstvenim rukama, i krv prekrije čitav užas, tačno se vidi koliko imago uživa (*jouissance*) što okončava svoju simboličku zatočenost.

Ono što se tu događa predstavlja davanje života fantazmu (kontratransfer), koji je po svojoj prirodi samo učinak kastrirajuće smrti, i kojeg je, stoga, jedino moguće tolerisati unutar simboličke mreže, i ni u jednoj drugoj sredini. Malo ko bi, zato, voleo da se misli „viška“, na koje baš i nije ponosan što ih ima, o kojima nikome ne sme da govori, ili dakako govori, naime, šaleći se, zaista ospolje i ostvare ('za neke fantazije najbolje je da ostanu samo fantazije'). Štaviše, dok su nam unutra, one uživaju izvesnu neophodnost i doprinose nekoj vrsti uzbuđujuće satisfakcije, kakve god po sebe ili druge

23 „Čak i najveće zvezde otkrivaju sebe/se ne sviđaju sebi u ogledalu...“, *The Hall of Mirrors*, Trans-Europe Express, Kraftwerk, 1977.

inicijalno bile. Frojd je tako po istom rezonu odvojio psihoze od neuroza, kada navodi da se u prvim za razliku od drugih, u kojima se samo ignoriše i nastoji da se eskivira, realnost potpuno odbacuje i zamenjuje.²⁴ Najveća opasnost, time, preti nam od naše imaginarijacije Drugog (koji je ulazom superega dobio mogućnost osamostaljenja iz Ja) do stepena kada postaje nepodnošljivo i fatalno koliko taj drugi van nas nemoguće mnogo podseća na nas, tj. nas uzima. Toliko da odjednom više ne bi smeo i trebalo da postoji sam za sebe, bez obzira na to što smo mu upravo mi udahnuili život. Ishod je u tom slučaju ubistvo ili samoubistvo, a najčešće i jedno i drugo.

U nastojanju da pokaže agresivnost (koja je uvek istovremeno agresivnost imaga) kao stranu suprotnu, ali i uslovljenu libidinalnim introjeksijama objekata ideal-ega, Lakan obrazlaže akt nasilja francuskih sestara (bliznakinja) Papien.²⁵ Sestre, sluškinje, inače vrlo loše tretirane, bile su jednom prilikom prekorene od strane gazdarice i njene ćerke za nestanak struje u kući, kada je usled loših vremenskih prilika privremeno bila nestala. Inače mirne i nerazdvojne, nikad problematične, bliznakinje su te večeri iskopale oči obema nadređenim, a potom rasparčale njihova tela tako da ta reč (u smislu: skup delova jednako celina) izgubi svako značenje, raspoloživim sredstvima iz kuće koja mogu doprineti takvom rezultatu. Nakon toga uredno su oprale oruđa i izjavile: „*Sada je čist posao.*“²⁶

Fantazam *'iskopaću joj oči!'*, koji je trebalo da ostane samo preneseno značenje, prešao je u zbiljsku radnju, dobivši odobrenje Drugog u imagu blizanačke sestre (jedna drugoj su činile ospoljenu erotičnu imaginarijaciju, *'sve na svetu'*, itd.). Žrtve događaja takođe su ličile jedna na drugu (majka i ćerka) pa je na njih metonimički preneti druga imaginarijacija koja je pretela da ugrozi i raskrinka

24 Freud S. (1924). The Loss of Reality in Neurosis and Psychosis. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIX (1923-1925): *The Ego and the Id and Other Works*, 181–188.

25 Marković B., *Strukturalistička psihoanaliza*, Svjetlost, Sarajevo, 1990, str. 63–65.

26 Istu pedantnost, da ne kažem umetnost, raspremanja zločina Žižek pronalazi u Normanovom brisanju tuš-kabine u filmu *'Psiho'* iz 1960, čije scene eksplicitno traju mnogo duže nego samo ubistvo, kao da ga tek one smisaono zaokružuju (*'sve što me podseća na nju mora sasvim da nestane'*).

onu prvu (rad Realnog). Drugim rečima, akcenat izvorne opasnosti od međusobnih imaga sestara pomerio se na majku i ćerku, podvukavši iste tako kao njihovu sopstvenu reflektivnu sliku koja nikad nije trebalo da ugleda svetlost dana. Tek u zatvoru, pošto su prvi put razdvojene, dotad realizirani imago napukao je proizvođači ludilo, morbidne halucinacije, koje su terale bliznakinje da same sebi pokušaju da izvade oči.²⁷

Sa druge strane, imamo jedan simpatičan, i nešto „neviniji“ primer koji Žižek demonstrira kinder-jajetom, koje njegovo dete dobija na poklon.²⁸ Razmotrimo iz čega se sastoji ta zavodljiva struktura ovog popularnog predmeta dečije želje (*desire*). Obmotano privlačno iscrtanom folijom, jaje je sastavljeno iz ukusne čokoladne ljuske i, unutar nje, kutijice koja simbolizuje žumance, gde se nalazi igračka koju treba sklopiti. Najčešće, čokolada ovde ne igra nikakvu bitnu ulogu osim prepreke koju treba razbiti da bi se došlo do prave stvari – iznenađenja koje zaista želimo od ovog proizvoda. Tako nas isti od ljubitelja kinder čokolade čini da je zapravo što pre uništimo, ne bi li došli do nečeg što nema veze sa početnim proizvodom.

27 U filmu *'Izgubljeni autoput'* iz 1997. glavni junak (Bil Pulman) izvršava analogan zločin, komadajući suprugu golim rukama u spavaćoj sobi. Ta scena, kao i nagoveštaj da će se nešto strašno desiti, prikazani su u sklopu nečijeg (Id) snimanja privatnom kamerom, preko šušteće i gotovo neprozirne slike koja je sama po sebi već odvojena od standardne rutine Simboličkog, tj. preko imaga koji preti svojom nakupljenom nesnošljivošću. Taj imago je Žena (Patriša Arket), njena fatalnost koja uzima mesto Realnog kod Muškarca, ili nečeg što postaje nemoguće više bilo kako imati. Kako se ovaj fatalni imago Žene podriiva u filmu do stepena kada se mora uništiti? Nikako drugačije nego nesvesnim, tj. jezičkom strukturom; njenim nedorečenim i sumnjivim odgovorima, koji utoliko više otvaraju suludi fantazmatski proces u Muškarcu što su isti oskudniji i nejasniji (*'tamo gde on očekuje zarez, ona ostavlja tri tačke, udvajajući ga da misli ono što „ne želi“*), dok Žena koja ga time gura u impotenciju igra ulogu označitelja za proneverenu libidinalnu investiciju ljubavi (*'koliko se samo razlikuješ od slike u koju sam uložio, koju je trebalo da mi predstavljaš'*). Ova slika upravo je rezultat realiziranja Imaginarnog. Tek nakon masakra i svojevrsne satisfakcije, junak je slobodan da učvrsti večan fantazmatski talog (sadističko prokletstvo koje vrti u krug) kroz scenario u kom produžava njene nedorečene odgovore kako sam „želi“, živi njenu prošlost o kojoj nikada dovoljno nije znao (što prljavije može da je zamisli), pretvarajući se u mladog lika koji je sada besomučno kara kao plavušu, onako kako je fantazirao da je uživala sa svim drugima osim sa njim, ubija njene ostale jebače, itd.

28 Žižek S. *Ideology Today*, transkript sa predavanja.

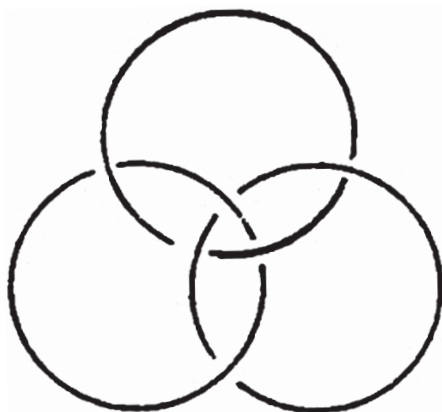
U ovoj metafori prepoznamo oličenje odnosa prema imagu u voljenoj osobi. Kako? Voleti drugu osobu znači voleti nešto u njoj što je više od nje same, voleti ono što Drugo, naime, nije stiglo da okupira u njoj (iluzija), tj. imago koji želim. U tom smislu, fantazam glasi: da bih mogao da te volim, moram najpre da te uništim (očistim, oljuštim) kako bi preostalo ono što stvarno volim.

Ali, igračka koja se dobija u jajetu uglavnom je toliko glupa i beskorisna da najčešće želimo novo jaje, makar iz znatiželje šta bismo novo mogli dobiti. Vidimo, predmet naše želje, objekat *a*, luta sa igračke na igračku, nestaje ubrzo nakon njenog sastavljanja i rehabilituje se u novoj (dete postaje serijski ubica kinder-jajeta). Ovo znači da upravo žudnjom za onim što se krije u *agalmi*, koju krojimo sebi iz druge osobe, i raščišćavajući teren do iste, ne samo da dezavuišemo osobu, već ubijamo i ono što smo tražili u njoj. U ostvarenju Imaginarnog, dakle, ruši se sve što je uopšte imalo osnova da bude privlačno.

U tom smislu, 'ogledalo' je za Lakana tačka uspostavljanja poretka u simbolu Ja i njegove trajne nužde da se potvrđuje da je to

Slika 1.3.

Boromijski čvor (način na koji su uzajamno vezane tri dimenzije)



on, kao da bi „iz nekog razloga“ to mogao da ne bude. Tako ispada da Frojdov ozloglašeni nagon smrti mnogo više stoji u službi početka nego krajeva, premda se ovde pod počecima misli na početke precrtavanja subjekta. Mogli bismo reći da se na ovakvim mestima subjekat stvara kako bi nestao (simbolizacija Imaginarnog) i nestaje u cilju stvaranja (realizacija Simboličkog), dok ćemo u imaginizaciji Realnog od sada pronalaziti samo nedostižni, zauvek izgubljeni sinonim za istinsko uživanje – falus.²⁹ U svakom slučaju, sa strukturom i unosom nesvesnog možemo dalje govoriti samo o njemu, bilo precrtanom ili ne, a o simptomu, tj. jeziku jedino kao presečnom polju tranzitivnog uticanja sva tri skupa (Imaginarnog, Simboličkog i Realnog) između sebe (slika 1.3).

29 Žižek S. *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London – New York, 1999, str. 184–185.

II

Dok tebe nema

IGRE BEZ GRANICA

Sada se selimo u sobu jednoipogodišnjeg deteta koje je izručilo svoje igračke na pod oko sebe. Pored zabave kojoj bi mogla biti namenjena svaka igračka ponaosob, u igri koja bi obuhvatila neko njihovo međusobno ukrštanje i interakciju, dete pronalazi jednu jedinu. Ono baca igračke na sve strane, dalje od sebe, izgovarajući sa posebnim zadovoljstvom 'o-o-o', po najzabitijim mestima sobe, između ili ispod nameštaja, u svakom slučaju tamo gde njegovo oko više ne može da ih vidi. Ova zanimacija mu se toliko dopala da je smislilo i način kako da je upražnjava iz svog krevetića: vezao je igračku kanapom, a drugi kraj držao u svojoj ruci, tako da je mogao da zabacuje objekat preko ivice ležaja, kako bi ovaj „nestao“, a zatim ga ponovo dovukao u cilju novog nestajanja, radosno svaki put proklamujući 'evo!'.

Frojd je ovu igru nazvao 'FORT-DA', prema jezičkoj ekspresiji deteta, a ja ću je ovde reinterpretirati i prevesti sa 'Gde je – tu?'. Kako se navodi, dete je bilo prosečno, ali sasvim pristojno, naime, „nije uznemiravalo roditelje noću, savesno je slušalo zabrane da dodiruje neke predmete i odlazi u izvesne prostorije, a pre svega, nikada nije plakalo kad ga je majka na nekoliko sati ostavljala, mada joj je bilo nežno privrženo...“¹ Uprkos tome, u njegovoj igri pronalazimo to, za druge nezgodno i delimice mahnito, bacanje igračaka iz zadovoljstva, dakle, ipak ne tako kako bi činilo besno dete koje burno

1 Frojd S. „S one strane principa zadovoljstva“ u *S one strane principa zadovoljstva / Ja i Ono*, Grafos, Beograd, 1983, str. 14.

reaguje na neku zabranu roditelja (*'ne želim ove glupe igračke koje ste mi doneli, sad ću da ih razbijem!'*, itd.). Po interpretaciji njegove majke, ovo *'o-o-o'* koristilo je u svojstvu *'odlazi!'*, što potvrđuje da je reč o igri, čim postoji interiorizovani, tj. imaginarni odnos prema objektu-igrački. Ovo odlazanje ili nestajanje objekta ispunjava njegovu „želju“, što dete uvek iznova ponavlja gestom bacanja.

Dakle, objekat koji se baca nije nikakav omrznuti predmet, imago koji mu je nešto skrivio ili sl., jer bi dete ispoljavalo drugačiju vrstu raspoloženja, već je to pre objekat prema kome se nikakav drugačiji odnos ne može zauzeti nego onaj koji se ima, a to je da on po svaku cenu mora da ode! Objekat koji ne trpi nikakve kvalifikacije (*'dobar si', 'loš si', 'volim te', 'mrzim te'*, itd.) osim svoje funkcije izazivanja neke gole relacije želje nazvali smo objektom *a*, što u ovom slučaju odgovara predmetu koji se lišava detetovog vidokruga. Kako vidimo, ovo je sa jedne strane daleko od varljivog imaga u ogledalu, a sa druge opet nekako u vezi sa istim, pošto je ipak reč o fantazmatскоj relaciji u smislu *'ti moraš otići od mene, i ti, i ti...'*

Ovde se događa to da se objekat-igračka pokušava povezati sa nečim „realnim“, nečim „pravim“ koje bi u korelaciji potpuno bilo identifikovano i pojednačeno sa njegovim značenjem (da možemo da kažemo npr. *'objekat se odnosi na to i to', 'njegovo ime je to i to'*, itd.), ali to čini sasvim uzalud zbog parcijalnosti koja za njega arbitrira. To sa čim bi se takav objekat u službi imaginarijacije težio povezati u lakanovskoj terminologiji nazivamo Stvar sama (Frojdovo *das Ding*), čiji bi *znak* sam objekat-igračka trebalo da poprimi. Umesto toga, kako igračka odgovara objektu *a* koji iscrpljuje svoje ishodište u radu bacanja, ona postaje jedva nešto što je njegovom funkcijom „kontigentno“ zakačeno, ili tzv. *označeno*. Kao takvo, označeno nailazi na nepropustivu barijeru koja mu zaprečava put do Stvari same, ili onoga što bi moglo da mu da značenjsko poreklo, pa je prinuđeno da neprestano proklizava nazad u službi nečijeg „anonimnog“ rezultata.

Isto tako, igračka je uključena u jedan širi kontekst toga šta se radi s njom, jer je ona tu za dete isključivo da se hitne negde da bi nestala. Koliko je mrtva i slučajna u celoj ovoj sceni, svedoči upravo to da je utoliko bolja ukoliko suštinski uopšte nije namenjena

bacanju.² Satisfakcija pak dolazi od uzastopnog ponavljanja radnje i oduševljenja kako nešto sa lakoćom tek tako može ispariti iz vidnog polja (*'ja joj kažem odlazi, a ona bez pogovora sluša moja naređenja'*). Ali šta to sve znači? Stvar leži u pulziji kojom objekat *a* nosi jadnu igračku, ne ostavljajući joj bilo koji drugi izbor osim da odgovori na detetovo *'odlazi!'*. Tu nalazimo gorepomenuto poistovećivanje Ja sa Idom: nešto nezadrživo (Id, nespupana nagonska snaga) mora da ode, a Ja će da se postara da to i ostvari u obliku igre u kojoj će izgledati kao da ima sve u svojoj šaci i da je u potpunoj kontroli. Prema tome, pre bilo kakve mogućnosti, to koja će se igra igrati (*the name of the game*) već je unapred određeno, i ovo je mesto gde je želja potaknuta onim pravim, koje Lakan zove Realno (*'neko je zaista otišao, toliko puta odlazio od mene...'*).

Sada znamo ko je to – majka, i to više nije igra. Ozbiljnost uticaja njenog odlaženja konstituše pozornicu koja detetu priređuje najviše uživanja, i potpuno je udaljena i neveziva za bol i vreme kada mu majka svojim „nestajanjem“ uskraćuje ljubav. Majka je, time, izazivač značenja koje se ponavlja u igri i čini je zanimljivom, nemajući apsolutno nikakve očigledne veze sa onim što se u njoj konkretno dešava. Njeno odlaženje je *označitelj* i kao takvo, takođe, nailazi na barijeru koja detetu ne dozvoljava da traumu koju predstavlja taj označitelj iskusi na temelju onemoćalosti, tj. ona mora svaki put da se pomiri da dete više neće prikazati ono što zaista želi (svoju majku pored sebe). Na taj način, i označitelj (*S*) i njegovo označeno (ϵ), koji slove za osnovnu ćeliju simboličke matrice (ili jezičke strukture), ne mogu da probiju demarkaciju koja je povučena Drugim između njih, pa im je tako dozvoljeno samo da klize, označitelj S_1 do nekog novog označitelja S_2 , a označeno ϵ_1 do novog označenog ϵ_2 , iako su unutar svakog od ovih parova (S_1 i ϵ_1 , S_2 i ϵ_2) njihovi članovi upućeni jedan na drugog, u smislu u kom je to trauma prema svom simptomu i obrnuto. Ovu ispraznu tendencioznu

2 Mogli bismo da zamislimo igračku koja bi tome bila namenjena, tako što bi se prilikom udara o tlo pretvorila u nešto drugo, nekakvo iznenađenje, koje je opet moguće sklopiti u onaj prvobitan oblik. Takva bi definitivno ispala iz naše igre, kako njena suština leži u anticipaciji i uzbuđenju da se prati šta će se dogoditi pri padu, što se kosi sa *'odlazi da te više ne vidim!'*

usmerenost članova označiteljskog para nazivamo čistim negativitetom (*'moja mama nema nikakve veze sa ovom igrom, ali ako hoće, može i ona da je igra sa mnom!'*),³ za čiji je krvotok i lančanu cirkulaciju zaslužan upravo objekat *a* kao agens traga naše želje ili „želje“ (bilo da je reč o onome što samo tvrdimo da želimo, ili onome što, naime, stoji iza toga).⁴

Zato i nije čudo što dete uzorno sluša svoje roditelje, što ne plače kada majka nije tu, itd., jer je, takoreći, iznašlo način, ili je zapravo način iznašao njega, kako da se nosi sa gubitkom majčinog falusa. Ova igra mu je toliko važna i neiscrpna da i nema, tj. ne može biti nikakve druge igre sa igračkama osim te koju ono upražnjava. Ista se čak, kako se navodi, toliko hipostazira da je dete u nekom odsustvu majke počelo da primenjuje „nestajanje“ na sebe, saginjući se pred ogledalom tako da je njegova slika postajala sve manja, tj. udaljenija, i uzvikivalo uzbuđeno majci pri povratku *'beba o-o-o!'*, gde dete sebe identifikuje sa bezglavim, tj. slobodnim igračkama i, time, sa objektom *a*. Nešto kasnije, kada je znalo više da govori, igračke je bacalo i teralo od sebe povikom *'idi u rat!'*, istovremeno

3 Žižek u sličnom smislu navodi jedan morbidan vic („Predgovor autora“ u *Ispitivanje realnog*, Akademski knjiga, Novi Sad, 2008, str 24–25): „Pacijent u velikoj bolničkoj sobi s mnogo kreveta žali se doktoru na neprekidnu buku koju prave ostali pacijenti, što ga dovodi do ludila. Doktor mu kaže da se tu ne može učiniti ništa; ne može se zabraniti pacijentima da iskazuju svoj očaj, pošto svi znaju da će umreti. Prvi pacijent na to uzvraća: *'Zašto ih onda ne smestite u posebnu sobu za umiranje?'* Na to mu doktor mirno i bezobzirno odgovara: *'Ali, ovo je soba za umiranje...'*“ Drugim rečima, simbolička smrt majke, ili njena negacija, u igri (pacijenta u bolnici) apsolutna je kada i ona sama, kao tako mrtva, može da se uvede u nju, a da to igru nimalo ne poremeti.

4 U ovom radu, radi lakšeg shvatanja, a i delimice zbog što jasnijeg percipiranja Frojdove koncepcije 'ispunjenja želje', uvodim pojam „želje“ u odnosu na želju, koja u terminima kod Lakana uglavnom odgovara pojmu zahteva (*demand*) u odnosu na želju (*desire*). Npr.: „Svaki san može biti ispunjenje jedne želje, ali pored snova mora da postoje i drugi oblici nepravilnih ispunjenja želja. I zaista, teorija svih psihoneurotičkih simptoma kulminira u jednoj rečenici da se i oni moraju shvatiti kao ispunjenje želja nesvesnog (korektnije rečeno: jedan udeo simptoma odgovara nesvesnom ispunjenju želje, drugi stvaranju reakcije protiv želje)... Mogu, dakle, sasvim uopšteno reći da jedan histeričan simptom nastaje samo onde gde se dva suprotna ispunjenja želje, svako iz izvora jednog drugog psihičkog sistema, mogu uzajamno približavati u jednom izrazu“ (Frojd S., *Tumačenje snova II*, Odabrana dela Sigmunda Frojda, knjiga sedma, Matica srpska, Novi Sad, 1976, str. 220–221).

ne pokazujući ni najmanji znak tuge za ocem koji je u to vreme bio na ratištu. Isto tako, nostalgiju nije izražavalo ni za majkom koja mu je preminula kada je imalo oko četiri godine, već je ustremilo pažnju na njeno, u međuvremenu rođeno, drugo dete, prema kojem je intenziviralo svoju ljubomoru.

Da bi mu bilo šta postalo jasno, Frojdu je, kao odraslom čoveku, na prvi pogled paradoksalno, bilo potrebno ne da uoči osnovnu igru jezičkog izražavanja simboličke smrti, nego njenu, sticajem okolnosti, delimice aproksimiranu verziju iz detetovog krevetića, igru 'FORT-DA', koja se sastojala iz dva čina: prvog kome je odgovaralo „odlaženje“ objekta, i drugog, novog i prinudnog, vraćanja istog da bi mogao opet da „ode“. Tek u ovom odlaženju-i-vraćanju-nazad objekta metafora postaje toliko očigledna da je reč o kretanju majke. No, u značenju same igre, što ga diktira uzbudjenje (*jouissance*) deteta, tu gde stvar izgleda najprovidnija, zapravo je potpuno smislom udaljena, tj. još više je ubijeno njeno poreklo.

Činovi su praćeni detetovim aksklamacijama 'o-o-o!' ('odlazi!') i 'da!' ('evo!'), i i jedna i druga nose sa sobom važan udeo u njegovom uzbudjenju. Vezujući igračku kanapom, dete je želelo da omogući sebi da igra igru „nestajanja“ iz komforne pozicije, kreveta u kom je ipak provodilo najviše sati. Međutim, kako želi da objekat ponavlja svoj odlazak, ono otkriva da je ovde u prilici i da kontroliše njegov povratak, štaviše da odlučuje o tome da li i kada će se objekat ponovo vratiti. Odjednom, suština igre više nije ista, jer nije više reč o tome da želim da ne vidim objekat, te i da me ne zanima gde je tačno on završio, a kamoli nakon igre da potražim i pukupim sve što sam razbacao, nego sasvim suprotno. Ovde se zapravo namerno pitamo, gotovo retorički, gde je igračka, da li je neko vidi, da li neko ima to znanje, a onda kada poraste iščekivanje Drugog (za kog je dovoljno da bude u nama), povučemo kanap nazad i sami odgovorimo na to pitanje, kao pravi mali gospodari situacije. Pretpostavimo još da će dete sada radije zaspati sa igračkom u krevetu i kanapom u ruci; ako ga, vrpoljeći se, slučajno odgurne tokom spavanja, možemo biti sigurni da san koji to bude pratio neće biti toliko prijatan kao što je to bio element „odlaženja“ u prvoj igri. Šta nam to govori?

Ova igra ima svoj novi označitelj i svoje novo označeno, što znači da je želja (*desire*) u njoj poterana dalje na neko drugo mesto, gde nije bila u prvoj igri. Označitelj je sada povratak majke iz odsustva, koje proizvodi nesumnjivu radost, a označeno obuhvata igračku i kanap, što sa njom sada čini novu igračku u celini. Aksklimacije deteta prilikom činova takođe spadaju u označeno, ali kako vidimo, ni one više ne znače ono što su značile: 'o-o-o!' (od reči *f-o-rt*) više nema smisla shvatati samo kao nestajanje, a pogotovo ne kao 'odlazi da te više ne vidim!' One, dakle, u drugoj igri zasebno ni ne postoje, već samo njihova uparena upotreba 'FORT-DA', koje sada znači 'Gde je – tu!', oličavajući trenutno mesto objekta *a*, tj. novog označiteljskog para, koji je ovde metonimijski preneo i izvrnuo ne samo nelagodnost koju dete oseća pri odlasku majke, nego isto tako i radost pri njenom povratku, tako da me više ni povratak ne asocira na neprestani gubitak, koji samo navraća da bi odlazio, i koji bi me još više podsetio da uskoro opet neće biti tu. Simbolička matrica sada melje i prisustvo i odsustvo majke pretvarajući je u jezik igre, pa umesto da se smirujem od plača ili tuge kad je vidim da je stigla, ja delujem otprilike ovako: 'naravno da mi je drago da te vidim, ali dođi da ti pokažem šta sam radio...' U prevodu: 'možeš odlaziti i vraćati se koliko god hoćeš, ne zanima me'. Eto šta je neophodno da bi se bilo tzv. 'pametno' dete.⁵

SVE ŠTO ŽELIM U OVOM TRENTUTKU...

Po Lakanovoj notaciji ono što se ovde događa pravi je primer za nastajanje S_2 iz S_1 , i e_2 iz e_1 , ili kako on kaže, proizvodnju dvojke iz jedinice, u smislu simboličke kastracije.⁶ Naime, suštinu takve

5 Ovo se već može smatrati za ono što će roditelj kroz izvesno vreme, uveliko pre puberteta, da protumači kao gubljenje svoga deteta ('*moje dete mi izmiče, ono prebrzo raste*', itd.): „*To što dete odsustvo odsutnih ne oseća veoma intenzivno osetile su mnoge majke, na svoju žalost, i bol kad bi se posle višenedelnog letovanja vratile kući i na svoje raspitivanje morale da čuju: deca ni jedan jedini put nisu pitala za majku*“ (Frojd S. Tumačenje snova I, Odabrana dela Sigmunda Frojda, knjiga šesta, Matica srpska, Novi Sad, 1984, str. 258).

6 Lacan J. *Of Structure As An Inmixing Of An Otherness Prerequisite To Any Subject Whatever*, The Johns Hopkins Press, 1970, pp. 186–195.

produkcije čini repeticija, tj. ponavljanje, isto ono što smo naveli kao glavno obeležje konstituišuće identifikacije sa fantazmom, ili Ja koje treba da potvrdi da je na mestu Onog, sublimisani i vazda sublimišući nagon smrti. Tu su uistinu dve repeticije; jedna se odnosi na samu repetitivnost u igri, na ponavljanje bacanja, koje sa jedne strane stoji na granici samouveravanja da igra zaista čini ono što „želim“, i sa druge, toga da mi se to toliko sviđa da ne želim da prestane, pa stalno tražim još; i druga koja podrazumeva ponavljanje (označiteljsku otvorenost) jedne igre u drugoj.

Razume se da je repeticija posledica preseka parcijalnog nagona i falusa kao ultimativnog mesta u Realnom, jer objekat *a* dolazi paralelno sa slikom da se želi nešto imati (a to znači povratiti). Ali s obzirom na to da nije njegov polazak ono što je problematično kod njega, nego mesto gde će se isprazniti, objekat *a* konstantno ponavlja svoju trasu, držeći željeni imago (Stvar samu) do sebe, ipak sve vreme prskajući pored. Zahtev Drugog, koji postaje zahtev deteta, jeste da se upravo to novo mesto proglašuje za predmet („stvar“) njegove želje. Stoga, repeticija jednog te istog (neostvarljive želje) u simboličkom poretku prelazi iz jednog oblika u drugi, od jednog do drugog označiteljskog para, u prisili ponavljanja da održi želju u plamenu, nikada stvarno ni ne želeći njeno istinsko ispunjenje. Zato, kaže Lakan, dvojka nije tu da dopuni jedinicu, već je mora ponoviti da bi joj omogućila da postoji, pa se tako igra 'odlazi!' sadržava u igri 'Gde je – tu!' na način da sebe čini nedovršivom, tj. kako bi otvorila neko novo mesto za budući označiteljski par. U tom smislu se dve formirane karike (S_1 i S_2) produžavaju u beskrajni lanac (S_n).⁷

Tendencija koju ove igre pokazuju jeste ta da se, klinički rečeno, pošto-poto udalje od traume, ili otarase svega očiglednog što bi se moglo dovesti u vezu sa njom, tj. njihovim označiteljima.

7 Poznata je formulacija 'ne možeš me pronaći jer si me već našao / ne bi me ni tražio da me nisi već pronašao' (Žižek S. *Znak/označitelj/pismo*, Mala edicija ideja, Beograd 1976, str. 72) koja stoji u službi otvorenosti označitelja i onoga što puni njihove baterije da uvek iznova beže želji, ispunjavajući je na način na koji to jedino mogu. U tom smislu, možemo reći i 'ne bi me „ispunjavao“ da me nisi već ispunio (svojim neispunjavanjem)'.
 8

U traumi se nalazi *jouissance*; on se reprezentuje preko različitih označitelja (latentne strukture), i vođen parcijalnim nagonom, objektom *a*, pojavljuje se kao njihov krajnji efekat (ono što vidimo, manifestno) – označeno, što od deteta, dakle sasvim suprotno, čini da, u ovom slučaju, bude radosno i zauzeto. Time, primordijalna želja (Stvar sama), čiji je jedini faktički preostatak pitanja malog drugog, daje dokaz o sebi (prisustvo svoje odsutnosti) preko onog što postaje simbolička neuroza, i svega što se silom trudi da je narativno (događajno) negira, ipak još više se samo ocrtavajući kao simptom.

Međutim, taj se simptom (igre koje igra mališan) voli, jer kamuflira gubitak. On se priskrbljuje kao moje lice, moj imago, a to znači da se istim sredstvom kojim se svedoči o ekscentričnom postojanju jedne rađa jedna druga, nova „želja“, kojoj je cilj, doslovno, da nikad ne zadovolji onu koja ju je omogućila, tj. da večno želi. Ovu „želju“ nazivamo našom svakodnevicom, i kaže se da ista leži na mestu Drugog, da je želja želje, onoga što Drugi (naš bog) želi i, na kraju krajeva, onog kako se mi u svoje ime izjašnjavamo da želimo. U tom smislu, nema ničeg goreg u svetu života od toga da se ispuni, tj. zadovolji ona želja koja nas tera da stalno nešto iznova želimo i da ni u jednom objektu ili cilju ne pronađemo nekakvo trajno ispunjenje. Tako izlazi da se, u stvari, sve vreme samo pretvaramo da smo iscrpljeni u stalnoj potrazi za zadovoljenjem, u neku ruku, vrlo dobro znajući da bismo se ipak najnelagodnije osećali kada bi istoj odjednom došao kraj. Lakanova krilatica *'ne popuštaj svojoj želji!'* zbog toga u ovom kontekstu znači *'ostani mrtav da bi bio živ!'*.

Sve je modernije mišljenje da najintenzivnije, *'prave'* ljubavi ne traju dugo u životu, te da najčešće završavamo u onim prosečnim ljubavima koje su, nazovimo to ovako, kompromis iskustva (popularno *'pameti'* i interesa) i iskrene želje, tj. svega što nam ne da mira, i što nam se zavlači pod kožu, da hoćemo da svisnemo u vezi druge osobe. Među tako pomirenim partnerima, mesto tog Trećeg, koji je prisutan odsutnošću, ukoliko se o njemu nešto zna, pothranjuje najveće uzajamne noćne more, u smislu fantazma da je uživanje u nekom drugom uvek veće nego u nama, bez obzira na to što je

konkretno isti sada ništavan i što pripada prošlosti.⁸ Taj Treći (falus, čas nikakav, a čas pregolem) upravo je u službi one želje koja se nikada ne sme definitivno zadovoljiti, i tek na račun koje funkcionise kakav-takav balans u porodičnom životu „želje“ koja se zastupa.⁹

Kako, na taj način određena, 'prava' ljubav pripada trajno suživotno nemogućoj epizodi, eventualne sklonosti partnera prema povremenim kratkotrajnim avanturama izgledaju kao ogoljeni (nemogući) porivi za tom 'pravom' ljubavi ('s njim imam nešto što nemam s tobom, ali takva stvar ne može dugo da potraje...'), no takođe, istovremeno kao da privremeno zalutalu i dezorijentisanu osobu opet vraćaju na siguran i zvaničan kolosek ('...tako da sada znam šta tačno imam sa tobom / bih izgubila bez tebe'). Šta je, dakle, zaključak? Takoreći, trebalo bi, s vremena na vreme, da poželimo praktično ono od čega fantazmom najviše strahujemo, što bismo najmanje želeli da se desi, u cilju toga da se naša „želja“ (za partnerom)

8 Nije li baš neophodnost Trećeg simbolički prikazana u filmu 'Mulen Ruž' iz 2001. kroz lik vojvode, ili zlog maharadžu u predstavi? Naime, da bi mladi pisac (Ivan Makgregor) i kurtizana (Nikol Kidman) dobili romantičan kraj u predstavi (sačuvali svoju fantaziju), potrebno je da u realnom životu ona provede noć sa vojvodom, tj. sa nekim koga „ne voli“, ili drugačije, da nastavi da bude ono što jeste – kurtizana koja se prodaje muškarcima. Upravo ovo, žena kao kučka, koja uživa u muškarcu za kojeg tvrdi da ga ne želi, direktan je efekat falusa. Situacija u dominiranju Trećeg nije mogla bolje da se izrazi u jednom trenutku filma nego metonimijom u reči 'svršiti' ('ending'): „*Ne brini, Šekspire, dobićeš svoj svršetak* (predstave), *čim vojvoda svrši sa njegovim*“ (u tvom partneru). Na kraju, sve se ipak nekako sredi da ona ne načini greh sa vojvodom, i da se istovremeno predstava završi po njihovom. Ali, odmah zatim stiže kazna: kurtizana umire. Zašto? Naravno, mi znamo od početka ono što njen partner ne zna i što se od njega krije, da ova boluje od tuberkuloze (tj. da njihova ljubav neće biti večna), ali na simboličkom nivou, pitamo se, šta je, u stvari, ono što bi on teškom mukom mogao da razume? Upravo to da ona umire zato što se ono što je trebalo da ostane njena tajna fantazija zaista i ispunilo, što u njoj više nema nikakvog užitka (*jouissance*) koji bi joj davao razloga da živi. Takoreći, kurtizana ga je „ugasila“ kada je dozvolila ono nemoguće, da fantazija i stvarnost budu na istoj strani.

9 Odnosom želje i „želje“ definiše se pojam histerije, čija forma, u suštini, glasi: 'radim ono što istovremeno želim i ne želim'. Ona je, dakle, duboko sastavni deo podrazumevanog, kulturnog života, a ne, pre svega, stvar delirijuma i sl. stanja, gde se klinički karakteriše kao 'patologija' i tretira za nešto što, sasvim suprotno, ometa tako precenjenu 'normalnost', kada je, u stvari, izgrađuje.

nikada ne ugasi!¹⁰ Uostalom, pogledajmo kako to Žižek ilustruje pomoću poznatih američkih blokbuster filmova kao što su *'Titanik'* iz 1997, i *'Dosije X'* iz 1998. godine.

Protagonistkinja (Kejt Vinslet) u filmu *'Titanik'* je lepa, mlada i bogata devojka, verena za osobu sličnih kvalifikacija kao i ona, kojoj bi zbog toga svaka devojka pozavidela, itd. Na brodu koji nikada neće stići do svog cilja (objekat *a*), ona upozna je i upušta se u ljubavnu avanturu sa siromašnim mladićem (Leonardo di Kaprio) koji živi jedan slobodan i punokrvan život, bez ikakvih dodirnih tačaka sa onim koji je do tada imala ona. On crta njen portret i, na neki način, pušta u delo fantaziju devojčice o čistoj i jednostavnoj ljubavi koja traje večno kada naiđe *'prava'* osoba, u čiju bi ulogu sada ona trebalo da se stavi. Dok ovaj zanos traje, golemi brod plovi bez ikakvih problema. Kada, stoga, počinju nevolje? Posle strastvenog seksualnog odnosa *'kakav se samo poželeti može'*, oboje izlaze na palubu i ona mu tu obećava da će definitivno da proživi fantaziju sa crteža; da će odmah sledeće jutro čim stignu u Nju Jork otići da živi sa njim, da će izabrati siromašan život sa *'pravom'* ljubavi umesto lažnog pokvarenog života među bogatima, itd. U tom času najveći brod na svetu udara u santu leda (Realno) i počinje da tone.

Ovaj čin sprečava upravo ono „*što bi bez sumnje bila prava katastrofa, dakle, život tog para u Nju Jorku*“, jer takav život je za protagonistkinju nešto što ona nikada realno ne može, tj. ne želi da ostvari. U tom smislu, „*katastrofa se događa kako bi se sačuvala njihova ljubav, kako bi se održala iluzija da bi, da se katastrofa nije dogodila, oni živeli 'sretni zauvek'*“.¹¹ To je ono što joj je zaista potrebno – epizoda u njenom životu koja govori o onom *'pravom'* i *'neponovljivom'*, koje se uistinu ne može održati, ali koje isto tako može da traje samo u glavi, kao fantazija. Tako se u poslednjoj sceni ona spasa, a on joj umirući daje upute kako da živi svoj dalji život, poput nekakvog sveštenika, tj. bez ikakve strasti. Reči kojima se oprašta

10 Ovo se u psihoanalizi zove paradoks želje, i predstavlja njenu centralnu stvar koja se inače najteže razume u Frojdomim *Tumačenjima snova*.

11 Žižek S. „Hollywoodski marksizam: Avatar je epska potraga za seksom“, *Jutarnji list*, 2010.

od njega glase 'nikada te neću pustiti!', bukvalno istovremeno gurajući njegovo telo od sebe i puštajući ga da potone. Mladić je ovim obavio svoj posao, više nije potreban, a ono što devojka zaista 'neće nikada pustiti' jeste iskustvo 'prave' i 'večne' ljubavi, za koju bi, naime, mogla da kaže da samo „sticajem okolnosti“ nije uspela. Osoba je opet konsolidovana i sada može slobodno da se vrati svojoj svakodnevi, tj. bahatom komforu i bogatstvu.

Sa druge strane, junaci serijala i filma *Dosije X*, FBI agenti Molder i Skali (Dejvid Duhovni i Žilijan Anderson), imaju malo drugačiju situaciju. Njihov problem je to što su sve vreme u nekoj vrsti bliske, autentične požrtvovanosti jedno prema drugom, dubokom razumevanju itd., drugim rečima, u svemu onome što se najčešće gubi kada dvoje postanu 'nešto više od prijatelja'. Svaki put kada izgleda da će agenti da se zbliže i na drugi način osim profesionalno (neispunjiva želja), desi se neka nova misteriozna pojava („želja“), koja ih zaokupljuje i čini od njih da ne razmišljaju o eventualnoj uzajamnoj romansi. Postoji trenutak u ovom filmu u kom je to više nego očigledno; gotovo neverovatno, u momentu kad se to najmanje očekuje, što znači da je mogao nastupiti i u nekoj drugoj slučajnoj situaciji, bez flerta i ikakvog zavodjenja (dakle, bez komplikovane procedure osvajanja tuđeg srca, pravljenja budale od sebe, itd.), njihovi pogledi najednom ostaju u tišini jedan na drugome, i oni kreću sa približavanjem usana.

Upravo u tom trenutku otrovna pčela ubode Skali, i umesto prepuštanja poljupcu, koji svakog trenutka treba da otpočne i dalje ih ozvaniči kao ljubavnike, sledi glasan krik, a intiman aranžman sasvim nestaje. Ispostavlja se da je ovaj ubod toliko opasan da će Skali na kraju jedva da izbegne smrt. Šta nam to govori? Nešto se neprestano isprečava i čuva ovo dvoje od uplitanja u seksualni odnos, i to po cenu života i smrti, opominje da bi u suprotnom izgubili sva ona duboka osećanja i vredne stvari koje imaju jedno prema drugom; u stilu, ako bi spavali, njihov međusobni odnos najverovatnije bi se srozao, njih dvoje više ne bi imali oči da vide jedno drugo, a kamoli da rade zajedno, i od 'prave' ljubavi ostalo bi samo razočarenje. Nove misterije koje isplivavaju, i posao koji ih spaja, zapravo su trezor, ili jedino mesto koje fantaziju o 'pravoj' ljubavi čuvaju

u životu, ujedno stalno odagnjujući njenu konkretizaciju i razdor. Tako se čuvena krilatica iz ovog serijala, *'istina je tamo negde'*, odnosi ne na misterije, vanzemaljce i sl., nego baš na njih dvoje, to je istina upravo njihovog dešavanja, tj. ona pripada, kako Frojd kaže, *'jednoj drugoj pozornici'* (*'einem anderen Schauplatz'*).¹²

OBJEKAT *a* U LANCU OZNAČITELJA

Osvrnimo se sad nazad na jednoipogodišnje dete koje uživa u igri; u skladu sa „željom“ koju igre ocrtavaju, one su jedini izlaz da se u simboličkom registru sačuva delotvornost traume, neretko izražavajući poruku sasvim suprotnu smislu koji ih porađa. Tako, opet, zalažući se za „želju“ kontradiktornu onoj koja je nekada prvobitno i jedino željena, tj. želeći ono što „ne želimo“, upravo stičemo kompulzivnu potrebu da stalno ponavljamo tvrdnju da to zaista želimo, samo da bi se ista ona, ili približno ista, *jouissance* pulzija izvukla kao korelat nečega što je nekada jako uticalo na nas, tj. ostavilo dubok trag. Ta pulzija ili nagon (*das Trieb*), objekat *a*, identičan je kako kada pogađa dete traumom u punom bespomoćnom efektu, tako i dok simbolički kastrira

12 Šta se zbiva kada se granica *'prave'* ljubavi, na neki način, prekorači, možemo da zapazimo u poznatom domaćem filmu *'Bal na Vodi'* iz 1986. godine. Četiri nerazdvojna drugara iz škole prelepe devojke Ester (Gala Videnović), inače veslača čiji tim ona predvodi, počinju da joj otkrivaju, jedan po jedan, da su već dugo zaljubljeni u nju. Na to, ona ih, gotovo i ne uzimajući ih ozbiljno, odbija frazom da su *'četverac'*, tj. isti tim koji se ne sme razbijati, da ih sve voli podjednako, itd. To što se toliko znaju i što su međusobno dobri postaje pravo prokletstvo koje se isprečava prema ljubavi. Pošto se tako izređaju, počinje da se dešava nešto užasno (Realno), tj. želi se upravo ono što se najmanje „želi“; ona pada pod draži nekog stranca, o kome ne zna ništa, znatno starije, neiskrene i prepedene osobe (sve suprotno od četvorice mladića) koja je iskorištava na konto majčine bolesti. Naravno, isti je ubrzo napušta, ostavljajući je u drugom stanju. Ovaj sled događaja je sam po sebi zanimljiv. Zašto? Pa najviše intrigira to što bi se on, u stvari, totalno podudaraao sa fantazmom osвете odbijenih mladića koji se igraju *'prave'* ljubavi, upravo takve kakvu oni nikada ne bi mogli deliti sa njom (zamišljaju okorelog pastuva koji će je „izraditi“). Posle svega, osećajući kajanje, Ester ostaje bez ikog, osim svojih školskih „prijatelja“ koji je primaju nazad istom ispraznom frazom *'mi smo četverac'*. Treba se zamisliti, postoji li veće poniženje za nju od toga da bude razotkrivena kao đubre u onome što joj život čini istinitim?

dete, proizvođači razdraganost u njemu, koju nazivamo *surplus jouissance* (*plus de jouir*), ili užitek „viška“, tj. manjkavosti Velikog Drugog.

Setimo se Lakanovog optičkog modela na kom je cveće bilo jedini element koji je, u suštini, direktno simetričan, i preslikan preko ravnog ogledala bez prethodnog prelamanja. Vaza u kojoj se, za pogled precrtanog subjekta, nalazi cveće, odnosi se ovde upravo na igre koje dete igra (označeno), jer je jedini način da se ponovi želja (označitelj) zapravo repeticija „želje“, kao što je i jedini način da se vidi cveće taj da ono, navodno, bude u vazii.

U tom smislu, adekvatna negacija označitelja u igri je nešto što je preko potrebno, i bez čega nema života u nagonu smrti, da situaciju odlaženja (koje je, u stvari, povređivanje) preokrene u svoju korist, konstruišući nesvesno scenom bacanja objekata po sobi (*'nisi ti ta koja hoće da ode od mene, nego ti zapravo nećeš, ali ja te teram!'*). Upravo to *'ja te teram'* je nešto što je totalno suprotno od onoga što bih hteo, dakle, „želja“, jer u tome koliko volim da te teram sadrži se sada jedini način, moja neprocenjiva potreba, da pokažem koliko sam zapravo voleo kada si tu.

Na drugom mestu,¹³ Lakan preko matemskog zapisa pojašnjava osobinu izomorfности objekta *a*, kao ulogu koju ima u strukturisanju jednog lanca označitelja. Kako smo videli u prikazu igara, put želje je onaj koji stvara označitelje, ta želja je u svakom novom označitelju, s jedne strane, jedna ista falička želja, a s druge, uvek različita, latentna želja koja u sebi nosi onu prvu, potvrđujući je u nešto izmenjenom obliku. U matemi, jedinica je stavljena na mesto tog prvog označitelja, S_1 , a ispod pregrade je prikazano stvaranje drugog, tj. svakog idućeg označitelja u lancu. Primetićemo da taj drugi označitelj, S_2 , nije ništa drugo nego prvi sa dodatkom objekta *a* (slika 2.1, levo), gde čitava karika kao događaj predstavlja samo njegovo ispoljavanje, tj. ekvivalentna je objektu *a* u pojavnom smislu.

Karike se zatim proširuju, pošto su otvorene, repetacijom jedinice na nekom novom mestu latentne želje S_n , i tako svaki put u svom sastavnom delu obuhvatajući agens koji omogućava ovo

13 Lacan J. *The Other Side of Psychoanalysis, the Seminar of Jacques Lacan Book XVII*, W. W. Norton, New York, 2007, str. 157.

pomicanje, objekat a (slika 2.1, desno). Dakle, isključivo je on i samo on taj koji je odgovoran za napredovanje i sukcesiju lanca u Simboličkom, baš kao što je bio zaslužan u formiranju imaga funkcije 'Ja' ispred ogledala u Imaginarnom. Iz istog razloga se ovo napredovanje lanca, koje je funkcionalno ime za simbolički poredak, kroz stalno izmeštanje njenog navigatora (šiftera), smatra strukturalističkim, jezičkim libidom (u Frojdovoj terminologiji narcističkim, deriviranim iz ego-ideala, tj. superega), a svako pomeranje u njemu, noseći novo mesto želje, metonimijskim pomeranjem, ili *metonimijom*.¹⁴

Slika 2.1.

Izomorfnost objekta a u lancu označitelja izražena matemom

$$\frac{1}{a+1} = a \qquad \frac{1}{\frac{a+1}{a+1}} = a$$

U ovom događanju samo jedna repeticija prvog označitelja dovoljna je da bi se konstituisao nesvesni subjekat, koji je u tom smislu most između dva označitelja. Kaže se da je označitelj nešto što predstavlja subjekat radi nekog drugog označitelja, dok je znak nešto što nekome od nas nešto predstavlja.¹⁵ Snaga od koje potiče da se

14 Upravo je histogram metonimije ono što je na delu u Frojdovom postupku poznatijem kao metod slobodnih asocijacija (Freud S. (1893). *The Psychotherapy of Hysteria* from *Studies on Hysteria*. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume II (1893–1895): *Studies on Hysteria*, 253–305), dok se od pacijenta traži da predoči sve što mu pada na pamet u trenutku kada pomisli na neku stvar, san, događaj, i sl., ma koliko to bilo udaljeno i nemalo veze sa istim, i zatim da dalje nastavi da primenjuje to držeći se tog što izgovara. Na taj način, Frojd pokušava, dakle, da uoči trag onoga što „želja“ sve vreme zaobilazi i ostavlja neispunjenim, da uhvati označitelje koji reflektuju saobraćaj objekta a , kako bi ustanovio tu, ni izbliza sluteću vezu sa simptomom, koji se deklariše kao označeno.

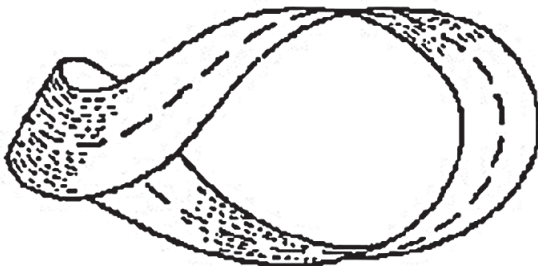
15 Lacan J. *Of Structure As An Inmixing Of An Otherness Prerequisite To Any Subject Whatever*, The Johns Hopkins Press, 1970, pp. 186–195.

ove dve stvari ne mogu svesti jedna na drugu, niti jasno zapaziti da su deo, zapravo, istog označiteljskog para, tiče se pregrade između S i Δ . Subjekt, pak, nosi epitet nesvesnog, jer je mesto na kom se on stvara skriveno u odnosu na označitelj koji ga predstavlja, i podudara se sa događajem metonimijskog pomeranja, tj. on pripada idućem označitelju (samo toliko koliko se odnosi na želju koja ga je konstituisala) u smislu u kom pokušava da ga dostigne do tačke nove metonimije. Taj prelaz odigrao se između detetovih igara 'odlazi!' i 'Gde je – tu!', od majke koja ga napušta, do one koja učestalo odlazi i vraća se.

Takoreći, opstojnost označitelja jasna je sve dok se vrši repeticija jedne iste latentne želje (ponavljanje iste igre), a počinje da se gubi baš tamo gde treba da pređe u onu drugu vrstu repeticije, iz jedne igre u drugu, sa jedinice na dvojku, tj. u novi označitelj koji, iz nejasnoće u kojoj je začet, izlazi na novu čistinu svoje opstojnosti. Figurativno gledano, ta dva reznja po kojima opstiču označitelji S_1 i S_2 (ili S_n i S_{n+1}) preklapaju se u njihovom metonimijskom preseku, te ako se isti uzme i uvrne na način da jedan od reznjeva sakrije iza sebe drugi, dobijamo ono što Lakan zove unutrašnjom osmicom ('*inverted eight*').

U varijanti njenog trodimenzionalnog modela (videti sl. 2.2) povučena je isprekidana linija duž širine reznjeva, koja mestimično zavarava oko i čini da neprestano gubimo koji je tačno reznj u pitanju. Dakle, gubimo konkretne označitelje upravo po principu $a + 1$,

Slika 2.2.
Unutrašnja osmica



bivajući prinuđeni da shvatimo da ono isto u svakoj metonimiji ne dolazi od označitelja (tj. stvari), nego od pregrade na osnovu koje se već kao sledeći mogu pojaviti označitelji sasvim različiti i nespojivi sa prethodnim (kao što to snovi najbolje pokazuju).¹⁶

...A SVE VREME JE TU ISPRED TEBE

Iz takve strukturne konstelacije treba sada da izdvojimo i objasnimo element nesvesnog. Na šta se sve odnosi nesvesno u Simboličkom, tj. u jeziku? Što se tiče unutrašnje osmice, razvojno polje nesvesnog odgovara mestu režnjeva, dok je deo koji ih uvrće okarakterisan kao libido.¹⁷ Dakle, možda donekle iznenađujuće, za Lakana se nesvesno razvija u ciklusu dok opstiče označitelj, dok postoji stabilan označiteljski par, što će reći, dok god za svoj efekat ima neko određeno označeno. Ako malo bolje razmislimo, ovo se sasvim uklapa sa tim kako smo gore u *'stadijumu ogledala'* odredili pojam nesvesnog. Tamo smo rekli da je nesvesno konstrukcija koja se rađa, dakle, nastaje onda kada se ispred ogledala izvrši simbolizacija Imaginarnog, istovremeno sa konstituisanjem funkcije 'Ja', koja je ništa drugo nego prokura, ili zastupništvo Velikog Drugog u svoje lično ime. Takođe, sa pojavom nesvesnog uveli smo i pojam subjekta, kojeg smo odredili kao onog pravog (negde u tački između fantazije i fantazma, ili sada u preseku dva režnja kod osmice) i onog precrtanog, tj. kastriranog subjekta koji se služi označenim, tj. imagom kao stvarima samim, bez posebnog osvrta na prirodu označitelja. Kako Lakan i pravog subjekta naziva nesvesnim,¹⁸ čini nam se sad da taj pojam kod njega uzima nešto poput užeg i šireg značenja.

16 U kontekstu sna, Frojđov izraz da objasni put želje preko objekta *a*, metonimijsku trasu između označitelja u radu pomeranja, jeste „predeterminisanost elementa sna“.

17 Lacan J. *XI Seminar, Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986, str. 166.

18 Lacan J. *Of Structure As An Inmixing Of An Otherness Prerequisite To Any Subject Whatever*, The Johns Hopkins Press, 1970, pp. 186–195.

No, da li je slučajnost da se slična stvar dešava i kod Frojda? Pogledajmo najpre kako to izgleda kod njega; on govori o dva načina shvatanja nesvesnog: o deskriptivnom i dinamičkom. U deskriptivnom, koji ima odlike poznatijeg, prijemčivijeg i opšte-prihvaćenijeg razumevanja ovog fenomena, cirkulišu tri odrednice: *nesvesno*, *predsvesno* i *svesno*, što je nesumnjivo odraz kliničkog prilaza stvarima, jer je takva teorijska koncepcija direktna posledica procedure lečenja izvesnih simptoma u psihoanalitičkoj terapiji. Naime, postavimo ovo sasvim linearno: nesvesno je ono što se ne može učiniti svesnim bez neke spoljašnje (analitičke) intervencije, za razliku od predsvesnog koje može, pa je u tom smislu bliže svesti nego nesvesno. Tu *'dubinu'* nesvesnog omogućava mehanizam potiskivanja, koje treba da bude rezultat interakcije Ja i Onog. Tako kažemo da se na putu do svesnog (koje Frojd, zanimljivo, skoro izjednačava sa opažanjem, sa čulnošću), ili suočavanja sa simptomom, nesvesno tiče onog što se Ja ne usuđuje da dira, na šta nema nikakvog uticaja, dok se predsvesno izgrađuje od njegovog pojednačavanja sa Idom, dakle, od svega što Ja uzima u svoja usta. Vidimo da smo u ovakvom rasporedu pojmova samo na korak od toga da nesvesno smatramo za nekakav dubinski rezervoar u koji su putem potiskivanja upumpani nedostupni sadržaji.¹⁹

Sa druge strane, navodi se takođe da „*ne samo ono najniže već i ono najviše u Ja može biti nesvesno*“,²⁰ što bi donekle bilo u suprotnosti sa nesvesnim koje je isključivo duboko, osim ukoliko se i predsvesno ne proglasi nekom vrstom nesvesnog, što Frojd i čini. Ono što za njega predstavlja ono *'najviše u Ja'* odnosi se na sve što Ja, naime, najčvršće zastupa, čime najradije predstavlja sebe, što voli da ponavlja i ističe u raznim prilikama, itd. – drugim rečima, na ono što se nalazi na samoj površini i što se prvim utiskom uvek nastoji

19 Upravo se vodeći varljivošću ovakve slike o nesvesnom, isključujući svaku dopunu ovom pogledu, i oni najbliži Frojdovi saradnici završili su u nerazumevanju njegovog osnovnog otkrića.

20 Frojd S. „Ja i Ono“ u *S one strane principa zadovoljstva / Ja i Ono*, Grafos, Beograd, 1983, str. 84. Ili na drugom mestu: „*i najkomplikovanije radnje misli su moguće i bez pomoći svesti*“ (Frojd S. *Tumačenje snova II*, Odabrana dela Sigmunda Frojda, knjiga sedma, Matica srpska, Novi Sad, 1976, str. 243).

ostaviti. Međutim, to što je na površini (manifestni sloj) ne znači sada da ga je lakše dovesti do svesti, nego obrnuto, da je jedna od najtežih novina po čoveka upravo ta da se baš ono što ističemo za nama svojstveno kao individuama („*sam Bog zna koliko važan deo Ja*“), što mislimo da nas odvaja od drugih, najviše i najjače tiče nesvesnog.

Stoga, najdalje od svesti je ono što leži na samoj njenoj površini, nama ispred nosa.²¹ Prema tome, mehanizam potiskivanja i koncepcija nesvesnog kao nečeg dubokog i skrivenog, kako zaključuje Frojd, ne objašnjava u potpunosti njegov status, navodeći da je sve potisnuto nesvesno, ali da sve nesvesno nije i potisnuto.²² U tom smislu, dolazimo do dinamičkog značenja nesvesnog u kojem postoji samo jedno nesvesno kao sinonim za celokupnu čovekovu psihu,

21 Postoji struktura u priči E. A. Poa 'Ukradeno pismo' koja je analogna ovakvoj situaciji: kraljica dobija pismo čije bi javno obelodanje oskrnavilo njenu čast (pretpostavimo, intimne prirode koju krije od supruga, objekat *a*). Utom ulazi kralj i ona ga spušta na sto, a zatim ulazi i ministar koji primećuje pismo. Ministar posle nekog vremena odlazi zamenjujući pismo nekim svojim, pred kraljicom koja ne sme da reaguje, da ne bi kralj bilo šta posumnjao. Kako pismo dobija političko-strateški značaj, kraljica u tajnosti angažuje prefekta policije koji temeljno i bezuspešno pretresa ministrov stan, ubeđen nakon toga da pismo nije u stanu. Detektiv Dipen, koga je prefekt posetio, ispričavši mu sve, obećava mu da će imati to pismo kod sebe. Kao ministrov gost, Dipen mu odlazi u posetu i pronalazi nekakvo otvoreno i zgužvano pismo na potpuno neskrivenom mestu, za koje bi se najmanje pretpostavilo da je dotično. Zatim ga menja nekim svojim, baš kao što je to ministar učinio kraljici, i vraća ga prefektu koji ne može da veruje. (Lacan J. Seminar on „The Purloined Letter“, u *Ecrits*, W. W. Norton & Company, New York – London, 2006, str. 10) Žižek iz ovog odmah izdvaja tri klase učesnika prema onome što vide, tj. ne vide: prva je klasa koja ne vidi apsolutno ništa (kralj i prefekt policije), druga je ona klasa čiji članovi vide da prvi ne vide ništa i bivaju zavarani da je ono što kriju skriveno (kraljica i posle ministar), i treća koja shvata da druga previda da je to što je skriveno, skriveno tako da je neskriveno (ministar na početku, i Dipen). Kao i nesvesno u označenom, „pismo je nevidljivo prosto zato što uzalud tragamo za njim na nivou elemenata – ono je konfiguracija (set) elemenata koje sve vreme vidimo pred nama kao delove nekog drugog seta“ (Žižek S., *The Plague of Fantasies*, Verso, London – New York, 1997, str. 82).

22 Frojd S. „Ja i Ono“ u *S one strane principa zadovoljstva / Ja i Ono*, Grafos, Beograd, 1983, str. 75.

i koje ima preimućstvo u odnosu na svest, koja ispada samo kao njegova iluzionistička, karikaturna posledica. Drugačije rečeno, nesvesno je u dinamičkoj teoriji čitav jedan sistem (koncept kontrasta u odnosu na svesno ni ne postoji).

U Lakanovom strukturalnom kompleksu ovaj sistem analogan je sistemu označitelj–označeno,²³ a time hoću da kažem da koliko je nedostatna koncepcija koja deli nesvesno na više i manje potisnuto, toliko je neodgovarajuće i pitanje koji je od označiteljskog para, označitelj ili označeno, više u nesvesnom, tj. jeziku. Za označitelj kažemo da je ekscentrisan u odnosu na označeno jer je razdvojen od svojih efekata čvrstom barijerom, pa smo prinuđeni da jedino na osnovu njih, površinski označenih kojih ima u izobilju, saznamo nešto o njemu, i to najčešće onda kada njihov izbor ili sled nije baš najjasniji (razne greške u govoru, snovi, dosetke, zaboravljanja, delirijumi i sl.), pa nam analitički privuču pažnju. Od tog izraza dolazi i tvrdnja da subjekat nije u središtu svoga bitka, svoje suštine, tj. da nije tamo gde misli ili tvrdi da jeste (*'ja te teram'*). Frojdovo *'najviše u Ja'* odgovara zbog toga onom delu Lakanove jezičke strukture koji se tiče tek krajnjeg ispoljavanja njenog rada, dakle, upriličavanju posledica nagona smrti, svega onog po čemu znamo da se nešto oseća na trulež.²⁴

Navedene znakove pukotina ili inkonzistentnosti u tom sloju ispoljavanja (snove, omaške i ostalo), kada bolje razmislimo, doživljavamo često kao svojevrsan atak na smisao, na jasnoću, na ono što smo navikli da razumemo i aprehendiramo, ili drugim rečima, kao ono što se protivi i ne prihvata da se svrsta u okvir pravila (Zakona) kako bi nešto trebalo izraziti, a da to drugi razume, gde u tako idiličnoj hipokriziji svako pitanje već unapred pretpostavlja određeni odgovor. Time, ako govorimo o koncepciji sistema nesvesnog, ono se konkretno ne nalazi u snovima, u omaškama, u dosetki,

23 „Nesvesno nije ni iskonsko, ni nagonosko, a od elementarnog ono zna samo za elemente označitelja“ (Lakan Ž. „Instanca pisma u nesvesnom ili razum od Frojda naovamo“ u *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983. str. 181).

24 Istim smradom ili prazninom odiše i Dekartova rečenica *'mislim, dakle, jesam'*, koju će Lakan, da bi izrazila ono što propušta, preoblikovati u *'mislim tamo gde nisam, dakle, jesam tamo gde ne mislim'* (Isto, str. 176).

ili u zaboravljanju, već u svemu onom drugom okolo, u onom što preovlađuje, u moru označenog koje se otkriva kakvo je u stvari, tek nakon što shvatimo prirodu pukotina koje tu ravan, po kojoj se upravljamo u svetu života, mestimično patosiraju. Ali, kako je nesvesno u sklopu sistema (obuhvata i označitelj i označeno), analizirajući snove, ili omaške, pri tvrdnji '*evo ga nesvesno!*', sve što radimo jeste da pokušavamo da kažemo koliko je u odnosu na njih nesvesno upravo sve ono što inače regularno mislimo ili govorimo.

III

Laži me, da bih te razumeo

ŠTA JE PRAVA PORUKA 'MATRIKSA'?

Tako su ove pukotine Realno onoga što zovemo stvarnost, a kako je površina označenog oblast Velikog Drugog, gde od sebe pravimo nešto što, naime, nismo mi, kažemo da stvarnost, a samim tim i jezik, manjka, tj. da je Drugi imperfektan. No, kada to kažemo, moramo biti oprezni jer je stvarnost inkonzistentna s obzirom na samu sebe, a ne prema nekoj drugoj stvarnosti (Drugom od Drugog) koja bi bila istinita, ili ona 'prava' u odnosu na nju. Zato pukotine nisu prolazi ili crvotočine u nekakav goli i svet bez laži i zavereničkog (paranoičkog) uticaja Drugog, već su njegov sastavni deo kao Realno Simboličkog, kako ne postoji nikakvo Realno pre toga, kao što nema ni Imaginarnog koje nije prošlo kroz svoju simbolizaciju.¹

U američkom filmu 'Matriks' iz 1999. predstavljen nam je scenario u kom kompletna naša svakodnevnica treba da bude neka vrsta iluzije, koju emituje program (zvani Matriks) sa druge strane te „realnosti“, tj. u nekoj drugoj stvarnosti, koja je za čoveka prava neakomodizovana pustoš ('*The Desert of the Real*'), ali u kojoj, ipak, ništa nije laž. Zapravo, ova misao je ista ona naivna fantazija koja vuče korene u tom svetu Velikog Drugog (a ne van njega) o oslobađanju od nerazumevanja, od svake kompleksije koja obitava u današnjem svetu, i koja, naravno, mora ponuditi prostor za glavnog

1 U tom smislu, i svako psihoanalitičko lečenje svodi se samo na zamenu jednog simptoma drugim, i to najčešće onog koji je konverzirao u telesni ili organski poremećaj za neki manje upadljiv, što će reći više prihvatljiv za Druge, koji će doći na njegovo mesto i represivno uticati na njega. Ovo znači da se izvesni označitelji mogu smeniti, ali sistem u principu ne može biti nikakav drugačiji osim nesvesnog, ako ga tako shvatimo.

krivca, nekoga ko je odgovoran za sve što nam se dešava, ko nam radi iza leđa i licemerno nam smešta, praveći se da ga se to najmanje tiče (Treći). Čak i pojava 'već viđenog' (tzv. *déjà-vu*, koja je prilično bliska onim što smo svrstali u pukotine, ili kako Frojd kaže, psihopatologijama svakodnevnog života) u filmu se objašnjava kao nekakva urota onih koji upravljaju našim svetom. U tom stilu, Mobijus (Lorenc Fišburn) pojašnjava stvari junaku filma, Neu (Kianu Rivs), koji još uvek najbolje ne shvata šta mu se događa: „*To je onaj osećaj koji si imao čitavog života, osećaj da nešto nije u redu sa svetom. Ne znaš tačno šta je to, ali ono je tu, kao trn u tvojoj glavi koji te izluđuje... Matriks je svuda oko nas, čak i u ovoj sobi... To je svet koji ti je naučen preko očiju da bi se sakrila istina od tebe.*“ „*Kakva istina?*“ „*Ta da si rob, Neo. Da si kao i svi drugi rođen zatočen, čuvan u zatvoru koji ne možeš da omirišeš, probaš, ili dodirneš. U zatvoru svog uma.*“²

Taj fantazam o alternativnom, istinitom svetu je toliko jak da bi redukcionistički potpuno trebalo da obezvređi onaj prvi, kao da nisu ni u kakvoj međusobnoj vezi, derivirani jedan iz drugog. Tako se, figurativno, pred glavnim junakom stavlja dilema koju pilulu progutati: crvenu ili plavu. Ovaj izbor treba da znači izbor između istine i svih blagodeti lagodnosti koju nosi iluzija (dakle, bez dodatnog izbora istine koja bi išla linijom manjeg otpora, krećući se postepeno iz lagodnosti u suočavanje sa traumom).³ Kako vidimo, ovako podeljene, istina i laž su disjunktno, logičke operacije, tj. dilema stavljena pred njega se gotovo uopšte ne tiče Simboličkog, ljudskog života u kom istina vrlo često izbija iz laži, a insistiranje na istini i zaklinjanje u najrođenije zvuči toliko neuverljivo da je najčešće mnogo istinitije reći očiglednu laž. Prema tome, dilema je potpuno idealistička i paranoična jer se, u stvari, bira između dve iluzije, dva Druga; sveta kakvog znamo i nekog koji po svaku cenu ne bi smeo da ima ama baš ništa zajedničko sa ovim.

Neo, naravno, bira istinu, i sada spram sebe ima iluziju, kojom kao preverznjak može manipulirati na razne načine. Ali nije li njegov izbor trebalo da bude nešto suprotno uživanju? On uči kako da

2 Žižek S. *The Matrix, or the Two Sides of Perversion*, Inside the Matrix: International Symposium at the Center for Art and Media, Karlsruhe, October 28 1999.

3 Žižek S. *Ideology Reloaded*, In These Times, June 6, 2003.

preskače nemoguće razdaljine, da uspori vreme i izbegne metke, da leti, tj. da relativizuje zakone fizike, ali sve to ponovo u svetu iz kog je, naime, izašao, tretirajući ga kao virtualnu realnost, kao igru, u kojoj ipak može platiti glavom. Setimo se scene u jednoj od virtuelnih stvarnosti u kojoj malo dete, koje krivi kašiku svojim mislima, daje formulu kako da se manipuliše iluzijom. Ono mu poručuje da nije poenta ubediti sebe da kašika može da se savije, nego da kašike uopšte ni nema (*'there is no spoon!'*), tj. da ona ne postoji! Ako ništa od toga ne postoji, zašto se onda opet pridaje tolika važnost nečemu što je samo iluzija, kad smo se jednom oslobodili istog? Njegova čuda uspeavaju samo u okvirima iluzije, u virtuelnim stvarnostima, te on na iluziju odgovara istoimenim, u prvom trenutku, možda samo nastojeći da pokaže koliko je sve nestvarno, ali bez čega, isto tako, ne bi bio ni po čemu specijalan i opasan za Matriks. Prema tome, kako film odmiče, ovaj svet (ili njegovi virtuelni koncepti), koji je od sebe odbacio, sve više mu je potreban i jedini je koji mu omogućuje da bude heroj.

Sa druge strane, igrajući na kartu virtuelnih realnosti, film kao da izbegava da povede narativ u samoj pustinji stvarnosti, i dok god to uspeva, dok god mislimo da se tamo ništa bitno ni ne dešava, onaj „lažni“ svet još više deluje neophodan. Međutim, upravo kada se u drugom i trećem nastavku skrene sa „iluzije“ i premesti dobar deo scenarija u stvaran svet (podzemni grad Zion, plemensku atmosferu, itd.), to što je trebalo da bude disjunktno i drugačije u odnosu na obmanjujući svet najednom se više uopšte toliko ni ne razlikuje od njega. Ni ovde, kao što vidimo, film ne dostiže da bude dovoljno konsekventan i gubi na obeležju svega što ga je spočetka činilo intrigan-tnim, što kulminira kada se ispostavi da Neo na kraju drugog dela može da primeni svoje iluzionističke moći i na realan svet, kada kao magijom uništava mašinerije koje napadaju ljude, prostim pokretima ruke. Dakle, kuda god da se okrenemo, čeka nas jedan te isti Veliki Drugi, koji se, uzgred, u liku agenta Smita (Hugo Weaving) obraća gotovo frojdovsko-mitološkim objašnjenjem: *„Da li si znao da je prvi Matriks napravljen da bude savršen ljudski svet? Svet bez patnje, i gde je svako srećan? To je bio potpuni promašaj. Niko nije mogao da prihvati program. Čitavi rodovi ljudi su izgubljeni. Neki su mislili da nam nedostaje programerskog znanja da opišemo vaš savršen svet. Ali moje mišljenje*

je da ljudska vrsta svoju stvarnost definiše kroz patnju i bedu. Savršen svet bio je san iz kog je vaš primitivan mozak pokušavao da se probudi. Zato je Matriks napravljen da bude ovakav – na ivici vaše propasti.“

Znači, prisustvo nekakve neprevazilazive prepreke, ograničenja u nama samima prema sebi, manjkavosti Drugog, je upravo ono što čini našu realnost Realnom, tj. da se ona sama opire da bude neprikosnovena, ili potpuno zagnjurenjena u simbolički poredak. Na koji se to način dešava? Pa, jedna ideološka slika o svetu odmah otvara polje za drugu isto tako jaku, tj. isto tako iluzivnu, koja je relativizuje i dovodi u pitanje, tako da se za svakoga nađe ponešto za prigrabiti u toj neumornoj fabrici Drugog. Ali, upravo time što pokušava da pokoleba jednu (istražuje protivnika, daje razloge, upušta se u rasprave, iznosi komparativne prednosti, itd.), ona postaje neminovno samo još jedna ideologija ili fetiš, koja se bori da zauzme mesto one prve u registru, bivajući nam na kraju sve smešnija i jadnija što žustrije obećava nekakvu različitost i nesvodivost. Ne čini li se, stoga, da 'Matriks', tim više što pruža fantaziju na stranu koja govori o njegovoj ništavnosti, uistinu još više zatvara ovaj naš svet i pojačava simboličku kastraciju koja ga gradi, ističući svoje pravo lice u vidu pretenzija da se prikaže kao postmoderni totalitaran ('*niko te ne tera da se probudiš iz Matriksa, ali sam siguran da ćeš, kako god odlučiš, poslušati svoje srce...'*)?⁴ To je ono što znači biti institucionalizovano kastriran: '*to što mi izričito nešto ne zabranjuješ, verujući da ću sam doneti*

4 Ilustrujemo ovo kao što Žižek čini: uzmimo da sam dete i da treba da odem do bake da je posetim. Klasičan patrijarhalan otac mi naređuje da to učinim. Ja pitam zašto, a on kaže: „Zato što ja tako kažem!“ Zatim odem, ili slažem da sam bio, i ne razmišljam više o tome dok se opet isto ne ponovi. Postmoderni otac, sa druge strane, ponaša se drugačije. On me ne tera da idem, čak me ohrabruje da odlučim sam, ali mi onda dodaje: „Ti znaš da te tvoja baka mnogo voli, i da bi se veoma obradovala kada bi te videla, stalno pita za tebe...“ I ja odlazim sa gotovo novom obavezom (krivicom) koja mi se prikovala za život. Ili još jedan sličan scenario: uzmimo da mi se obrati surovi otac, koji mi se smeje u lice i govori mi: „Nikada nećeš imati karu veliku kao ja, nikada nećeš jebati kao ja, niti imati žensku kao ja...“ Ovo je bar lako, jer ga mrzimo i činimo sve da bismo u svakom pogledu koji je naveo bili superiorniji od njega, što na kraju realno i jesmo. Ali šta ako imamo oca koji nas uči kako treba da postupamo prema ženama, te nas, nakon što bi obično pitao šta ima novo, kako je bilo danas u školi, upita: „Da li si prišao nekoj devojci? Zašto nisi? Šta bi s onim što smo pričali?“ i to regularno, kad god se ukaže prilika da npr. ostanemo sami? A pošto nemamo ništa novo da kažemo, počinjemo da se osećamo kao da imamo problem, da sa nama nešto nije u redu, jer stvari nisu onakve kakvim ih drugi očekuju. Koji, dakle, od njih dvojice vrši veći pritisak?

pravu odluku, pošto si mi ipak nekako stavio do znanja šta bi bilo dobro da uradim, zapravo totalitarizuje tvoju zabranu da to ne smem da uradim.'

Oдавде vidimo da je jedini način da se iznese istina (Realno) proizvoditi laž ('*ja te teram, nisi mi potrebna' ili 'ne raskidaš ti sa mnom, nego ja sa tobom!'*). Prvi znak laži je repeticija, tj. to da moram da ponovim i ubedim sebe da je nešto upravo ono što zastupam (na nivou Ja koje potvrđuje sebe). Drugi znak je intenzitet kojim je prihvatamo, u smislu u kom verujemo da je sušta istina ('*veruj mi, iza svega toga stoje Jevreji...'*). Jasno je, dakle, da se radi o fantazmu koji kao takav vodi poreklo od slike stavljene u označiteljsku strukturu, koja se brani sa istom onom žustrinom kojom ideal-ja zapesoda pregenitalne objekte pre no što ga dočeka vest da nisu njegovo vlasništvo, jer se ne zauzeti stav o nečemu (tj. ne napraviti ni od čega Stvar) unutar jezičke strukture doživljava gotovo kao katastrofa postojanja jedinke u mnoštvu (što daje, naravno, samo iluziju da je rezultat sopstvenog razmišljanja). Upravo po tome raspoznajemo koliko mnogo i dalje ima Ida u narcističkom libidu (mada je on tu potpuno ophrvljen Drugim), i da, takoreći, ni nema drugog nagona osim parcijalnog, tj. nagona smrti.

U vezi s tim, u smislu koliko je nemoguće ne držati se svoje laži (simptoma), Frojd čini slikovito poređenje: „*Zamislimo zidara koji je pao sa kuće i ostao ubogaljen, i koji sad krpi kraj s krajem proseći na ulici. Pretpostavimo, zatim, da se pojavi nekakav čudotvorac koji ga uverava da može da izleči njegovu slomljenu nogu, i učini da opet normalno hoda. Čini mi se da bi, u tom slučaju, bilo pomalo brzopleto očekivati naročito ozarenje na bogaljevom licu. Sigurno je, naime, da se u vreme nezgode zidar osećao veoma nesrećno, kada je shvatio da više neće moći da obavlja svoj posao, i da je sad prinuđen da gladije i zavisi od tuđe milostinje. Ali od tada, upravo ta stvar koja ga je u prvom mahu lišila zaposlenja, postala je izvor svih njegovih prihoda: on živi sad od svoje nepokretnosti. Ukoliko mu neko to oduzme, on može postati potpuno bespomoćan. U međuvremenu, zidar je zaboravio svoj zanat i izgubio navike stečene u industriji – navikao se na besposlicu, a verovatno se odao i alkoholu...“⁵*

5 Freud S. (1905). Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria (1905 [1901]). The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume VII (1901–1905): *A Case of Hysteria, Three Essays on Sexuality and Other Works*, 1–122.

Dakle, laž ne samo da je draža, ona je istovremeno i lakša, pa u tom smislu predstavlja i izvor određene vrste perverzne ugone. Ako nam je išta, stoga, 'Matriks' pokazao, onda je to ne samo sa koliko uživanja nastojimo da budemo uronjeni u svoj simptom, ili program koji nas zavarava („Znaš, ja znam da ova šnicla ne postoji. Znam da Matriks govori mom mozgu da je ona sočna i ukusna. Ali posle devet godina, znaš šta sam shvatio? Neznanje je blaženstvo.“⁶), već i sa koliko se strasti ceo taj koncept (Frojdov princip zadovoljstva) bezuspešno teži izvrnuti da ne bude to isto.

IDEOLOGIZIRATI SPADA U DOMAĆU RADINOST

Čitava ta jačina dolazi od pritiska koji Simboličko vrši nad slikom, ipak joj omogućavajući da ostane jedna te ista, njenu perzistentnost, kako lanac označitelja odmiče, tj. kako se menjaju njena označena. Ovako kremirani fantazam povremeno navraća u lanac, i sa sobom nosi svoju okolinu označitelja, koji se redovno pobuđuju kada je o njemu reč. Tako, u cilju da bi se izvršilo to da se fantazam, kao pozornik našeg integriteta u Drugom, našeg nezaustavivog karaktera, i onog koji nas tera da stavimo do znanja šta mislimo, u manje-više jednoličnoj pojavi ('*stojim iza svog stava i ističem ga vrlo često*') svaki put ponovo javi (njegova repeticija), potrebno je da se na momenat zaustavi ono ponavljanje u kojem ostaje isti samo objekat *a*, u kojem su označena kontigentna, i da se desi da se, naime, poveže ono što je do tad bilo uvek rastavljeno – elementi označiteljskog para.

Ovu tačku, u kojoj proklizavanje prestaje, nazivamo slikovito *point de capiton*,⁷ prošivak ili čvorište, i ona je mesto pomoću kojeg se jezik odaje da je laž, tj. pokazuje istinu o svom funkcionisanju. Kako barijera između označitelja i označenog nakratko puca, ceo lanac se zaustavlja, i u širem smislu reči, ono što je delovalo naporedno razbija se i zatvara, dobija oznaku i postaje karika u nekom

6 Žižek S. *Ideology Reloaded*, In These Times, June 6, 2003.

7 Naziv potiče od onih mesta na starijim dušecima, gde se uz pomoć pljosnatih dugmadi drži pod kontrolom unutrašnja masa i njena ravnomerna raspoređenost.

lancu sastavljenom od istih takvih karika čuvanih prošivcima. Takođe, ovo izlivanje označiteljskog para jednog u drugi daje nam iluziju fiksnog značenja o nečemu, bez čega se ljudi, naime, ne bi nikada tretirali kao *'normalni'*. Označeno se tako ovde dotiče svog porekla, pronalazi Stvar samu i fetišizuje je, ili pečati ono što ona znači kao i njen smisao, dok označitelj prisustvuje u prozirnosti svojih efekata. Ali, umesto da se zaključí kako se ovom pojavom ruši kompletan sistem nesvesnog, i da je ovo mesto na kom svoj kratak trijumf postiže svest, mi opet shvatamo da to nije to, baš tu gde tvrdimo da smo sigurni i najsvesniji nečeg. Kako to?

Jedno od kontigentnih označenih nailazi na ono za šta smo uvereni da je Stvar sama samo zato što dospeva do svog označitelja, tj. do značenja za koje se čini da ne reprezentuje ništa drugo, da nema ničeg drugog iza (*'ja sam jednostavna osoba, ne krijem ništa i ne lažem, i prestani više da tražiš skrivena značenja iza svega što kažem!'*), da je to konačno to, ispravno stanje stvari, i sl. Međutim, kao takvo, zajapureno i gladno, ne zna da se Stvar sama ne nalazi u njegovom označitelju, pošto ono ima svog označenog, tj. njega, nego u onom koji nije deo nijednog lanca, niti ima neko označeno, u označitelju svih označitelja – falusu – a kako je on jezgro naše svekolike želje (čemu i Simboličko može da zahvali svoje postojanje), ovaj čin tretiranja označitelja od strane označenog za nešto fiksirano, nepomerivo i definitivno, izraz je naše nemoći pred svim onim što nas u suštini rukovodi na nivou reči. Upravo na tlu ovakvih fantazama (što znači da čvorišta nisu nimalo slučajna, tj. da su reaktivna), koji su na površini i svima dobro poznati, mi dižemo svoju kulisu sveta, celivamo i forsiramo ono što se zove znanje, stvaramo ideološki sistem vrednosti, kulturu i najzad, onanišemo po istom.

Zato će Žižek reći: „*Fundamentalni nivo ideologije ne odnosi se na to da neka iluzija prekriva pravo stanje stvari (kako to hoće da prikaže npr. 'Matriks')*, već na (nesvesnu) fantaziju koja strukturira samu našu društvenu stvarnost“⁸, što implicira da je ono što zovemo realnost sazdana od sve samih ideoloških, simbolički registrovanih fantazija, tj. fantazama koji su je definisali i čuvaju njen poredak.

8 Žižek S. *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London – New York, 1999, str. 33.

Ako se ova fantazija, kao posledica prošivka, aktualizuje na ravni reči, tj. u lingvističkoj reakciji, šta bi onda moglo da bude nesvesno u govoru? Pa, ono sigurno ne znači da nečega nismo svesni, kako se to obično ideologijom misli, nego pre to da kada kažem da sam nečeg svestan, ili da sam nešto uradio nesvesno, nemam zapravo pojma o čemu uopšte govorim. Ali ja znam da to treba ponekad, tj. u trenucima kada to govor zahteva, da kažem, i to čini da prođem neopaženo u svojoj zabludi. Ukratko, ja činim upravo ono što i drugi čine, i izvlačim se na isti način kao i oni. To nisu stvari oko kojih treba posebno da brinem, ili da razmišljam o tome šta one znače, jer ako ih budem upotrebio onako kako se to radi, istovremeno ću pokazati da znam i šta znače. Nesvesno, to je ono što kroz govor otkrivam da nisam (ili u analitičarevom diskursu, da jesam), ma o čemu govorio.

Naravno, u smislu ovakvih interakcija koje se oslanjaju na druge, ja negde i znam da (ideološke) fantazme same po sebi ne uzimam ozbiljno, ali svejedno, ipak ih zastupam, jer me čine da budem neko i nešto. Kao primer, uzimamo relaciju *'biti-kralj'*; naime, u čemu se ona sastoji? Govori se o društvenom odnosu između kralja i njegovih podanika, u čemu ulogu igra fetišistički „previd“ podanika, te se ova veza konstituše u, takoreći, inverznoj formi. Oni, dakle, misle da svoje podaništvo ustupaju njegovom visočanstvu iz razloga što je on kralj bez obzira na njih, na ljude kojima vlada, tj. kralj sam po sebi, kao da bi odrednica *'biti-kralj'* trebalo da upućuje na neko prirodno svojstvo njegove ličnosti. Ovde vidimo fantazam na delu. Sa druge strane, kralj bi morao vrlo dobro da poznaje da se upravo na ovom zasniva njegovo visočanstvo, pa će Lakan tako reći da se ludak koji veruje da je kralj ne razlikuje uopšte od kralja koji za sebe veruje da je kralj, samo zato što mu je pripalo takvo zvanje.⁹ Tu uočavamo jednu asimetriju: u susretu sa fantazmom koji je uvek već fetišizovan u društvu, mada se zdušno zdajem za njega, nikada u potpunosti nisam osoba kakva se predstavljam drugima da jesam. Ja obmanjujem ljude, ali oni su mene obmanuli prvi (*'neko od njih sigurno pomisli da sam samo idiot koji se pravi da je kralj!'*). Da stvar bude zanimljivija, niko uglavnom ni ne misli

9 Isto, str. 25.

na njega inače, ali daleko od toga dok su pred njim, pošto se teza o obmanjivanju tiče i pasivnih i re-aktivnih konstituenata fetiša.

Sličan odnos, pored ostalih, egzistira i unutar dve, u tom smislu, artificijelne, tj. polupretvaralačke grupe: vojske i crkve.¹⁰ U crkvi, između vernika i onog koji tu veru propoveda, sveštenik se kroz fantazam tretira kao Božiji glasnik koji dok govori izražava Njegovu volju, i pred čijom se veličinom vernici mole, starajući se i pazeći da obave sve ono što treba, na način kako treba, da bi im se oprostili gresi i, najzad se uputili kućama da bi ponovo mogli neometano, što će reći uz Božiji blagoslov, da greše (*'idi i nemoj više grešiti'* zapravo znači *'idi i zaboravi na sve ovo, da bi opet mogao da zgrešiš i dođeš'*). Ili u vojsci, koja je stecište strogo propagirane discipline, i istovremeno tokom izvršavanja iste, a da se to ne vidi baš eksplicitno, nabujalog humora, zafrkavanja, štipkanja, pipkanja i još po nečeg što ostaje samo među drugovima regrutima.¹¹ U tom smislu, Frojd vidi vezu između moći sugestije Drugog i libida koji u prihvatanju fantazma jedva čeka da se ispolji.

Prema tome, biti saučesnik u ideologiziranju (bilo kao kralj ili podanik) znači ispustiti žustro taj imaginarni surogat u Simboličkom (kroz prošivak, *point de capiton*), nalik što se to čini sa sranjem u toaletu, kako bih mogao da se vratim svemu onom prema čemu imam potpuno indiferentan i ignorantski odnos, tj. gde me totalno „zabole“ za isto to fetišizovanje (nazad u iznova beskonačan lanac proklizavanja označenih). Povukao sam vodu, stvari su ponovo čiste, a u međuvremenu sam se, moram da priznam, dobro israo. U ovoj

10 Freud S. (1921). Group Psychology and the Analysis of the Ego. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XVIII (1920–1922): *Beyond the Pleasure Principle, Group Psychology and Other Works*, 65–144.

11 *'Dok se jadamo jedan drugome koliko nam nedostaju devojke, ti i ja postajemo sve bliži i prisniji.'* Na ovakav sadržaj možemo očekivati žustru reakciju najčešće Žene, kojoj vojska služi kao fantazam o simboličkoj muškosti i izdržljivosti njihovih partnera, više nego samom Muškarcu koji u njoj učestvuje (*'kakav će on biti otac ili muž, ako ne ide u vojsku?'*, *'kakav je to muškarac koji bira civilnu službu?'*, itd.). Tu smo samo na korak od zaključka da je vojska još jedna u nizu šarada koja služi da bi patrijarhalna paradigma, ovde kroz Ženu zastupana, izgledala kao, naime, nekakvo njeno stanište, što ona, naravno, oberučke prihvata da stavi sebi u usta i brani bezrezervno.

formuli opet nailazimo na *surplus jouissance*, takoreći, na užitak na obodu govora, pervertirani višak, koji dok ideologizuje, likuje nad nastojanjem koliko je sam sebe uverio u svet koji stvara. Tako govor (*le parole*) postaje sadizam u meri u kojoj se govori baš ono što se očekuje, ono što je naučeno pod patronatom Drugog, i što stoji zapisano u pismu fantazma ('učiteljice, mogu ja? Ja znam da kažem to onako kako biste vi voleli da čujete'). Zar nam ovo nije uvek išlo na nerve, premda smo i sami to radili kada smo davali sebi oduška, tj. u Frojdovom smislu, trčali narcisoidno u susret zaposedanju objekata?

To što nas u tome iritira nije to što neko zna pravi odgovor na postavljeno pitanje, niti njegova nametljivost i snishodljivost da se postavi ispred ostalih, njegovo favorizovanje i ugled nepogrešivosti koji stiče sa druge strane u autoritetu. Stvarni epicentar odbojnosti i gađenja dešava se na nivou samog fonetičkog – na liniji *glasa*. Njegova istina u glasu razdire nam utrobu! Zašto? Upravo zato što u načinu na koji izgovara tačan ili zahtevani odgovor (koji vrlo često može biti najbolje kazan, ili nam se to bar tako predstavljalo, na jedan jedini način – onako kako stoji u udžbeniku) pronalazimo još nešto, dodatni sastojak koji nam, nimalo ne prezajući, brutalnije i jasnije od svega ostalog, otvoreno pokazuje koliko uživa, ili se samozadovoljava, u svemu tome, koliko je laž sve ono što mislimo da treba da bude ozbiljnost u svetu.

U sceni takve javne masturbacije (koja bi u bilo kojoj drugoj formi bila malo verovatna), kao da je neko potura tamo gde joj nije mesto, javlja se upravo *surplus jouissance*, s tim što ga demonstrira neko drugi, a ne mi, u čemu i jeste glavni problem tog trenutka što nas tera da iskočimo iz kože.¹² Možemo, dakle, slobodno reći da se učenje govora, erotogeno izgovaranje novih reči i rečenica, od malena zasniva na ovom afinitetu, alavom apetitu, koji proizvodi udovoljavanje

12 Tako bi, uzmimo, jedini način da se odviknem od gledanja porno filmova bio taj da na mestu svake kurve u njemu, koja je tu da mi, navodno, pruži vizuelni ugođaj, počnem da vidim npr. neku svoju bivšu i neprežaljenu ljubav, kako bi mogla uživati sada kad više nisam u kontaktu sa njom, dakle, tuđ *jouissance* neke realne osobe. Zato i nije slučajno što je u porničima toliko tanka linija između uživanja putem projiciranja u drugog, tj. u objekat, i momentalne kastracije nas koji gledamo od strane super-aktera na platnu. Glas kao erogena zona, u tom smislu, biva zamenjen okom.

Drugom i, naravno, uticaj na njega, i da se ne nalazi u samim rečima, njihovom značenju i smislu, već u pozadini njih koja nas nagoni da uopšte govorimo. Mi tvrdimo da značenje postoji i da nešto zbilja kazujemo, ali ono što radimo pre svega drugog jeste da tvrdimo to sa uživanjem koje pruža samo govor, kao da negde auto-putem reči jurimo svoje orgazmično zadovoljenje. Da konstantno uspešno prolongiramo svoje svršavanje, tako da nam to nikad ne dosadi. To je ujedno pravi moto našeg brbljanja – nehотиčno peckanje po libidu.

TAJ SERATOR JEREMIĆ: NORMALAN, ILI U DELIRIJUMU?

Budući da se u iluziji opipavanja Stvari same zamenjuje središte istine za njenu periferiju, ili simptom, koji, kako je ovde očitano u vidu reči, nazivamo znanjem (primetimo koliko se ova reč u našem jeziku malo razlikuje od reči sranje), ali u isto vreme i dok se to čini, drži distanca (u smislu, 'govorim ti to zato što znam da bi tako trebalo da se kaže'), Lakan će donekle licemernu ubeđenost govornika da otkriva istinu okarakterisati kao pre-seravanje (*bullshitting*, tj. govnanje u obilnim količinama), što bi značilo da neko nema blage veze o čemu govori, dok, svejedno, uporno insistira na tome da mu drugi poveruju, tj. prihvate njegov diskurs za validan (kralj i podanici).

Ujedno, ovo je ono što predstavlja *modus operandi* uobičajenog ideološkog govora, koji se nalazi i u našim svakodnevnim, običnim temama, čak i onda kada se odnosi na relativizaciju i ublažavanje tvrdih stavova (pacifizam, politička korektnost i sl.). Sa druge strane, mi ćemo kao primaoci verovatno razumeti (što je u strukturnom kontekstu isto što i raspoznati) na koju se Stvar pretenduje, ali ćemo, takođe, osobu bezmalo svrstati u idiota. Zbog toga se i dešava da se, kada se za nekog navede da je to, Lakanov pre-seravač, najčešće ne misli nužno i da je glup, nego više to da nam smeta način na koji „nije svestan“ šta čini sa svojim *jouissance*.¹³ Ali, upravo nas time, preko svog viška, isti idiot gura još dalje i dublje u ideološku trku,

13 Lacan J. *The Other Side of Psychoanalysis, the Seminar of Jacques Lacan Book XVII*, W. W. Norton, New York, 2007, str. 71.

uporno ponavljajući svoje sranje (npr. reči 'Kosovo je Srbija!', ili 'bilo je, jeste i ostaće srpsko!'), koje imamo potrebu da nadmašimo ('moj može više nego tvoj') nekim drugim fantazmom, tj. iz smisla koji je kondenzovan prošivkom u nekom drugom lancu označitelja, kako bi nas učinio istim onim koji misle da stupaju uz Stvar samu kao i on.

Žižek daje jednu parabolu koja pokazuje šta to tačno manjka u govoru, šta je to što se konstantno izbegava da se navede, a ima presudan uticaj na ono što govorimo i tretiramo kao znanje. Godine 2003. na jednoj pres-konferenciji Donald Ramsfeld, ministar odbrane SAD u to vreme, upušta se u neku vrstu filozofiranja povodom rata u Iraku: „*Ima poznatih znanica. To su stvari koje znamo da ih poznajemo. Ima i poznatih neznanica. To je, da kažemo, kao da ima stvari za koje znamo da ih ne poznajemo. Ali ima takođe i nepoznatih neznanica. To su stvari za koje ne znamo da ih ne poznajemo.*“

„*Ono što je zaboravio da doda jeste ključni, četvrti pojam: 'nepoznate znanice', stvari za koje ne znamo da ih poznajemo – što je upravo ono Frojddovo nesvesno, 'znanje koje sebe ne poznaje' – kao što je Lakan obično govorio – čije jezgro je mašta. Ako Ramsfeld misli da su glavne opasnosti u sučeljavanju sa Irakom 'nepoznate neznanice', Sadamove pretnje za koje čak ne možemo ni da naslutimo šta bi mogle biti, ono što bismo mi mogli da odgovorimo jeste da su, naprotiv, glavne opasnosti u 'nepoznatim znanicama', u nepriznatim verovanjima i pretpostavkama za koje čak nismo ni svesni da su nam svojstvene, ali koje, svejedno, određuju naše činove i naša osećanja.*“¹⁴

Te 'nepoznate znanice', nepisana pravila po kojima delujemo, vladaju i drže na okupu kompletan simbolički poredak, izbijajući iz nas samih, i to na način u kom se Drugi najbolje čuje tamo gde smo ubeđeni da naša misao nema alternativu (nema drugog).¹⁵ Međutim, to se ne odnosi samo na stavove o opštepoznatim stvarima, događajima, aktuelnostima i sl. Naša lična obraćanja ('moram sad

14 Žižek S. „Boj se bližnjega svoga kao što se bojiš sebe samoga!“, *Treći program Radio Beograda*, br. 137–138, I-II/2008, str. 306.

15 Tako je i istinu moguće dovesti u vezu sa ovom specifičnom vrstom znanja. U tom smislu, ona nije ništa drugo do „*ono što znanje može saznati da zna samo ako pokrene svoje neznanje*“ (Lakan Ž. „Prevrat subjekta i dijalektika želje u frojddovskom nesvesnom“ u *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983. str. 274).

da budem iskrena sa tobom...', 'reći ću ti nešto što nikada nikom nisam rekla ranije o sebi...' *iznutra sam, u suštini, vrlo osetljiva i slaba osoba...*, itd.) isto tako se, pa možda čak i više, uklapaju u identični kalup distance (u smislu, nisam sasvim tu gde nastojim da budem) i providnosti, baš kao i zastupanja koja iznosimo javno. Kažem, možda čak i više, jer od poverljivog tona uvek očekujemo mnogo, da maske najednom spadnu, da se zauzme diskurs u kojem laganje i pretvaranje nije moguće, ne znajući da je laž osnovni uslov da se jezik, pa i govor kao jedna njegova forma, uopšte pojavi.

Naprotiv, emotivan ili ljubavni govor, u domenu u kojem se svaki drugi podvodi pod ideološki, zato ne predstavlja nikakav izuzetak u tome, i više nego lako poprima katastrofalan prizvuk u trenucima kada se ništa drugo ne očekuje osim istinskog uživanja ('*ovo mi se dešava samo kad sam s tobom*', '*ti mi to radiš najbolje*', '*obožavam tvoj penis*', '*ti i ja imamo tako dobar sklad emocija i strasti*', '*svaki odnos sa tobom je sjajan*', itd.). To je tzv. prizvuk repeticije, *acting-out* (Frojdovo *agieren*) kojim se nešto prošlo opet, i po ko zna koji put, dovodi u sadašnjost, bez nužnog sećanja na konkretan motiv iz prošlosti. Isti omraženi efekat opet nam se javlja kao u školskoj klupi, jer nam vokalna dimenzija ostavlja utisak da je, od svega što je vezuje za nas, osoba upravo najviše iščekivala momenat da izgovori takve reči, nalik da joj same one pružaju od sveg seksa najveće lično zadovoljstvo, držeći tako nadomak i sva svoja ranija slična iskustva. Ali, to mi govori da se reči uopšte ne odnose na mene! Zapravo, ničeg od mene nema u njima, tamo sam ja kao počišćen metlom. Sve ono što sam mislio da jedna osoba voli u vezi mene (*agalma*, privlačno bogatstvo koje čuči u meni) uopšte ni ne postoji ('*ona sa mnom nije zbog mene*').

Reči, dakle, vrše savršen zločin nad imagom, ne samo kada negiraju, već i dok tvrde. A zločin nad imagom je ubistvo Stvari same iz perspektive koju uzima označitelj u mestu *point de capiton*. Ovaj sveopšti pokolj rezultira sveobuhvatnom simboličkom registracijom (sve može biti simbolizovano, tj. zastupati sobom da nešto znači, a istovremeno ne značiti ništa), na osnovu kojeg je koliko izvesno da smo subjektivno objektivni ('*nisi ti objektivan, ti samo pretenduješ to da budeš*'), isto toliko i da smo sve vreme objektivno subjektivni ('*pretenduješ da budeš lična, a ispadaš objektivno neutralna kučka*').

Ono što sačinjava svet u smislu značenja, i sve njegove predstave, dolazi od, nazovimo to tako, kratkog spoja (*short circuit*) označitelja i označenog, kada imamo utisak da se sve povezuje u određenu celinu misli, ideološki sistem, i da šta god da „uleti“ od označenog (kontigentna sredstva kojima se služimo) snažno biva kao magnetom privučeno do jednog, ili vrlo malog broja označitelja (fiksno oslonca za sistem). No, taj kratak spoj istovremeno se ponaša i kao osigurač (*circuit breaker*), koji osvežava naš lanac, putokaz naše želje, štiteći od permanentnog oštećenja kola, i pojačavajući (*boosting*) libido u svemu onom što stoji pored užtogljene ozbiljnosti i unesenosti u materiju. Time je i ono 'normalno' funkcionisanje ljudi i njihovo međusobno razumevanje, tj. komunikacija, koje se ustalilo i dalo svet, rezultat ovakvog sklopa, ali i pokrov koji umanjuje racionalnu raštimovanost, potpuni kolaps i nemoguće stanje scenarija, u kojem klizanje označenog pod označitelj nikada ne bi moglo da stane. Bio bi to stalan delirijum, pukotina koja više ne bi imala šta da razdvaja i probija, jedna trajna psihoza.¹⁶

U njoj, naime, barijera između označitelja i označenog nikada ne može da pukne, pa je to neka vrsta jednostrukog lanca bez kraja, kakav ne može biti deo nekog drugog, itd. Dakle, šta možemo reći, čega sve u psihozi nema? Pa, onog najelementarnijeg za Simboličko, nema značenja, barem ne fiksnog koje bi moglo dati potporu nekom izvođenju, razumnom deriviranju. Drugim rečima, sve ono što se u svetu kod 'normalnih' inače podrazumeva, u psihotičaru se ljulja i izvrgava svoju simboliku, čas na jedan, čas na drugi način, čineći da svako znanje ili ideologizacija bude nemoguća.¹⁷ Kada nema značenja, onda nema ni znanja, a kako je ono zaštitni znak dominacije

16 „Delirijumi su delo cenzure koja se uopšte više ne trudi da sakrije svoje delovanje; umesto da sarađuje na jednoj obradi koja više ne bi bila neprilična, ona bez obzira briše sve protiv čega stavlja prigovor, tako da onda sve što preostane postaje bezvezno. Ova cenzura postupa potpuno analogno ruskoj cenzuri novina na granici, koja dozvoljava da inostrani časopisi u ruke čitalaca koje ona mora štitići dospeju samo kad su pune ispreprtanih redova“ (Frojd S. *Tumačenje snova II*, Odabrana dela Sigmunda Frojda, knjiga sedma, Matica srpska, Novi Sad, 1976, str. 182).

17 Uporediti situaciju u snu Čang-cua, koji sanja da je leptir, a nakon buđenja se pita da li je slučaj to, ili da je leptir koji sanja da je Čang-cu (Lacan J. *The Seminar of Jacques Lacan: Book XIV The Logic of Fantasy*, transkript).

Drugog, takav ostaje sasvim razoružan i nemoćan, baš kao i moj karakter i identitet koji se sad kupa u paranoji. Postoji zanimljiva priča među lakanovcima koja oslikava kako to otprilike izgleda: „Čovek koji za sebe veruje da je zrno žita, odveden je u duševnu bolnicu gde se doktori maksimalno trude da ga konačno ubede da on nije zrno, već čovek. Ipak, kada je izlečen (tj. ubeđen da nije zrno žita nego čovek), i kada mu je dopušteno da napusti bolnicu, odmah je vraćen sa silnom drhtavicom od straha – napolju je bilo neko pile, a on se bojao da će ga ono pozobati. 'Dragi družo', kaže njegov doktor, 'ti vrlo dobro znaš da nisi zrno žita, već čovek.' 'Naravno, ja to znam', odgovara pacijent, 'ali da li pile to zna?' Pile iz šale predstavlja Velikog Drugog koji ne zna.“¹⁸

Međutim, figura za koju se pretpostavlja da nešto ne zna vrlo je prisutna i u našem uobičajenom životu ('on to ne sme nikada saznati', 'ako mu kažem, posledice mogu biti nesagledive', itd.), a tamo neznanje često postaje predmet sumnje, u smislu: da li zaista ne naslućuje šta se dešava, ili se samo pretvara da ne primećuje? No, sve dok sam u toj dilemi, ja nastavljam da radim to što sam otpočeo (npr. da varam ili zavaravam partnera), kao da me sama ta nedoumica (pozicija onemoćalog Drugog) gura da to činim, iskušavajući rubove mogućnosti (*jouissance*) takvog stanja stvari. Jedino što bi moglo da me natera da prestanem jeste, paradoksalno, ne to da budem uhvaćen na delu, već da nekako indirektno saznam da ta osoba, čija me je fantazmatska upitnost pokretala da je varam, sto-postotno već duže vreme zna, ali da mi to iz nekog razloga ni najmanje ne pokazuje, uporno istrajavajući u tome kao da je pitanje života i smrti.¹⁹ Zašto? Zato što odjednom sve što drži tlo tzv. 'normalnog' ponašanja počinjem, kao u psihozi, da uviđam kao suludo i pervertirano, a kad je takvo sve (nema nigde fiksnog značenja), više nema ni opcije da bilo šta dalje pretpostavim da znam ili ne znam.

Prema tome, iluzije su konstitutivni sadržaji same stvarnosti, one su neophodne da bi se život jednog čoveka uopšte razvio

18 Žižek S. „Boj se bližnjega svoga kao što se bojiš sebe samoga!“, *Treći program Radio Beograda*, br. 137–138, I–II/2008, str. 308.

19 Žižek S. *The Puppet and the Dwarf – The Perverse Core of Christianity*, MIT Press, London, 2003, str. 46.

i postojao, da bi bilo ikakvog manifestnog sloja, ili narativa, koji će otkriti Realno u psihoanalizi.²⁰ Da bi se javili kao egzistencija u govoru (nešto označeno) ludilo ne može bez 'normalnosti', kao ni 'normalnost' bez ludila; oni su isprepleteni, kako se svaki zatvoreni lanac već sledećeg trena upotrebljava kao član u jednom novom koji, baš kao i on pre svog svršetka, takođe ne pokazuje ni najmanju naznaku da se zatvori. U 'normalnosti' vidimo, potpuno suprotno onome što nam značenje u jeziku diktira, jedno ludačko divljanje ideološkog fantazma, koji svoj „osećaj“ treba da usadi svima na svetu, dok u ludilu, sve one čestice u odnosu na koje 'normalnost' pokušava da se pokaže kao vrednosna, prvo ih indukujući, a zatim se postavljajući kao njihov zaludan korektiv. Šta nam to kazuje?

GUBITI ŽIVOTE KAO U VIDEO IGRI

Upravo je 'normalnost' ta koja stvara ludilo, koja je time starija od onog što spram sebe dijagnostikuje kao takvo, i što je rigidnija i isključivija, to se ludilo u njoj sve više očitava na površini, jer fiksirano značenje u repeticiji vrlo lako gubi svoju oštrinu, sve dok se najzad ne svede na *jouissance* u glasu, ili u malo drugačijem kontekstu, na prazan govor. U istom smislu, Realno nije nešto što se uvek nalazilo pre i ispod simboličke jezičke strukture (simbol = uvek postoji ono Drugo u onome što izražavam), nešto što bi ispravljalo ili bilo prava strana koju maskira Simboličko. Ne, Realno je, kao i ludilo, tu jedino kao višak samog Simboličkog u svom radu, pošto je strukturalni poredak taj koji u suštini dozvoljava da od sebe napravi procep i otkrije nam mesto Realnog i Imaginarnog u sebi (iza fantazma nema ničeg), tj. lokalitet njihovog preseka u karakterističnom, boronijskom čvoru; preseći jednu stranu konca znači ujedno rasplesti

20 Frojdov izraz 'Kern unseres Wesens' (jezgro našeg saznanja) odnosi se na isto to: „... to što nam on (Frojd) predlaže da dosegnemo nije ono što može biti predmet saznanja, već ono što čini moje biće i za koje nas uči da sam u istoj meri, ili još više njegov svedok u svojim čudima, u svojim zastranjivanjima, u svojim fobijama i svojim fetišima, nego u svojoj donekle civilizovanoj osobi“ (Lakan Ž. „Instanca pisma u nesvesnom ili razum od Frojda naovamo“ u *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983. str. 185–186).

čitav sistem veza između njih.²¹ Štaviše, upravo ta nesavršenost Drugog, njegova ispresecanost, oduzetost subjekta koji ga zastupa, omogućuje mu beskonačan život, tj. održava to da, pored racionalne činjenice da jednog dana moramo umreti, mi konstantno funkcionišemo kao da je naša smrt nešto što nikada ne može da nam se dogodi.²² Da ironija bude veća, ovo slepilo prema skončanju direktno je delo one nesvršenosti u nagonu smrti. Naša smrt je, dakle, u tome da nam je ista uvek daleko od mesta na kom se nalazimo.

Dakle, samo srce Lakanove simboličke dimenzije je Frojdiv nagon smrti (*Death Drive*), a ovaj motor je besmrtn jer se u svojoj suštini odnosi na jedno veliko mitološko ubistvo, kojim nas opominje u svojim efektima, te se od starta ne može ubiti kako je već mrtvo (u ubistvu oca sinovi su iskusili svoju vlastitu smrt). Naš život, ako se to tako može nazvati, podseća time na onaj živih mrtvacu, tzv. zombija, čija strahota izvire iz neuništivosti njihovih pokreta, u njihovom sporom, naizgled nezgrapnom i trapavom dosezanju prema žrtvi, bez obzira na to koliko ih na tom putu ubijali i sakatili. Taj nagon ili Zakon živi večno, poput Frojdivog oca prahorde, izgleda kao da je tu pre našeg rođenja, i neuništiv nakon naše smrti. Ovo treba u širem smislu da opiše relaciju između Simboličkog i ostala dva nivoa, kao i odnos otvorenog i zaustavljenog u lancu označitelja. Videli smo to već mnogo puta do sada u crtanim filmovima.

Na čemu se zasnivaju dobro poznati crtači kao što su 'Tom i Džeri' ili 'Kojot i Ptica trkačica'?²³ Jedan od likova večito juri za onim drugim, i predstavlja mu opsesiju koja ne može prestati (*desire*). Svaki

21 Lacan J. *Seminar XXIII: Le Sinthome*, transkript.

22 Deca mogu vrlo slikovito da verbalizuju naš osnovni odnos prema smrti („Mama, tako te mnogo volim; kad jednom umreš, ja ću dati da te ispune (tj. prepariraju) i postaviću te ovde u sobi da te mogu uvek, uvek posmatrati!“, ili „Što je otac umro, to razumem, ali zašto ne dolazi kući na večeru, to sebi ne mogu da objasnim“, Frojd S. *Tumačenje snova I*, Odabrana dela Sigmunda Frojda, knjiga šesta, Matica srpska, Novi Sad, 1976, str. 257). Odrasli, sa druge strane, mogu imati ozbiljne predstave (imaginarne fantazme) o smrti koje im izazivaju mučninu i nelagodan osećaj u organizmu, ali se, osim toga, prema činjenici da će jednog dana oni sami umreti ponašaju isto kao i deca kada pričaju o drugima.

23 Žižek S. *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London – New York, 1999, str. 133–134.

put ovi prepređeni protagonisti smišljaju nove zamke za onog neuhvatljivog (objekat *a*), koji se čini da je tim privlačniji što više remeti njihove planove, i koji ih uvek nekako nadmudri da na kraju sami postanu žrtve svojih podvala i 'loših' namera. Međutim, iza ove fasade, upadljiv je način na koji se repeticija stalno uspostavlja: naime, u svojim pokušajima da dostignu predmet svoje želje, Tom i Kojot svaki put završe u situaciji u kojoj bi po logici trebalo da izgube svoj život (nađu se usred aktiviranog eksploziva, padaju sa visina, dospevaju u kandže krvoločnog psa, itd.).²⁴ No, već u sledećim scenama, oni su čitavi i zdravi, kao da se ništa nije desilo, puni novih planova, rasplamsalog elana, i zabava može opet da počne. Ovi likovi tako bivaju osuđeni da večno žele, tj. da nikada ne susretnu svoju pravu smrt!

Upravo je ovo preslikan režim po kom nastupa Simboličko, i nagon smrti u nama. Zar ovi karakteri iz crtaća nemaju sve karakteristike kao i zombiji? Mogli bismo skrnaviti njihova tela, gađati ih mecima, odsecati im udove, ali oni bi, svejedno, svojim užasnim micanjem, migoljenjem onoga što se još može migoljiti, reprezentovali neuništivost i nezaustavivost želje za Drugim, svoju propast pri pomisli da ostanu bez ikakvog simptoma. Čak i kada ne bi bili u stanju više da nam se približe, osećali bismo njihovu živu „smrt“ u tkivima, koja bi nas i dalje izluđivala iako realna opasnost više ne preti. Ova smrt u likovima toliko je živa da oni u izvesnim situacijama, reklo bi se, zaboravljaju da treba da umru. Tako, npr., kada Kojot biva izigran od strane svog turbo oponenta, koji ga je naveo na stranputicu i da padne preko litice, mi vidimo kako on i dalje trči

24 Osvrnuo bih se ovde na jedan zanimljiv detalj: trik kojeg se sigurno svi sećamo je kada Kojot naslika pejzaž na kom se put prohodno nastavlja, i nalepi ga na stenu, kako bi se Ptica trkačica zakucala u nju. Međutim, na nevericu i nas i protagoniste koji je goni, ona prolazi kroz ono što je naslikano, kao da je to, u stvari, stvaran predeo! Dok, kada Kojot reši da proba to isto, onda udara o stenu. Ovo ilustruje odnos između objekta *a* i subjekta: objekat naše želje podjednako je nedostupan kako u imaginarnoj, tako i u simboličkoj dimenziji, jer je oličenje snage falusa, utoljenja svih Majčinih potreba ili odsutnog označitelja svih ostalih označitelja, i zato savršeno korespondira i prepliće se bez problema, čas kao deo zamišljenog, čas kao stvarnog. Za razliku od toga, subjekat pak na jednom mestu mora da nestane da bi se na drugom pojavio kao precrtan (skljokao se o zid). Recimo to jasno: želja je iz ugla subjekta nenadjebiva (realnošću nagona u njoj nikada se ne može ovladati).

u istoj liniji zajapuren po vazduhu, kao da bi mogao to činiti večno. Šta se dalje dešava? Tek nakon što simpatično stane i opipa nogicama ispod sebe da nema ničega, Realno ga sačeka, a on tek onda kreće da pada po zakonima fizike.

Nije li, dakle, očito bukvalna poruka ovog događanja sledeća: da bi mogao da umreš, ne zaboravi najpre da se setiš da to treba!? Koliko god komično zvučalo, ali Kojotov stav prema sudnjem danu (*'dok god ne znam da sam mrtav, živ sam'*) ujedno je i naša nužnost, jer smrti u tom smislu ni nema, kako nikada nismo baš tu gde je ona da je konstatujemo kada nastupa. Sličnost je ovde upadljiva sa jednim snom koji Frojd analizira: „Čovek koji je negovao svog oca tokom duge i neizlečive bolesti, rekao mi je da je mesecima nakon njegove smrti konstantno sanjao da mu je otac ponovo živ, i kako ovaj razgovara s njim sasvim normalno, no i da je pri tome osećao neizdrživu bol što mu je otac mrtav, jer ovaj to ne zna.”²⁵ Da naglasimo odmah da se ne radi ni o kakvom tugovanju za ocem: potpuno suprotno, repetitivno sanjanje ovog sna ono je što je u njegovom centru, a otac se, vidimo, vraća u svakom snu zato što ne zna da je umro. Drugim rečima, san se ne bi ni sanjao da otac u njemu zna da *'treba da umre'*! Ali, on je vrlo dobro znao da pati od neizlečive bolesti i kako će se sve završiti. Na šta se onda odnose te reči?

Želja da otac bude mrtav (*'samo je mrtav otac dobar otac'*, Frojd) i da se zauzme njegovo mesto pored majke u čvrstoj je vezi sa falusnim označiteljem, ili ako tako hoćemo, sa tačkom račvanja Edipovog i kastracionog kompleksa. Međutim, ovde ta želja koincidira, biva motivisana, sa situacijom u kojoj sin iscrpljujuće neguje svog oca, sve do trenutka kada mu sva ta nega njegovom smrću bude otišla u nepovrat. Ono što sin ne sme ocu da kaže, što se trudi da ovaj nipošto ne primeti, jeste želja da toj nezi koja ga tereti, tj. očevom životu, dođe već jednom kraj. Sin je, dakle, odjednom, u ovom lokalnom (simboličkom) označitelju dobio konekciju sa onim falusnim, imajući sve elemente za to (*'moj otac je još uvek živ, ali ja želim da*

25 Freud S. (1911). Formulations on the Two Principles of Mental Functioning. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XII (1911–1913): *The Case of Schreber, Papers on Technique and Other Works*, 213–226.

on umre!'). Otac iz sna je onaj otac koji ga opominje da ova želja postoji, i koji se vraća iz sve one siline da mu se ne kaže istina. U snu, time, rađa se prilika za ono što je propušteno, da se ispuni želja i uputi poruka: *ti treba da umreš!* Ovo nas vodi do sledećeg pitanja: „*Ako lik oca traje samo dok mu se ne kaže istina koju on ne zna, kako, dakle, stoji stvar sa Ja od kojeg ta tvrdnja zavisi?*“²⁶

Ja je ovde u pravom smislu simbolički zatočeno, a snovi nam pokazuju u kojoj meri i na koji način. Šta zapravo sin radi? On iz sve snage potiskuje svoju želju, i umesto da logikom koja u životu ne pije vodu otac bar jednom bude dobar otac, a ne loš, sin istrajava u tome da bude večito dobar sin. U toj tišini moga rada kao sina, ja sam taj koji, zapravo, simbolički umire u svakom trenutku skrivanja i šminkanja, i to baš onom „smrću“ koja omogućuje moj dalji život, ja sam taj živi mrtvac, i u tom smislu, to može i treba da ostane moja lična stvar, baš kao što je to kod drugih ljudi. Prepuštimo dalje Lakanu da na sebi svojstven način opiše moj unutrašnji superego govori: „*On nije znao... Još malo i on je znao, ah! Nek se to nikad ne desi! Bolje da Ja umrem, no da on zna. Da, tako Ja dolazim tamo, tamo gde bejaše (Ono): ko je, dakle, znao da sam ja bio mrtav?*“

Po Žižeku, reč je o dve vrste smrti: *prva* je ona u kojoj se ponašamo kao da još uvek ne verujemo da ikada može da nas snađe, a *druga* ona u kojoj sve repeticije konačno prestaju, gde se igra završava, bez šansi za konstatovanje.²⁷ Prebacimo sada to na označiteljsku strukturu. To što se održava i preovlađuje jeste večita droga da se stihijski želi, da nešto uvek ostane neispunjeno, tj. otvorenost u lancu u kojem barijera između označitelja i označenog odrađuje besprekorno svoj posao, što odgovara većinskoj, *prvoj smrti* – ovakvi smo pretežno duž čitavog našeg života. *Drugoj* bi, stoga, pripadalo upravo famozno mesto prošivka koji narušava taj integritet otvorenosti, njenu besmrtnost samo za trenutak, no ipak sasvim dovoljno da bi se isti lanac prekinuo, formiralo nekakvo zapeto značenje,

26 Lakan Ž. „Prevrat subjekta i dijalektika želje u frejdovskom nesvesnom“ u *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 279.

27 Ili, kako bi to Lakan rekao, u pitanju je izbor između „*one koju život nosi ili one koja život nosi*“ (str. 288).

i prokrijumčario smisao koji čini svet, kako bi se sve to već, kao grafaonska ploča nakon previše slušanja, u ponavljanju izlizalo i time nanovo učvrstila beskonačnost balavljenja.

Ovo je kao u video-igrici: mi pucamo naokolo i „jebemo kevu“ svim neprijateljima, ni do čega drugog nam nije ni stalo, a onda dođe trenutak kad izgubimo život, jer se nakupilo sve ono što nismo uradili kako je možda trebalo. Posle toga, koristimo sledeći, nastavljamo gde smo stali, a ako se malo bolje potrudimo, mogli bismo zaraditi i ekstra-život više.²⁸ Potrošnja i ekonomija sa životima u igricama tu je upravo da igranju, onom delu u kom se vodimo kroz igru, da značajnije igranja (*'ovi životi su artificalni, ti znaš da poseduješ još života, zato nemoj shvatati sve toliko ozbiljno'*, itd.), da stvar održi u svom funkcionisanju, kao što *point de capiton* to obezbeđuje simboličkom poretku.

Ali, i te simulativne smrti istovremeno su ipak neke vrste napomena na traumu, one uznemiravaju aktera, vrše nad njim pritisak da sledeći put bude bolji, kako bi se što manje susretao sa njima. Na kraju, paradoksalno, ukoliko bude bio dovoljno uspešan da završi video-igricu (tj. ne izgubi sve živote tokom igranja) doživeće to da iskusi ultimativnu, *drugu smrt* kao „nagradu“ što je na brojnim mestima izbegavao upravo traumu podsećanja, *prvu smrt*, i igra mu više neće biti zanimljiva.

Ista stvar dešava se i kada je u pitanju Realno. Kako proživak priređuje okorelu fiksaciju i fetišizovanje iste, čineći da je precrtani subjekat smatra za neoborivu istinu, snaga Drugog napinje se do krajnjih granica, a ona, kako smo videli, nije ništa drugo nego njegova sopstvena manjkavost ili šupljikavost (npr. *jouissance* u glasu). Baš tu na scenu stupa Realno, kao pakao koji čeka iza ugla, upravo onako kako Kojota čeka smrt dok ne shvati da bi trebalo da se strmoglavi. Mogli bismo reći, Drugi sam po sebi provocira da se pojavi Realno, ono ga zove i traži ga u svom užitku kao da ne može bez njega. Ako je u Imaginarnom, dakle, preko slike u ogledalu, Realno nailazilo u smislu osvete Drugog (*'moj imago je moj najveći neprijatelj'*), njegovog opiranja da se preregistruje u 'Ja' za jezik, u govoru je Drugi toliko odomaćen i konstitutivan da se oslanja na isto to

28 Lakan Ž. „Frojdovska stvar“ u *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 135.

Realno, u cilju da mu pomogne da istraje u svojoj dominaciji. Tako Realno biva samo 'prva smrt' za Simboličko (ono neverovatno, nemoguće, na šta ne računamo da može da nam se desi), kada mu stalno proizvodi i ujedno troši rezervne živote, time nas čuvajući od one 'druge', da nikada ni za pedalj ne skrenemo sa staze nesvesnog.

Iz ovog, takođe, sledi da je užitak u stanju da se pojavi samo spram manjkavosti Drugog, a to znači u interakciji Simboličkog prema Realnom, u njegovom pozivu u pomoć, kada se pre toga zaglibilo, presujući Imaginarno do ravni ideološkog fantazma (slika 3.1). *Surplus jouissance* je zato drugi kraj niti, prouzrokovan „željom“ u njenom tvrdoglavom i aporičnom nastojanju da se pred drugim pokaže da je naša, a ne želja Drugog, tj. leži sa suprotne strane primordijalnog, naime, prvobitnog falusoidnog (*jouissance*) sa-pripadanja iz erotičnog nagona, što se zadržava sada još samo kao imaginarijum. Drugim rečima, kako bi se nit, čiji je cilj forma beskonačnosti za objekat *a* i omogućavanje života, zaokružila i sastala negde sa falusom, makar u negativitetu *par excellence*, potrebno je da se najpre isti kao ultimativan i nezamenjiv odbije (Frojdiv period latencije), kako bi posle opet mogao biti vrhom jezika (npr. govorom) dosegnut na preokrenutoj lestvici užitka (viška usled manjka).²⁹

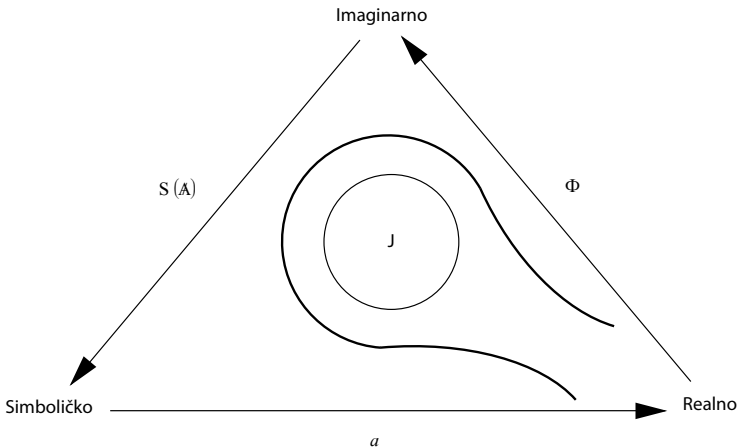
Na slici vidimo na koji način Lakanove dimenzije intereaguju dok se stvara *surplus*³⁰: Simboličko u odnosu sa Realnim povezuje se objektom *a*, kao željom za neostvarivanjem želje, sa čijeg kraja najdirektnije polazi užitak. Dalje, Realno se u Imaginarnom ocrtava kroz falusnu projekciju Φ u nekome ili nečemu što je nemoguće za imati ili osvojiti (odsutnog Trećeg), i najzad, ideološkog fantazma kao sinonima za jezičku strukturu $S(\mathbb{A})$ kojom se Imaginarno priklanja prema Simboličkom. Ovo sve vidi se, pre svega, iz perspektive simboličkog poretka, jer inače ni o kakvom višku ne bi ni bilo reči.

29 Lakan Ž. „Prevrat subjekta i dijalektika želje u frojdivskom nesvesnom“ u *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 307.

30 Uputno je ovde *plus de jouir* i njegov vid izbijanja, usled uobičajene konjukcije Simboličkog, Realnog i Imaginarnog, uporediti sa Marksovim viđenjem pojavljivanja viška vrednosti u procesu proizvodnje, koji se, po sličnom principu, javlja nekako na obodu i „sa one strane“ svih nastojanja umešanih činioaca, tj. elemenata pri proizvodnji neke robe – sredstava za proizvodnju i radne snage (Marks K. *Kapital*, Bigz, Beograd, 1971, str. 150).

Ovde tek polako počinjemo da naziremo koliko je neobičan boromijski čvor, i kako se međusobno čvrsto drže Lakanove tri sfere (iz pozicije svakog kruga se preostala dva, tj. njihove uloge, vide drugačije), mada to u potpunosti neće biti jasno sve do kraja knjige. Razmotrimo sad i kako se ovakav uticaj Realnog odražava na odnos označitelja prema označenom. Odgovor na to pitanje stoji dobrim delom u inverziji onoga što se dešava sa označiteljskim parom u *point de capiton*, i od ogromnog je značaja za teorijsku psihoanalizu.

Slika 3.1.
Prikaz nastajanja užitka (*plus de jouir*)



STILSKE I ONE MANJE STILSKE FIGURE

Kada barijera između njih popusti, veliki broj označenih nasuka se na jedan ili nekoliko srodnih označitelja, što u procesnom smislu dozvoljava ideologiji da bude ideologija, tj. da se priča sistemski širi,

a da fokus, ili jezgro mišljenja ostane isto. Ovu visoku koncentraciju označenih karakteriše neobično čvrsta veza prema njihovom označitelju, tako da se i naizgled najudaljenije kontigentne stvari mogu dovesti u odnos sa njim, sve dok se ona (označena) međusobno održavaju kao zgusnuta (npr. kao što jaka dugmad na madracu služe da drže perje, ili nešto drugo, ravnomerno raspoređeno). Relaciju kojom takav skup označenih stoji prema svom označitelju nazivamo *metaforom*, a ona predstavlja maksimum simboličke kastracije, uticaja Oca koji nas je odvuкао od majke.³¹

U metafori trijumfuje Drugi, jer se u njoj mnogo činilaca zalaže kako bi označilo jedno te isto, tj. na više načina, gotovo ne birajući kako, može biti izražena jedna ideološka postavka. Zato ona nije samo ono što se u običnom govoru tako naziva, kao stilska figura, nego i bazični zaplet svakog našeg govora koji bi da priča o nečemu, da istraje u tome da zadobije intencionalnost (*'nebitno je da li se derem ili govorim tiho, da li sam nervozan ili ne, da li dok govorim izgledam ovako ili onako, bitno je da razumeš šta je ono što hoću da ti kažem!'*). Metafora je osnovni kolaž u kom se pojavljuje znanje, i dolazi, sasvim suprotno od očekivanog, pre svake potrebe da se ima stila. Ona je poriv za iskazivanjem Stvari same, iznenadne neverice da se označitelj momentalno može držati u šaci.

Dakle, rad nesvesnog u metafori svodi se na sledeće: ja govorim, mislim samo na jedno, gledam kako to da ti kažem da što bolje razumeš, a istovremeno ispuštam bujicu reči, u suštini zasebnih pojmova i značenja, koje sam čitave podredio samo onom što želim da

31 Na jednom mestu („Instanca pisma u nesvesnom ili razum od Frojda naovamo“ u *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983. str. 165) Lakan će reći: „*Stvaralачka iskra metafore ne izbija iz prisustva dve slike, odn. dva jednako aktualizovana označitelja. Ona izbija između dva označitelja od kojih se jedan zamenjuje drugim, zauzimajući pri tom njegovo mesto u označiteljskom lancu, dok skriveni označitelj ostaje prisutan kroz svoju (metonimijsku) vezu sa ostatkom lanca.*“ Možda bi moglo da nas zavede šta ovde znači to da jedan označitelj dolazi na isto mesto onog drugog, ali je zapravo reč o istom metonimijskom (smislenom) mestu, koje je samo preoblikovano novim setom označenih, tj. drugačijim izborom konkretnih reči. Zato će se malo dalje (str. 174), kada bude napisao matemsku formulu za metaforu, Lakan ispraviti i u nju uključiti i prekoračenje (*point de capiton*), izražavajući istim „*uslov prelaska označitelja u označeno koji sam gore naznačio tako što sam ga provizorno pomešao sa mestom subjekta.*“

prenesem i da ti bude jasno, odrubio im glave tako da bez moje ideologije ne znače apsolutno ništa. U svemu tome, imam utisak da se hvatam za stvar (označitelj), ali sve što radim to je da je pravim kao kulu od karata, na temeljima onog što ju je već ubilo, istovremeno osuđujući sebe na propast. Koliko može biti visok ovaj zid, upravo je to što Realno pokazuje i razgrađuje u prošivku, nakon što silna ponavljanja poljuljaju fantazam. U Realnom, te odrubljene glave, brutalne upotrebe iz tiranije počinju da beže kao nojevi svaka na svoju stranu, i umesto da se kondenzuju oko malog broja označitelja, one počinju da znače sve i svašta („... nestvarne slike broda na krovu, ili čoveka sa zarezom umesto glave...“³²), napadaju višesmislosom i čine da se pored njih takvih sada označitelji ponašaju kao da su pušteni s lanca. Totalno inverzno od stava na koji apeluje precrtani subjekat dok govori, san uzima metaforu i širi svoj sadržaj pokazujući šta se sa istom inače dešava u jeziku. Tamo se jednim označenim, najčešće toliko smešnim i sitnim, nelogičnim i nepovezanim, ni ne znajući koliko smo ga usput u govoru gazili nalemotom reći da izrazimo šta hoćemo, dobacuje do većeg broja ozbiljnih označitelja.³³

Sa metaforom i metonimijom kompletirali smo jezičku strukturu i najopštiji opis ponašanja označiteljskog para. Dok se metonimija odnosi na prekid i pomeranje značenja, na lutajuću i neuhvatljivu želju otvorenog označiteljskog lanca, metafora utvrđuje jedno te isto značenje u raznim plastičnim formama reči i pomaže da ono bude tretirano za postojano, da se prigrlji kao simptom, tj. ideologija u govoru. Prema tome, na nivou značenja kao simptoma metonimija je ta koja razara i uspostavlja novu trasu metafori, a u smislu lanca označitelja, prošivak, tj. mesto koje garantuje ideologiju i samim tim metaforu, prekida na kratko zjapeći metonimijski lanac označitelja. Prvi nivo još nazivamo dijahronijskim poljem jezika, a drugi sinhronijskim, što će reći da se svaka bitna promena u njemu

32 Lakan Ž. „Prevrat subjekta i dijalektika želje u frejdovskom nesvesnom“ u *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 168.

33 Videti povodom ovoga Frojddov san o Irminoj injekciji (Frojd S., *Tumačenje snova I*, Matica srpska, Odabrana dela Sigmunda Frojda, knjiga šesta, Novi Sad, 1984, str. 112–113).

ne dešava u ospoljavanju fingiranog smisla, nego onda kada takav smisao pada u naletu nečeg drugog koje bi da se izrazi preko njega, ili da je jedina mogućnost života jezika, uslov da se čuje njegova reč u govoru, istovremeno i njegova smrt u istrajavanju da sve podredi značenju koje proklamuje.

Tako se na medicama metonimije, premda je ta nož za svako značenje na koje se oslanja, ostvaruje ono što Lakan zove *punim govorom*, a u bledećem repetitivnom samonabeđivanju metafore, tzv. *prazan govor*. Na nekoliko mesta već smo dali primere i za jedan i za drugi, pa je lako naslutiti u čemu se sastoje, ali na kraju ovog dela učinimo to eksplicitno. Dok objašnjava drugi, Žižek ga upoređuje sa svojstvima lozinke, ujedno praveći otklon od pitanja 'autentičnosti' govora: „Kako lozinka funkcioniše? Kao čist gest priznanja, ulaska u izvestan simbolički prostor, čiji je izrečeni sadržaj sasvim različit. Ako, recimo, sa svojim drugom gangsterom uredim da šifra koja mi omogućava pristup u skrovište bude: 'Tetka je ispekla pitu od jabuka', onda to lako može da se promeni u: 'Živeo drug Staljin!' ili nešto drugo. U tome se sastoji 'praznina' praznog govora: u toj krajnjoj ništavnosti njegovog izrečenog sadržaja. A Lakanova poenta je u tome da ljudski govor u svojoj najradikalnijoj, osnovnoj dimenziji funkcioniše kao lozinka.“³⁴

Ono što je karakteristično za lozinku jeste ista stvar kojom smo odredili da počinje svako učenje govora, sricanje prvih reči i rečenica: izreći je onako kako se traži (kazati to što treba). U tom oponašanju ili imitaciji Drugog, kojeg smo snimili šta i kako radi u zavisnosti od situacije, sastoji se ceo osnovni zadatak govora, zabava i *jouissance* (užitak) sličan onom iz igre *FORT-DA*. To postaje način da se svaki smisao koji je metafora dala kao gumicom izbriše i pre-stane da znači išta, tj. umesto jednih reči uskoro će biti rečeno nešto sasvim drugo, opet uglavnom radi libidinalnog petinga. U tom smislu se metafore, 'Tetka je ispekla pitu od jabuka' i 'Živeo drug Staljin!' nalaze na istoj liniji, na onoj u kojoj se prema samom sadržaju (značenju) onog što govorim uopšte ni ne odnosim, za šta me ni najmanje nije briga. Mogu tako biti zakleti neprijatelj Staljina

34 Žižek S. „Ono što ubija to život daje“ u *Ispitivanje realnog*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2008, str. 172–173.

(ili pita od jabuka) pa bi mi utoliko bilo simpatičnije da se izruguju kao praznina, jer ti moji stavovi više ništa ne znače.

Takođe, ono što Žižek podvlači je da baš ova vrsta govora, u kojem se očitava rezervisanost i indiferentnost prema svemu sadržajnom, pruža ulaznicu za međusobnu komunikaciju među ljudima, dakle, ne nužno razumevanje onog što se govori, već razumevanje prisustva odsutnosti u tom što se govori, kako je beskonačnost lanca označitelja ta koja je pretežno zastupljena. Sa druge strane, prazan govor, čiji je fokus da potpuno zanemari svoj semantički sadržaj, otvara prostor za pun govor koji uz pomoć svog sadržaja ne zanemaruje, nego skreće, tj. pomera značenje u neko sasvim drugo, lomeći ono prvo u paramparčad. Takve metonimije su npr. *'ja nikoga ne mrzim!'*, ili *'veličina je ipak važna'*. Zajedničko za obe je to što i nad jednom i nad drugom lebdi izvesna senka: nekada je to senka sumnje i suprotnosti (prva), a nekada senka nečeg veoma značajnog i bitnog koje pridolazi semantici tako da nijedna rečenica prosto nije u moći da je sasvim izrazi (druga). U svakom slučaju, u obema je pojačano nešto što se odnosi na želju (*desire*), trenutak kada ona koja se stara da je nikada ne ostvari postaje providna i trca se. Rez ili promena u metonimiji koja skreće iz jednog toka u drugi dešava se vrlo često posredstvom jedne jedine reči, ili grupe reči u rečenici, ali ipak, na semantičkom, a ne sintaksičkom nivou, a ono drugo u šta skreće uglavnom još nije pronašlo svoju jasnu semantiku (prihvaćen ideološki fantazam, svoje označeno) u regularnom govoru.

U smislu punog govora kreće se negde i Frojgov primer za jednu specifičnu vrstu dosetke: „*Dva Jevrejina susreću se na jednoj galicijskoj železničkoj stanici. 'Vidi samo kakav si ti lažov', prasnu ovaj drugi. 'Kad kažeš da putuješ u Krakov, onda zapravo želiš da ja poverujem da putuješ u Lavov. Ali, sada zaista znam da putuješ u Krakov. Zašto, dakle, lažeš?'*“³⁵ To što nam upada u oči jeste neretka osobina govora da nekada odgovoriti nekome znači da se podrazumeva da treba lagati, tj. reći istinu kroz njenu suprotnost, zavesti sagovornika na drugu stranu, i time mu možda baš najbolje staviti do znanja

35 Frojd S. *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*, Odabrana dela Sigmunda Frojda, knjiga treća, Matica srpska, Novi Sad, 1984. str. 117–118.

kakva nam je zaista namera.³⁶ U takvoj situaciji bi se, paradoksalno, upravo govorenje istine, kao u dosetki, shvatilo da je laž ('*zašto mi govoriš da putuješ u Krakov, kada zaista putuješ u Krakov?*'). Ako bismo zamislili da postoje osobe koje stalno govore istinu (dakle, ne ona koja govori '*ja nikad ne lažem, ja sam iskrena prema tebi*', itd.), poput onih začaranih predmeta ili magičnih (i time izvitoperenih) bića u pričama iz davnina, te bi u ljudski rod mogle uneti potpunu zabunu, opštu pometnju i jedno totalno nerazumevanje u komunikaciji.³⁷ Odavde izlazi da je istina ta koja samo zbunjuje i komplikuje, dok laž čini stvari jasnim i upotrebljivim na način na koji istina to nikada neće umeti.

Pogledajmo sad kako izgleda kada Lakan jednim metaforičnim primerom obuhvati isti smisao: „*Jedna devojka, kaže priča, čeka svog ljubavnika na obali reke, kada primeti kako joj u susret dolazi jedan bramin. Ona mu prilazi i uzvikuje najtoplijim i najgostoljubivijim glasom: 'Kakav srećan dan. Pas koji vas je stalno plašio na ovoj obali svojim lajanjem više se neće pojavljivati, pošto ga je upravo rastrgao*

36 Odnos prema govoru o kom se radi u dosetki moguće je nazreti i u osnovnom uličnom pozdravljanju. Na pitanje '*zdravo, kako si?*' najčešće odgovaramo sa '*dobro sam*', iako možda to i nije slučaj. Zašto? Upravo zato što niko ne očekuje od nas da čuje nešto drugo, tj. nema nameru da se zaista interesuje za to kako smo, nego ipak pita računajući da se podrazumeva to da odgovor uvek treba da bude pozitivan, te da ne mora još i da zastaje i postavlja dodatna pitanja, itd. Ako kažem '*loše sam*' ili '*nisam dobro*', kao da sam zakoračio tamo gde drugi uopšte nije želeo da se nađe. Mnogo je bolje, u tom smislu, ako već ne mogu da izbegnem Realno tog pitanja, da kažem '*dobro sam*' i da složim kiselu grimasu koja će kazivati sasvim suprotno, jer i to prolazi bez dodatnih pitanja, a postiže još veći efekat nego izjava da sam loše. Zato se ovde suočavamo sa pitanjem '*zašto mi zaista govoriš kako si, kada te sam pitam kako si?*'

37 Recimo da imam naviku da ljudima često govorim ono što primećujem da mi smeta kod njih, najčešće ono što i oni sami znaju da rade. Dok god to ne verbalizujem, postoji izvesna šansa da nekim drugim stvarima ukažem na to i da oni možda i više porade na tome. Čim sve to jasno formulišem i opišem, problem postaje to što sam to namerio da kažem, a ne ono na šta se moje reči odnose ('*znam da ovo sa nama neće naročito uspeli, ali zar moraš to da mi nabijaš svaki put kada se vidimo, i pokvariš mi sve?*'). Dakle, sve je ok dok ja znam u čemu je problem i dok se to podrazumeva, ali kada shvatim da to i Drugi zna (da se to što je u pitanju može verbalizovati i kvalifikovati), onda je to veliki problem, jer znanje Drugog nije ništa drugo nego moje nesvesno. A moje nesvesno van mene, uobičajeno kao jezik Drugog i nabačeno mi na lice kao da ja o tome apsolutno ne znam ništa, to je nešto što nikako ne mogu da prihvatim.

*jedan lav koji se šeta tu u okolini...*³⁸ Jedna poslovice kaže 'pas koji laje, ne ujeda', a druga, koju koristi i Frojd, glasi 'lav skače samo jednom'. Način na koji bramin tretira dotičnog psa odgovara našem opštem odnosu prema laži: naime, mi znamo da je to loše, da treba izbegavati laganje, ali nam je ono, uprkos svom moralisanju, preko potrebno kako bismo se prikazali onakvim kakvim ponekad želimo pred drugima (da se, navodno, bojimo od nečeg što je bezazleno).³⁹ Sa druge strane, lav, čiji je napad ubitačan, simbolizuje eksplicitnu istinu, kakvu zapravo niko ne očekuje da se pojavi u određenim momentima govora, pa će tako Lakan zaključiti da „odsustvo lava (izostavljanje istine) može imati isto dejstvo kao i njegov skok kada bi bio tu.“

Distinkcija između punog i praznog govora navodi nas na zaključak da je upravo metafora ta koja precrtava subjekta, a metonimija ona koja ga diže kao pravog, koji predstavlja celokupnu rezultantu najezde Simboličkog, njenu širu sliku, istog onog rvača koji je petljao i kalkulisao sa pregenitalnim organima, a ne samo žrtvu koju je strukturni poredak samleo i uškopio (S). Treba napomenuti i to da se pun i prazan govor mogu naći na istom mestu, tj. da je istu leksemu moguće jednom upotrebiti kao metonimiju, a drugi put kao metaforu, ali to nikada ne može da se desi u isto vreme, tj. da se poima jednovremeno. Zbog toga se u simboličkom kontekstu preferira metafora, a u Realnom metonimija.

38 Lakan Ž. „Funkcija i polje govora u psihoanalizi“ u *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 79.

39 „Prilikom otkrivanja neke nove istine ne možemo se zadovoljiti samo time što ćemo joj stvoriti mesto, pošto se radi o tome da mi sami treba da zauzmemo mesto u njoj. Ona zahteva napuštanje udobnosti. Na istinu se nije moguće tek naviknuti. Čovek se navikava na stvarnost. Istinu potiskuje.“ (Lakan Ž. „Instanca pisma u nesvesnom ili razum od Frojda naovamo“ u *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 180).

IV

Simptom, da li je to sve?

POVRATAK U BUDUĆNOST

Ne treba da se čudimo što toliko vremena posvećujemo odnosu istine i laži, jer on, kao i oni između simptoma i traume, želje i „želje“, falusa i lanca označitelja, tu su da nam olakšaju da razumemo Realno u smislu onog što se nužno konstituše iz Simboličkog i Imaginarnog. Šta hoću da kažem? Uzmimo pojam istine: da li je istina (Realno) nešto što je tu od samog našeg početka, nekakva primordijalna suština ili identitet, nešto što izruguju dalje Imaginarno i Simboličko, supstrat koji nam otkriva da je život laž, a nas subjekte kao nepostojeće, ili istina nastaje tek nakon laži, i zahvaljujući njoj dolazi uopšte u mogućnost da se nazove istinom? Šta je čiji parazit u ovom pitanju, to sada treba da bude naša glavna preokupacija.

Nije tajna da sam i sam uzimao i koristio se ovim prvim videjnjem, uglavnom na početku izlaganja, uvodeći nas u Imaginarno. Slika u ogledalu nije toliko očigledna da smo mi sami, a *'mi sami'* to je pre neko ko se bori sa tim da prihvati onog u ogledalu za sebe. Pa gde smo tu onda mi kao mi, ima li nas uopšte, ili je za to već u samom startu kasno, pošto smo uvek bili nečiji (Drugi) otkad znamo za sebe? Upravo to *'mi sami'*, navodno mi bez Drugog, pretpostavili smo za Realno, za istinu, ili ako ćemo o želji, za onu želju u kojoj želimo erotski potpuno, bez nusposledica i osećanja bilo kakvog ograničenja, bez ikakve senke koja pada na objekat naše želje, itd. Sve posle toga moglo je da se tumači kao gaženje po toj istini (Realnom), ali i kao nešto što upravo zbog toga preti da se vrati, da povrati kontrolu nad našim imagom, ili prikaže svu manjkavost Velikog Drugog u simboličkom poretku. Ovakav način govorenja zovemo

mitološkim, a u njemu Realno nije ništa drugo nego jedna imaginarna fantazija, tj. istina kao objekat može se razumeti samo kao nešto Imaginarno, kao slika. Tako smo više puta istakli da je Žena za Muškarca upravo ta istina, njegovo Realno neuhvatljivo, koje on sam podiže do Imaginarnog, na mesto fantazije (*'bez tebe sam neostvaren', 'bez tebe nisam ništa, i ne mogu da budem ja sam, to što jesam', 'to što jesam je negde sa druge strane mene, negde u tebi'*, itd.).

Isto to činili smo i mi, pravili smo mit u naletu nečeg što nismo znali kako drugačije da objasnimo, ili kako da otpočnemo uopšte, a da budemo makar na tragu toga. Drugim rečima, nastupili smo jednim simptomom koji je hteo za sadržaj da ima svoju traumu, poreklo svoga poticanja. Posle smo naučili da nepromoćive razlike stoje između manifestnog i latentnog, označenog i označitelja, i da je ono Drugo našeg jezika sastavni i neizostavni njegov deo. Saznali smo da u Simboličkom to potpada pod ideološki fantazam, i da u principu iza njega stoji jedno obično fetišiziranje, pre-seravanje u odnosu na ubeđenost i odlučnost kojom istupa. Opet, mi smo upravo iz toga, tj. iz jedne praznine, u koju smo pristali da se kunemo, dobili da je to ništa drugo nego smrdljiva povraćka, iz koje tek sada razabiramo šta smo tačno sve pojeli da nam nije prijalo. Odjednom, stvar puna sadržaja pretvara se u nešto krto i šupljikavo, nešto što sobom svedoči o nečem drugom, o nečem daleko od svake pameti i namere da se na taj način saopšti, i mi shvatamo da je Realno sve vreme ipak tu. Ili, hegelovski rečeno, da je duh isto što i kost.¹

1 Kada su u pitanju oči, često mislimo da su one ogledalo duše, da u njima možemo videti ponešto od toga kakva je osoba, itd. Može li, međutim, najednom imaginarno bogatstvo takvog sadržaja da se pusti niz vodu i da oči ostanu prazne? Svaki put kada ih opazimo u trenutku kada mislimo da ne treba da gledaju u nas, ili da im budemo u dometu, mi vidimo tu prazninu kako nas gleda, i odjednom, nema više nikakvog sadržaja te druge osobe. Nije li isto tako strašno kada vidimo da je neko zaspao sa otvorenim ili poluotvorenim okom, da ima veštačko oko umesto pravog, ili čak prosto da jedno od očiju ne prati na isti način drugo, pa me zbunjuje u koje da gledam? Takvo oko prazno je, ne vidim ništa u njemu osim da me gleda, i ono to čini stalno, takoreći proganja čak i kad ne gleda u mom pravcu, itd. Isto je i sa očima mrtvih: kada neko umre, kapke ne spuštamo zbog njega, nego zbog sebe, da se ne vidi da je ono što nas je za života u osobi ispunjavalo u suštini samo jedna beskrajno prazna stvar. Baš onoliko beskrajna, koliko se raznih fantazama za života tu sve moglo ustoličiti (*Žižek S. The Pervert's Guide To The Cinema, Amoeba Film, 2006*).

Prema tome, kako razjasniti prazninu (Realno), jedno decidno ništa, iz pozicije same te praznine? Odgovor je nikako, jer tog mesta, izolovanog i osamostaljenog, nikada ne može ni biti (*'Žena ne postoji', 'seksualni odnos ne postoji'*, itd.). Ono što, pak, ostaje u pitanju jeste nevolja sa simptomom. Kako da ga razumemo: kao pojavu određenu nekakvim traumatskim događajem iz prošlosti, ili kao pojavu koju određuje tek njegova budućnost, tj. analiza koja uvek mora nastupiti posle simptoma i utvrditi čega je on simptom? Mi sada znamo da se simptom pojavljuje bez značenja, tj. da najčešće ni ne traži poseban smisao jer predstavlja svakodnevicu, a podrazumevati da je on simptom nečega *a priori* znači zapravo graditi imaginarnu konstrukciju oko njega, tj. praviti mit, ili jedan novi simptom podstaknut ovim. Kada, dakle, simptom (laž) postaje simptom nečega (istina) – odmah čim se pojavi, ili njegovo značenje dolazi tek iz budućnosti? Ne određuje li u ovom smislu tek budućnost to da je nešto simptom i samim tim njegovu traumu (prošlost)?

Simptom je određen iz budućnosti tako da, kada bude nastupio u sadašnjem vremenu, poprimi odmah simptom nečega (istiniski oblik svoje prošlosti). Nema, dakle, prošlosti, tj. mita o traumi (jer je to svaki mit) bez analitičke intervencije iz budućeg vremena. Frojd je to znao i svesno je rizikovao mnogo toga da se ponekad svojim objašnjenjima nađe na samoj granici pre-seravanja,² ali je istovremeno isticao privilegiju takvog izražavanja, s obzirom na to da je isto rezultat nečega što može uneti smisao i u besmisao, tj. da se prikaže na način bez kog bi neke stvari teško postale razumljive.

U vezi ovog vremenskog paradoksa, Žižek navodi naučno-fantastični roman *'Otkriće Mornela Mataveja'*. Evo ukratko radnje tog dela: poznati istoričar umetnosti putuje nazad kroz vreme u našu sadašnjost da bi uživo istraživao legendarnog Mornela Mataveja, slikara koji je postao cenjen tek mnogo kasnije nakon svoje smrti kao najveći u toj umetnosti svog vremena. Međutim, kada ga sretne, istoričar ne pronalazi u njemu ni traga od genija, već jednog varalicu, megalomana i prevrtljivca koji će mu ukrasti vremensku mašinu

2 Lacan J. *The Other Side of Psychoanalysis, the Seminar of Jacques Lacan Book XVII*, W. W. Norton, New York, 2007, str. 71.

i pobeći sa njom u budućnost. Tako istoričar ostane uhvaćen u prošlosti, sa jedinom opcijom koja mu se pruža, a to je da uzme identitet odbeglog i naslika pod njegovim imenom sva ona remek dela po svome sećanju iz budućnosti. Obrt postaje zadivljujući – upravo je on sam taj previđeni genije zbog kog je putovao nazad kroz vreme! Šta se ovde zapravo dešava?

„Ovo je taj osnovni paradoks o kom govorimo: subjekat je suočen sa scenom iz prošlosti koju želi da promeni, da se uplete u nju, ili umeša. On putuje kroz vreme, upliće se u scenu, i nije stvar u tome da 'ne može ništa da promeni' – potpuno suprotno, tek preko njegovog uplitanja scena iz prošlosti postaje ono što je uvek bila: njegova intervencija od samog početka je uračunata, uključena.“³ Na apsolutno isti način simptom stiče svoj smisao: njegov koren je zaboravljen, smisaoni putevi do traume su zaprečeni, i da nije tako, sama njegova pojava bila bi nemoguća. Sa druge strane, upravo pojavom simptoma subjekat zaboravlja da uračuna sebe (svoj uticaj) u događaju, previđa da je naročito njim (preko laži) učinio da trauma dobije značenje (istinu). Subjekt, dakle, ne zna u simptomu ni šta radi, tj. da odaje istinu, i na taj način on sam kompletno potpada u to što se zove simptom. Istina postaje to tek kroz laž, dok se nesvesno u ovome odnosi na previd načina na koji je ta laž deo same istine. Zato možemo reći da istina nije nekakva negacija laži u kojoj bi ova bila nešto netačno s obzirom na nju (Mornel Matavej je svakako bio i ostao najveći slikar svog vremena), već potpuna alijena-cija onoga što se tim stavom podrazumeva, tako da on ipak ostane činjeničan. To je ono čime laž izvrće sebe upravo zbog oblika koji uporno zadržava.⁴

3 Žižek S. *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London – New York, 1999, str. 57–58.

4 Jedan drugi primer vezan je za epizodu serije *Zvezdane staze* ('Relativity'): služba iz budućnosti koja je zadužena za ispravljanje vremenske linije i brisanje tragova nezakonitih putovanja kroz vreme, pokušava da otkrije bombu koju je neko jednom postavio na brodu Vojadžer i otkloni katastrofu, jer se sumnja da je to učinjeno nečijim kršenjem ovih pravila. Kada konačno determinišu vreme i mesto postavljanja naprave, kao najveće iznenađenje ispostavlja se to da ju je postavio upravo kapetan koji traga za osobom koja ju je postavila, i koji će to učiniti vrativši se u prošlost iz neke svoje budućnosti. Razlog jeste to što je u tom vremenu koje predstoji survao svoju karijeru i završio u zatvoru, za šta je optužio upravo brod koji sada spasava, zbog mnogih

SVE IZ NAJBOLJIH NAMERA...

Nije li baš ovaj odnos između istine i laži analogan onom između Edipovog i kastracionog kompleksa? Zar nije Realno mita o Edipu, koji Frojd toliko forsira, upravo isti vremenski paradoks sadržan u Sofoklovoj drami? Ovo je prilika da prodremo u njenu suštinu: „*Sin tebanskog kralja Laja i Jokaste, Edip, biva kao odojče prognan, pošto je neko proročanstvo predkazalo ocu da će ga još nerođeni sin jednom ubiti. Dete biva spaseno i kao kraljević odraste na nekom stranom dvoru; nesiguran u svoje poreklo, Edip upita proročište i od njega dobije savet da izbegava svoj zavičaj, jer će morati da postane ubica svoga oca i muž svoje majke. Na putu iz svog tobožnjeg zavičaja sastane se sa kraljem Lajom i ubije ga u svađi.... Zatim dolazi pred grad Tebu, gde rešava zagonetku Sfinge... bude izabran za kralja, a kao nagradu dobije Jokastu za ženu. Dugo vlada u miru i dostojanstvu, i sa njemu nepoznatom majkom rodi dva sina i dve ćerke, dok nije izbila kuga, koja je Tebancima dala povod da ponovo pitaju proročište za savet... Glasnici donose vest da će kuga prestati ako Lajev ubica bude proteran iz zemlje... Potresen strahotama koje je nesvesno počinio, Edip samoga sebe oslepi i napušta zavičaj. Proročanstvo je ispunjeno.*“⁵

Kao i u mnogim drugim legendama, otac razmišlja na sledeći način: ako sada znam koja je moja budućnost, to ujedno znači da sam svesno u stanju da je promenim, a samim tim što sam saznao za nju, ona više ne mora da bude ista (*'moje delovanje može da napravi razliku!*'). Ovo je formulacija na koju se može u principu svesti svaka čovekova iluzija, jer upravo to što tvrdimo i čega mislimo da smo

paradoksa koje je posle morao bezuspešno da ispravlja. Otkrivši da je odgovoran za postavljanje bombe, biva odmah, naravno, razrešen i uhapšen za ono što još nije ni uradio. Ovde je reč o istoj stvari, ali nam je za to dovoljna jedna jedina osoba: šta, dakle, kapetan Brakston, koji se sveti iz budućnosti, i koji misli da će eliminisanjem Vojadžera promeniti izgled svoje karijere, previđa? Upravo to, da njegova sudbina obuhvata i taj čin pokušaja da se osveti, za koji ni ne zna da će ga učiniti, i da će niko drugi do on sam, u predanosti svom poslu, doprineti tome da bude uhvaćen. Tako se, u svakom slučaju, Vojadžer potvrđuje da je povod koji je Brakston doneo iz budućnosti, i koja time za njega ostaje nepromenjena, tj. ispunjava se.

5 Frojd S. *Tumačenje snova I*, Odabrana dela Sigmunda Frojda, knjiga šesta, Matica srpska, Novi Sad, 1984, str. 264–265.

svesni, deo je naše predvidljivosti u proročanstvu, reakcije koja je normalna po prirodi nesvesnog. Tako se on oseća primoranim da progna (a ponegde i ubije) svoje rođeno dete kako bi, naime, spasio sebe, ne znajući da samo cementira svoju kobnu sudbinu. No, najveća stvar u tome je pitanje da li ovaj akt utiče samo na njegovu budućnost, ili isti na neki način potpisuje i tragičnu budućnost sina koji će takođe, zbog ovog, učestvovati u stvarima, ni ne znajući to, zbog kojih će morati da plati? Drugim rečima, nije li u *'Kralju Edipu'*, po svemu sudeći, reč o vremenskom paradoksu koji se iznova ponavlja i prenosi s kolena na koleno, u jednoj nuždi koja se ne može probiti, kakav god da je otac u pitanju, ili kakvo god dete ispalo kad odraste (*'nikada neću biti kao svoj otac', 'svoje dete vaspitavaću drugačije, onako kako On to ne može ni da zamisli', 'moje dete neće se odnositi prema meni kao ja što sam prema svom ocu'*, itd.)? Postoji li nekakav krivac koji je inicirao sve ovo?

Kastracija je, dakle, predeterminisana jer je ujedno i simptom. Njegovo imaginarno žarište je majka (ili supruga), koja je time dignuta u falus (najznačajniji seksualni objekat). Ali glavna stvar odigrava se između oca i deteta, i to u oba smera: otac kastrira dete, ali i dete kastrira oca! Kako to? Pa, vidimo najpre da pretnja Laju stiže iz budućnosti, i da se odnosi na nešto što tek treba da mu se desi, nešto što će njegovo dete učiniti njemu, u prenesenom značenju, u vidu proročanstva. Istaknimo to da se ono dva puta javlja u ovom mitu; jednom kad je u pitanju otac, drugi put kad je u pitanju sin, ali koji je tad već isto tako i otac svojoj deci. Proročanstvo kao metafora ovde slovi za značenje simptoma (istinu), dok reakcija i nastojanje da se ono spreči ili izvrigne (tj. obistini) predstavlja simptom u svojoj fantaziji (laž, ono što se sve vreme radi). Prva kastracija se tako dešava ocu, i glasi: *niko drugi do tvoje rođeno dete zagorčaće ti život i napraviti od njega sve samo ne ono čemu si se nadao da će da bude kada budeš imao decu.*

Proširimo za trenutak ovu misao. Svaki otac ujedno je i sin, tj. rezultat jedne kastracije, delimično potisnutog revolta i otklona u želji prema svome ocu, itd. Ono što mu uništava život jeste razdor njegove fantazije o tome da ga dete neće mrzeti kao što je on mrzeo svog oca, i nerazumevanje toga zašto to mora da bude i sa njim tako.

Međutim, ta fantazija, potpomognuta poretkom Velikog Drugog, potpuno je slepa za sopstveno kastraciono poreklo i vodi se otprilike ovako: nema lepše stvari na svetu nego imati svoju porodicu, biti zaljubljen u svoju ženu, imati decu koja me vole i gledati ih kako odrastaju, itd. Moja porodica postaje moj cilj u životu, kaže se: sređen sam kada sam materijalno obezbeđen, imam svoju porodicu, itd. Ali ulaskom u nju, dobivši dete, on postaje upravo suprotno od onog što je želeo biti – omrznuti otac – idiot koji se pita čime je to zaslužio. Toliko raskrinkan u momentima da će i njegova voljena supruga stati na detetovu stranu (*'zašto me stalno doživljavaš kao suparnika?', 'zašto mora i večeras da spava između nas?',* itd.).

Kako ovaj zaborav funkcioniše, preko mita nam se ocrtava u ulozi Edipa. Naime, njega u određenom trenutku vremena stiže krivica za ono što nije mogao da izbegne, a to je da ubije svog oca, i oženi se majkom, bez obzira na to što nije bilo veće želje od ove u infantilnom dobu. Ali ako je to njegova najveća želja, i razlog zašto je svaki otac, bilo kako da se ponaša, jedna prepreka, zašto se on onda samokažnjava i doživljava to toliko strašno na kraju mita? Edip se oseća kao da je porušio u sebi kompletan integritet osobe koji jedan čovek može da ima, upravo strukturu koju mu je dostavila kastracija, tj. da se odvoji od majke kao realnog seksualnog objekta i prikloni se putu odrastanja, sticanja znanja postavljenog od strane simboličkog Oca. Druga kastracija je, dakle, ova koja se tiče svake mogućnosti da se preživi izvan infantilnog, tj. da se nauči da treba „želeći“, a ne želeći.⁶ Time je njen smisao da se zaboravi ta strašna želja kojom

6 Pogledajmo kako ambivalentna osećanja malog Hansa prema ocu kathektiraju u anksioznosti (Freud S. (1909). Analysis of a Phobia in a Five-Year-Old Boy. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume X (1909): *Two Case Histories ('Little Hans' and the 'Rat Man')*, 1–150): on ujedno ima strah od oca i strah za oca. Prvi vodi poreklo od neprijateljstva prema njemu i toga kako bi ovaj mogao da reaguje na to, a drugi od toga kako bi on sam mogao da reaguje prema ocu (šta bi mu sve uradio) ukoliko bi se zaista odao svemu što želi. U ovom preporu leži fobija petogodišnjeg dečaka: kada se plaši svakog očeovog odlaska, jer bi tada on zauzeo njegovo mesto i bio otac u kući (bio ljubav svoje majke na način kakav je to ona njegovom ocu). Otac u Hansovoj fobiji kao metafora (*'jedna reč na mesto druge'*, Lakan) dovodi se u vezu sa konjima, a nekada sa žirafama, velikim i jakim životinjama kojima se, ako se malo bolje zagleda, vidi debela *'piša'* (*'widdler'*) između nogu. Hans bi voleo da maltretira konje, pipa

bih za tren oka mogao da postanem nešto drugo, samo ne ljudsko biće (monstrum, kako sebe doživljava Edip), i paralelno sprovede rađanje sistema nesvesnog, koje će me učiniti slepim po istom pitanju kada bude bilo reči o mom detetu.

Sa druge strane, dete će uvek videti oca, uprkos svom njegovom znanju i iskustvu, kao glupana u nekoj neodređenoj i skrivenoj tački (*'ti neke stvari nikad nećeš razumeti', 'nikada se nećeš promeniti',* itd.),⁷ dok će otac zato malo-malo da tretira svoje dete kao veštito nesposobno za stvari u kojima je on veličina, sveteći mu se tako što je ikada poželeo da stupi na njegovo mesto, da kao mali koitira sa njegovom životnom izabranicom, da mu oduzima vreme koje je hteo da ima samo sa njom, i što mu je pokvario san o idealu zajedničkog života. Ovo uzajamno potkradanje u prebacivanju ostaje tu za sva vremena; majka će osetiti da se radi o njoj a ne o njima, i shvatiti zašto je tišina Ženino najjače oružje (da je Muškarac tretira kao ultimativno zadovoljstvo), dok zaborav želje i njena momentalna nesrazmernost u ocu i sinu održava čitav vremenski kovitlac upregnut. Budućnost se tako opet ispunjava preko previda (*'sve što sam radio, radio sam iz najboljih namera'*).

NEKA KASTRACIJA BUDE S TOBOM!

U čuvenoj sagi *'Ratovi zvezda'*, u kojoj su uživali i očevi i deca, gledamo do tančina preslikan odnos ovog paradoksa u simptomu. Prva tri dela koja su snimljena hronološki dolaze nakon iduća tri, i govore

njihovu *'pišu'*, ali se plaši da će ga oni ujesti (ili mu odgristi njegovu malešnu). Tako on želi da se npr. kočije sa konjima prevrnu, ali ne sme da pređe put jer bi tuda one mogle proći. U istom smislu, on sanja san sa sledećom sadržinom: „*U sobi je bila jedna velika žirafa i jedna zbrčkana žirafa, i velika je vikala kako sam joj oteo onu zbrčkanu. Onda je prestala da viče, i onda sam ja seo na zbrčkanu žirafu.*“ (Kleman K. „*Frojdov teren i menjanja psihoanalize*“, u *Za marksističku kritiku psihoanalitičke teorije*, Prosveta, Beograd, 1980, str. 53) Kastracija se uvek, dakle, odnosi na ono što se plašim da se desi ako nešto ne učinim kako mislim da bi mi se reklo da treba (izneverim Drugog), a ne samo na ono što bi mi izričito zabranili. Ovaj strah (a ne postoji nijedan drugi) tera me da postanem čovek, dok zabrane niču na svakom čošku i počinju same od sebe da se pretpostavljaju.

⁷ Lacan J. *The Other Side of Psychoanalysis, the Seminar of Jacques Lacan Book XVII*, W. W. Norton, New York, 2007, str. 130.

o učincima kastracije na Luka Skajvokera, tj. o fantaziji da se život vodi u odsustvu oca, dok zadnja tri upućuju na žalosnu sudbinu Anakina, Lukovog realnog oca, koji prelazi na mračnu stranu, gubeći sve što je ikada imao i želeo, i postajući zli Dart Vejder, onaj koji je hteo samo dobro svojoj izabranici i sebi. Naravno, sin je taj koji je naivno na strani dobra, njegovo jedino iskušenje biće u tome da ne ispusti bes prema ocu kada bude saznao da je ovaj njegov najveći neprijatelj. Takođe, njegov put ka sticanju znanja (ovladavanja Silom) u neku ruku mnogo je čistiji, mnogo lakši od onog koji je prevaleo njegov otac: on gotovo ne zna ništa o svom pravom poreklu, o ocu mu se govori da je umro i da je neka vrsta uzora, itd. Na kraju, paradoksalno, on se odlučuje na to da bude vitez džedaj da bi bio (besmrtn) kao svoj otac! Ovde vidimo na koji način zapravo simbolička figura funkcioniše: čim se kastracioni kompleks ustoliči, otac je za sina već uveliko mrtav, a za njegovu smrt sin oseća da mora da snosi krivicu (zbog primordijalne želje prema majci). Prema tome, rascep subjekta u Simboličkom prati i cepanje oca na mrtvog, koji postaje besmrtn, uzor, oličenje svih mojih ambicija, i onog drugog, kojeg se najviše plašim, koji dolazi po mene da me kazni jer sam učinio nešto protiv pravila (incest), koji mi pretili da će se isprečiti na putu do ostvarenja želje (odseći mi 'pišu' ako nastavim da se igram s njom, tj. uživam, ne mareći na okolnosti, itd.). Totemski otac je Anakin, a njegova sablast je Dart Vejder (dakle, simbolički otac ima novo ime, ono koje se ne sme izgovarati, Lakanovo *Ime-Oca*).⁸ Film, time, prati ovu logiku, i nikakva obmana nije to što u prvencu, 'Novoj nadi', Obi-Van Kenobi govori o Lukovom ocu kao o pokojnom prijatelju – njegov otac jeste mrtav kao, uostalom, i svi naši očevi!⁹

8 Baš kao što je za mračnu stranu stvar inverzna (uporediti obraćanje Imperatora Dartu Vejderu, u kom se otac tretira kao neko treće, neprisutno lice: „*Sin Skajvokera ne sme postati džedaj!*“).

9 U sceni nastavka 'Imperija uzvraća udarac', Luk se u toku svog treninga za džedaja suočava u mračnoj pećini sa svojim najvećim strahom, Dart Vejderom u obliku privedenja, koje dolazi iz njegove glave ('šta je unutra?', 'samo ono što nosiš sa sobom'). Instinktivno, Luk ovo doživljava kao intruziju, upad nečega što ne treba da bude tu (Realno), brani se napadom i uspeva vrlo brzo da savlada protivnika u borbi. Međutim,

Iz istih razloga, kada Luk (Mark Hamil) u toku borbe sa pravim Dart Vejderom ispred sebe, shvati da je ovaj njegov otac, šok koji nastupa nije onaj o zaprepaštenju da mu je otac oličenje mračne strane, desna ruka Imperatora, zlikovac, počinilac mnogih nepravdi, itd. Pravi udarac za sina postaje to što je otac, za kojeg je mislio da je mrtav (dobar otac, Anakin), čime se vodio u svojoj fantaziji, zapravo živ, što je živ neko ko bi za dobro sina bolje bilo da je mrtav! A kako je svo njegovo znanje, odluka da postane džedaj, zaštitnik dobrog, itd., od početka imala smisla samo ako mu je otac mrtav, pretnja se svodi na onu najgoru moguću (*'ne želim da završim kao svoj otac'*). Odjednom, pred nama je jedna čista infantilna scena, i svo *'dobro'* za tili čas biva preokrenuto u nešto što otac treba da prekori. Otac, kao vaskrsao iz groba, spreman je ponovo da podseti dete na njegove nemile radnje i želje iz detinjstva.¹⁰ Kastracija u filmu ide do sasvim bukvalnog: Dart Vejder u borbi odseca desnu šaku svom sinu i ostavlja ga tako unakaženog da živi kao po kazni (*'probaj sada da ga izdrkaš!'*).

Kada se sledeći put budu sreli, Luk, koji sada nastupa sa mnogo više samopouzdanja i odolevanja prema ocu, na momente čak i komično, pokušava da ga preobradi njegovim sopstvenim oružjem – tzv. očinskim govorom. Pošto od toga nema ništa, agresija opet dolazi do izražaja i, želim to reći, ono što će se dalje desiti već se desilo u sceni u pećini za vreme treninga, u drugom delu serijala. U istom besu, u vrhuncu napada na oca, davanjem oduška kroz

na njegovo veliko iznenađenje, savladani oponent je upravo on, gubitnik u onome što misli da može da pobedi, jer ispod maske Dart Vejdera koga očajnički želi razgoliti, nalazi se samo njegovo sopstveno lice (*'krivica zbog oca zauvek me prati'*). Ova ukaza u pećini zapravo je simbolička smrt, motor u nama koji je deo nas i nagoni „željom“ koju uzimamo za svoju, pa se takve replike naših strahova mogu pojavljivati kao pečurke posle kiše, na svakom koraku dok god smo živi. Zato, nije stvar u tome da strah (od kastracije) treba da se savlada, nego da je taj strah već davno pobedio i da sam ja kao ja, ono do čega držim kod sebe, moj ego, živi dokaz za to. Ja moram da shvatim šta je ono što ne mogu da otrgnem – sebe od sebe samog. Baš kao što to stoji u mitu o Edipu, ili u Priči o bludnom sinu u Novom zavetu. U izvesnom smislu, zbog toga na kraju toliko i ličimo na oca, na onog od koga smo prezali da pobeđemo, kao što je najmiliji (tj. najiskreniji) sin ocu upravo onaj koji je izgledao kao da najmanje mari za njega (Lk. 15, 11–32).

10 Videti gore navedeni san o sinu koji sanja preminulog oca koji ne zna da je mrtav.

plus de jouir, sin shvata izlišnost svoje namere da mu vrati za ono što ga je ovaj osakatio, jer otkriva da je u tome preduhitren (*'neko je i njega kastrirao, kao što je on mene!'*).¹¹ Nije li ovo opet ona ista stvar, sin najednom vidi ogledalo sebe u ocu?

Što se kastracije oca tiče, moramo se okrenuti ostatku sage koja je prethodila ovim događanjima, ne zaboravljajući da su oni vezani uzročno-posledično. Ako je kod sina, tako, dominirala (i pobedila) fantazija, u slučaju čoveka koji postaje otac, tj. treba da dobije dete, na snazi je fantazam, jedna prava noćna mora. Njegov život pun je obrta, sumnje u druge, podozrenja, cinizma, prevrtljivosti i podložnosti uticaju drugih (odatle i loša gluma). Da li je slučajno, zapitajmo se, to što će svi ovi elementi da kulminiraju upravo od momenta kada bude saznao da je njegova ljubav Padme (Natali Portman) u drugom stanju? Vidimo da on, u trenutku dok mu to saopštava, u poslednjem nastavku *'Osveta sita'*, nije sasvim ni siguran kako da odreaguje, gotovo kao da naslućuje da će za njega, Anakina (Hejden Kristensen), to biti kraj, i da će maha uzeti simbolička kastracija, tj. da će se kao otac u očima sina, pa i svoje žene, dalje tretirati nepovratno drugačije, takvim kakvim mu nije bilo ni na kraj pameti da će ga držati najmiliji. To je, dakle, njegova prava borba, da ostane otac kakav bi želeo da bude, da se ne pretvori u Ime-Oca, tj. da u očima dece održi sebe kao živog i normalnog čoveka, a ne da bude ubijen, stvarajući okoreli, besmrtan Zakon i kastraciju za drugog. Drugim rečima, da ne bude Drugi. Naravno, ovaj cilj je posve nerealan, ali ga baš taj vodi u preobraćanje mračnoj strani. U čemu se onda tačno sastoji to zlo u njemu?

Nije prosto reč da neko čini stvari koje su zle pa postaje zao. Ne, Anakin to postaje, reklo bi se, iz sasvim suprotnih razloga: on postaje zao u ime ljubavi,¹² tj. u ime svoje fantazije koju decidno

11 „Suština pozicije gospodara je to da je i sam kastriran“ (Lacan J. *The Other Side of Psychoanalysis, the Seminar of Jacques Lacan Book XVII*, W. W. Norton, New York, 2007, str. 121).

12 Ne podseća li ova žrtva Anakina prema sinu Luku upravo na odnos između Jude Iskariotskog i Isusa u Novom zavetu? Nije li Juda baš jedan od najpotrebnijih likova Isusu, koji ga omogućava kao takvog, koji će doprineti da ga uhapse, raspnu na Golgoti, što će zatim učiniti da ovaj uskrsne i ispuni svoju misiju – da umre za sve naše buduće

sledi u svim okolnostima ('*sve ovo radim zbog nas, da bi jednog dana nama bilo dobro, da bismo imali svoj mir*', itd.). Problem je u tome što on čak i nužnosti tretira kao loše, tj. što se bori i odupire onome što svakako mora da se dogodi, što je neizbežno. Ovo je istinski pokretač (*kernel*) njegovog infantilnog besa ('*zašto sve mora do bude tako teško?*', '*zašto bar jedna stvar ne može da bude po mom?*'). I kako mu njegova ljubav (koju mora da krije od ostalih, sa kojom nije slobodan koliko bi želeo biti, itd.) saopšti srećnu vest, on tako počinje učestalo da sanja da ona umire na porođaju, i plaši se da neće moći da joj pomogne, baš kao što nije uspeo da spasi ni majku, kada je u prethodnom delu '*Napad klonova*' imao slične snove. Ovde nailazimo, kao u mitu o Edipu, na momenat predskazanja, gde smrt supruge znači ujedno i njegovu simboličku smrt ('*majka će umreti, ali će ipak roditi decu koja će te mrzeti*').

Sada dolazi na red vremenski paradoks: sve ono što Anakin bude radio u cilju sprečavanja nemilog ishoda, upravo je sama stvar koja čini da do takvog ishoda i dođe (simptom je determinisan iz budućnosti). Čak i dok vrši pokolj nad decom u hramu koja uče da budu džedaji, on se još uvek vodi idejom slepe ljubavi (što izgleda kao zagrevanje pred kastraciju). Istovremeno, potrebno je da se žena (tj. majka) skloni iz misli (kao objekat *a*) kako ne bi gledala šta će od njenog dragog (sina) postati, jer to da bude rasponjena između dve želje (da konstantno mora da bira između muža i deteta) ne znači

grehove? Može li iko da zamisli svu banalnost Isusove smrti da nije bilo te najgnusnije žrtve za koju je čovečanstvo, pak, ikad čulo, da se svesno izda sin Božiji, da se izvrši to nužno zlo, kako bi ovaj postao to što treba? Koliko mora biti velika, u tom smislu, Judina ljubav prema Isusu, kada on treba od sebe, i to po nalogu svog učitelja ('*učini ono što znaš da moraš*', tj. '*učini to iz suštine ljubavi koju niko drugi ne može da razume osim tebe*'), u slici očiglednih interpretacija za sva buduća pokolenja, da načini najgorog negativca, i da najzad presudi sebi, kako će mu u nerazumevanju prebacivati da je gnjida koja je to učinila zbog novca? Juda je, rekli bismo, zapravo taj koji je ultimativni heroj Novog zaveta (radeći po predeterminaciji onoga što mora biti, da je simptom Raspetog već određen iz budućeg vremena), baš kao što je mrtav otac, njegov poklon iz najboljih namera, idealna simbolička, perspektivna osnova za sina i njegovu pustinu (Žižek S. *The Puppet and the Dwarf – The Perverse Core of Christianity*, MIT Press, London, 2003. str. 15–16). Prema legendi, Judu je, pre no što je potražio Isusa, pratila sudbina identična Edipovoj, tj. ne znajući je ubio svog oca, a oženio se majkom (Rank O. *Mit o rođenju junaka*, Akademska knjiga, 2007, str. 28).

ništa drugo nego poprimiti osobine jedne doživotne histeričarke.¹³ A pošto mu senator Palpatin (Jan Mekdarmid), koji je prikriveni gospodar sit, daje lažnu nadu da će ga podučiti veštini koja je u stanju da sačuva ljude čak i od smrti (ovde se zlo nudi u svom golom, očiglednom obliku, kao apsurdno, naivno suprotstavljanje i neprihvatanje smrti, onoga što čeka svakog), Anakin se, da bi spasio Padme, priklanja njemu, menja stranu, i postaje Imperatorov novi učenik. Iako već tu dobija drugo ime, mesto pravog rađanja Dart Vejdera, simboličkog oca, još uvek nije nastupilo.

Kada se ono događa? Promena se ne dešava dok god ga ne budemo videli onakvog kakvog ga znamo da izgleda iz perspektive njegove dece, tj. ranije snimljenih delova – dok se ne pojavi u svom crnom oklopu koji mu daje novi život, onaj simbolički. U zadnjim scenama filma *'Osveta sita'* događaju se dve paralelne radnje na operacionim stolovima: rađanje blizanaca Luka i Leje, a odmah zatim i smrt njihove majke Padme; i negde na nekom drugom mestu, stvaranje novog identiteta, jedinog koji mu omogućava dalji opstanak – Dart Vejdera.¹⁴ Kako mu prepoznatljiva maska prilazi, mi ga vidimo da u očaju grabi svoje poslednje trenutke života pred neminovno očinstvo. U trenutku kada se spusti na njegovo lice, tako da svako odvajanje od nje znači kraj njegovoj egzistenciji, kastracija biva obavljena i nosi poruku: *od ovog časa, možeš da živiš samo pod maskom kakvom će te deca videti, pečatom koji će staviti na tebe, bez obzira na to ko i šta si bio pre toga*. Odmah zatim čujemo hladno disanje, za koje se čini da odjekuje patnjom i željom da kazni,

13 Premda će mu Imperator reći da je umrla od povrede koju joj je naneo u besu neposredno pre okršaja sa Obi-Van Kenobijem, na drugoj strani mi čujemo da oni koji su bili uz Padme tokom porođaja ne mogu da ustanove tačan uzrok njene smrti. Mogli bismo, sentimentalno, pretpostaviti, baš kao što to biva u otrcanim melodramama, da je umrla od ljubavi, da joj je srce prepuklo, itd. Ali zapravo ne, ona se fantazijom distancira od onoga što za nju ne bi mogao biti život, ona kao da sama sebe izvlači iz drame kako bi znala samo za svog dragog Anakina, svoju dragu malu decu koju je tek rodila, sve u cilju toga da ne prisustvuje kuršlusu koji tek sledi. Njeno odsustvo, takođe, na neki način, omogućuje i pojačava spektakularnost borbe između dobra i zla. Da li bismo uopšte i mogli da zamislimo histeričnu majku koja čas miri, a čas svađa sina i oca u nastavku sage, a da nam se priča totalno ne uprska (ne ispadne nova tragedija)?

14 Žižek S. *The Pervert's Guide To The Cinema*, Amoeba Film, 2006.

i taj sintetizovani, dubok i ravan glas, koji kao da ume samo da naređuje, opominje i zabranjuje – glas besmrtnog Zakona. Proročanstvo se već ovde ispunilo: otac je morao da umre da bi dete dobilo svoju fantaziju o 'Ja'. Ili rečeno jezikom scenarija, samo kroz *grešku* u izboru pojedinca koji po predanju ima moć da uravnoteži Silu, samo preko ovog pogrešnog prepoznavanja sopstvenog identiteta (stadijum o ogledalu), ili previda načina na koji istina izbija iz laži (simpotom i njegovo značenje), dolazi na svetlost dana onaj o kojem zaista govore drevne knjige (čovjek sazdan od Drugog).

DVA SNA O OCU I SINU

Na nivou Realnog ovo je nešto što je deo strukture svakodnevnih dešavanja, vrlo često upakovano za svet tako da se provuče u formi blažoj od čistih odnosa. U cilju da to pokažem izbliza, navešću dva sna, jedan iz ugla želje oca, a drugi iz ugla sina. Merilo ovog ublažavanja upravno je srazmerno označiteljskoj strukturi cenzure (očuvanja i prolongiranja stanja spavanja) u njihovim snovima: „*Jedan otac bdeo je danima i noćima uz krevet svoga bolesnog deteta. Pošto je dete umrlo, on ode u susednu sobu da se malo odmori, ali ostavlja vrata otvorena da bi iz svoje spavaće sobe mogao da gleda u onu drugu prostoriju gde je na odru ležao detetov leš, okružen velikim svećama. Jedan stari čovek je bio angažovan da čuva stražu i on sedi pored mrtvog deteta, mrmrlajući neke molitve. Posle nekoliko sati spavanja otac sanja da dete stoji pored njegove postelje, hvata ga za ruku i prebacujući mu šapće: Oče, zar ne vidiš da ja gorim? On se probudi, primeti jaku svetlost koja dolazi iz sobe u kojoj je odar, požuri u sobu, vidi starog čuvara kako je zadremao, pokrov i jedna ruka dragog pokojnika su izgoreli od sveće koja je, zapaljena, pala na njih.*“¹⁵

Cenzura u snovima analogna je simboličkom poretku u kom je „želja“ deklarativni izraz podrške i potvrđivanja jedne takve sveprisutne konstrukcije. Istovremeno, želja za spavanjem, odmorom,

15 Frojd S. *Tumačenje snova II*, Odabrana dela Sigmunda Frojda knjiga sedma, Matica srpska, Novi Sad, 1976, str. 161.

privremenim isključenjem iz tog poretka pravila, morala, i svega što nas gradi kao karaktere, ispunjava se snovima, te zbog toga u njima ova cenzura mora donekle da popusti, kako bi sanjanje uopšte stupilo u fenomen, a oblici ovog popuštanja su sažimanje, pomeranje i izvrtanje. Svako popuštanje cenzure približava se označitelju, tj. nekom lokalitetu koji ocrtava želju u njenom odnosu prema „želji“, pa prema tome, cenzura ne znači ništa drugo nego sa izvesnom dozom podnošljivosti prikazati prelome označenog u Realnom, tek toliko da stanje spavanja i sanjanja dobije blagi afinitet da se nastavi, ili potraje što je duže moguće pre buđenja. Nas sada zanima kako se to dešava u ovom snu, s obzirom na to da postoji svetlosni i mirisni nadražaj iz spoljašnosti (vatra iz susedne sobe)? Na koji se način san ovde rva sa cenzurom, kakve otpore pruža prema situaciji požara?

Očev san, pored toga što buđenje čini izvesnim, udaljava isto za jedan konkretan momenat: doživeo je to da još jednom vidi svog sina u živom stanju. Ovaj sloj materijala dozvoljava da se san javi i potraje na nivou manifestnog, no, da li susret sa sinom u snu nosi makar i jednu naznaku prijatnosti? Zapravo ne, umesto da se jedan drugom (idealistički) raduju, oprostite se, ili šta već, sin u snu vrši jedno prebacivanje, u stilu: ovde sam da te još jednom iskritikujem (kao oca) i izrazim svoju nevericu prema tome, kako možeš samo da ležiš tu i pustiš me da izgorim. Dakle, otac se sklanja u jedan, načelno, san komoditeta (*'pustite me da se odmorim, da spavam i sanjam još malo'*),¹⁶ ali u tom komoditetu, u kom cenzura treba da uspostavi primamljivost, sasvim suprotno, odjednom zatiče ono što će ga istinski izgurati iz sna: Realno kastracije ili krivice u očinstvu (*'moj sin koristi čak i ovu priliku da mi prebacuje'*). Ovo je pravi razlog buđenja, ono što je strašnije i realnije od same scene opasnosti od požara, ili preciznije, ono što je u trenutku u stvarnosti stavilo u pitanje život prisutnih u prostoriji (požar), u snu može biti ravno samo označitelju simboličke smrti oca na koju ga podseća sin (*'možda sam ja umro, ali ti si za mene mrtav bio još od kad sam se rodio'*). „*To nije samo realnost, šok, knocking buke proizvedene da ga podseti na realnost, već to prevodi tačno u njegovom snu kvazi-identitet onog što se zbiva,*

samu realnost prevrnutе sveće koja pali krevet u kojem počiva njegovo dete.“¹⁷ Zaključak je da je stvar koja podstiče san toliko realna, da cenzura biva prevladana od strane potisnutog, nezavidne pozicije što je postao otac, bez obzira na sadržaj detetovih reči, jer taj način na koji je izabralo da mu se obrati (želja da mu se nabija još jedna krivica regresira na želju da se nikada ne bude otac), drži njegovu pažnju u snu, i udaljava buđenje makar za jedan kratak momenat. Pobegavši u san radi predaha, otac je naišao na ono realno, da realnije po njega ne može biti (*the real of his desire*).¹⁸ Primamljivost sanjanja (cenzura) time je na granici snošljivog.

Drugi je san sanjan od strane samog Frojda: „Noću, uoči sahrane moga oca, sanjam o jednoj štampanoj tabeli, plakatu ili oglasu – otprilike kao što su cedulje sa natpisom 'zabranjeno pušenje', koje se nalaze u čekaonicama železničkih stanica: umoljavate se da zatvorite oči/jedno oko.“¹⁹ Ono što odmah uviđamo je rad metonimije, tj. pomeranja, ali i metafore na istom mestu, tj. sažimanja: Frojd nije siguran u snu šta vidi, i zbog toga on vidi i jedno i drugo, jednu, kako kaže, ili-ili situaciju, kad se želja račva u dve solucije. Natpisi o kojima govori izražavaju vrstu zabrane ('*ovde smeš ono, ne smeš ovo*'), ako to učiniš ovde (budeš zapalio cigaretu), moglo bi da se desi da te uhvate i kazne (kastričaju). Ako, dakle, takve parole izražavaju neku represivnu želju, šta onda treba da predstavlja natpis sa sadržinom '*umoljavate se da zatvorite oči*'? Upravo suprotnost od represije – jednu želju koja je reakcija u odnosu na sve ono represivno od nekog ('*ovo je mojih pet minuta, sad ću da ti pokažem šta bih ja poželeo tebi!*'). Taj neko je otac koji je umro, a parola na zidu je želja snevača kontekstualno i scenski u snu cenzurisana kao obaveštenje (metafora). Pridržavanje nekog pravila (Zakona) izvrće se u eksces kršenja istog, nešto kao '*uzimam zakon u svoje ruke, ali na fin način*' ('*umoljavate se...*'). Kako je suprotstavljanje Zakonu

17 Lacan J. *XI Seminar, Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986, str. 63.

18 Žižek S. *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London – New York, 1999, str. 45.

19 Man bittet, die Augen / ein Auge zuzudrücken (Frojd S. *Tumačenje snova I*, Odabrana dela Sigmunda Frojda, knjiga šesta, Matica srpska, Novi Sad, 1984, str. 319–320).

uvek vezano za krivicu, ja se osećam krivim što imam želju kakvu imam.²⁰ Čak ni njeno ulepšavanje, ublažavanje, ne umanjuje moju grizu, kao da sam ja odgovoran što je otac umro, zato što sam oduvek podrivao ovu želju negde u sebi, itd.

Preko ovog gorkog osećaja nelagodnosti dolazimo do drugih misli sna (označitelja) koje su manifestovane kao: *'umoljavate se da zatvorite (zažmurite) na jedno oko'*. Iz aviona uočavam metonimiju: od zatvaranja očiju nekome ko je umro, mi se pomeramo na *'budite popustljivi prema meni'* ili *'progledajte mi kroz prste'*, itd.²¹ Sa čime je ovo u vezi? Frojd je uzeo na sebe odgovornost da organizuje sahranu u vrlo jednostavnom stilu, znajući kakvo je mišljenje otac imao o takvim stvarima. Međutim, ostatak porodice negodovao je zbog toga: *„Mislili su da ćemo se morati stideti od ljudi koji će prisustvovati sahrani.“* Dakle, vidimo, i ovde je u pitanju krivica, ali je ona, takoreći, cenzurisana uz pomoć konkretne aktuelne situacije (briga oko nekih sporednih stvari, sahrane, itd.). To je kao da kažemo: ako već ne mogu da izbegnem krivicu zbog oca, neka onda barem izgleda kao da je u pitanju ona u vezi aranžmana oko sahrane, i ništa dublje od toga. Prema tome, ja govorim istinu, tj. priznajem da osećam krivicu, ali ne i celu istinu – izostavljam deo oko čega se stvarno osećam krivim (*'nisam te lagala, pitao si me da li mi se to desilo, rekla sam ti da, ono drugo ti nisam rekla, jer me nisi ni pitao'*). Rad pomeranja metonimijski u korist cenzure šiftuje označitelj, na jedan drugi bezazleniji,

20 Kleman K., „Frojdov teren i menjanja psihoanalize“, u *Za marksističku kritiku psihoanalitičke teorije*, Prosveta, Beograd, 1980, str. 28.

21 Najbolji način da znamo šta je metafora, a šta metonimija u snu jeste da ustanovimo da li određena misao sna (označitelj) preko materijala (označenog) menja svoje značenje, tj. kompletan smisao, ili se i dalje tiče neke pojedinosti u vezi iste te misli. U sažimanju nekog simbola tako pronalazimo metaforu (jedna stvar ostvaruje konkretnu vezu sa više stvari), a u pomeranju (jedna stvar prelazi na drugu bez ikakve konkretne veze) metonimiju. Jedan od za mene najlepših primera metonimije nalazi se u snu Frojdovog pacijenta (Freud S. (1909). Notes Upon a Case of Obsessional Neurosis. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume X (1909): *Two Case Histories ('Little Hans' and the 'Rat Man')*), 151–318) poznatijeg kao čovek-pacov, u kom pojava pacova u snu vodi poreklo samo od nemačke reči *Spielratte*, što znači cockar, i koja se odnosila na njegovog oca i jednu situaciju nevraćeno dugova koja ga je opsesivno proganjala, projektujući je na sebe. Dakle, bez ikakve veze sa životinjom kao takvom.

koji zajedno sa prvim delom sna ostvaruje celinu ispunjenja želje, na liniji želje i „želje“, i kriv sam i nisam kriv (sažeto u *'oči i jedno oko'*).

TI, JA I KAUČ KOJI TI DONOSI NOVAC

Vratimo se sad simptomu. Kako da interpretiramo tu splaćinu, čorbu u kojoj simptom, premda strukturiran, čiji potisnuti sadržaji stupaju tek u budućem vremenu, još nije dobio svoje značenje? U kliničkom kontekstu, koji ovde pretvaramo u teorijski, takva stvar nema stabilan status, jer menja svoju formu kao ameba, puca na različite strane, a ipak tim pucanjem nalazi načina da artikuliše svoje događanje, i nazivamo je *transfer* (transference). Dakle, ono je jezičko dešavanje u razmaku vremena koje u svom upornom ospoljavanju zarađuje sebi značenje, i da bismo ga objasnili bolje, moramo, makar na momenat, potpuno da se približimo njegovom izvornom ambijentu, odnosu u kom su suočeni analitičar i analizand.

Kako to izgleda? Bezoblična smesa (manifestni sadržaj ili materijal), bez jasne forme, ali u svakom slučaju simbolička, pruža se prema analitičaru kao prema subjektu za kojeg se pretpostavlja da zna. Zna šta? Ništa konkretno, jer je to znanje puka imaginarna projekcija analizanda. Ali, isto tako, ne postoji nikakav unapred projektovani sadržaj znanja koji bi mogao da mu pripíše analizand, to je situacija u kojoj odjednom osećamo da je sve što radimo na nekom kantar, i da odjednom sva naša neposrednost u delanju deluje toliko daleko, kao da je nikada nismo ni imali (*'nije mi jasno iz kog razloga se ponašam toliko ponizno i umiljato pred njim'*). Baš kao kad treba da nas pregleda lekar opšte prakse. To što se dešava ima veze sa analitičarem, ali na koji način, ako on zapravo ništa posebno ni ne čini, osim što nas sluša, čuti i postavlja pitanja koja nas još više iritiraju (*'ni ne poznajem ovog čoveka, a već me nervira više nego što to mogu da opišem'*)? Svaki put kada mislim da će mi reći nešto korisno, on mene pita šta ja mislim o tome, itd. Premda ispred nas sedi jedna ličnost, jedan Drugi čije bih osobine mogao da upoznam, analitičar se postavlja tako bezlično da mi ništa drugo ni ne preostaje osim da svoje nezadovoljstvo izražavam rečima i ponašanjem, kako bih jednom možda uspeo da izvučem nešto iz njega.

Međutim, ovo je stvar na koju neizbežno moram da se upečam: u protestu prema njegovoj navodnoj neprirodnosti, koja se sastoji od toga da preprečava svaki moj prijateljski i topao pokušaj komunikacije na koju sam navikao (u simboličkom svetu), nedostatnost koju dobijam počinje da me suočava sa manjkom u samom sebi. Postajem još više uznemiren kada shvatim koliko sam zapravo dozvolio da se prikažem u svetlu u kom to nisam želeo da mi se desi pred njim. Ali ja sam kriv za to, tako sam se postavio (a nisam mogao nikako drugačije) još pre nego što je on dobio šansu bilo šta da učini. Moj transfer (sve što sam dao misleći da ne dajem ništa), ova ameba koja menja oblik time što pretpostavljam da neko nešto zna, odaje me i određena je da započne pred njim od samog početka.²²

Analitičar je od strane analizanda sveden na objekat *a*, na sve ono što bi analizand želeo od njega, utoliko jače što mu sve više izmiče njegova bliskost ili razumevanje. Svoju kobnost analitičar neprestano potvrđuje i razgoreva jednim 'Che vuoi?' koje izaziva kod mene. U mojim konstantnim promašajima da ga dokučim i zadovoljim dolazi do frustracije. No, čime sam to zaista frustriran – njim, koji odbija da se uklopi u šablone koje mu bacam, ili sobom, tj. svojim, sad shvatam, možda ishitrenim, mada su delovali promišljeno, sadržajima, sa kojima uporno ne izlazim na kraj da ih učinim manje katastrofalnim po sebe?

„Nije li pre u pitanju frustracija koja je inherentna samoj besedi subjekta? Ne uključuje li se time subjekat sve više u gubljenje vlastitog bića, pri čemu – na osnovu vernih portreta koji ne čine njegovu ideju manje neskladnom, na osnovu korigovanja koja ne uspevaju da oslobode njegovu suštinu, uporišta i odbrana koji ne sprečavaju klimanje njegovog kipa, napokon narcističkih zagrljaja koji ga nadahnjuju životom – on konačno dolazi do spoznaje da njegovo biće nikada nije bilo ništa drugo do konstrukcija u njegovoj uobrazilji i da ta konstrukcija podriva svu njegovu sigurnost. Jer u tom radu koji preduzima da bi ga rekonstruisao za drugog, on ponovo pronalazi suštinsko otuđenje

22 „To znanje predstavlja iluziju, ono ne postoji zaista u drugome, drugi ga ne poseduje uistinu, ono se konstituše naknadno, preko našeg – subjektovog – označiteljskog rada; ali je istovremeno jedna nužna iluzija, zato što nam to omogućuje da paradoksalno predstavimo ovo znanje samo putem iluzije da ga drugi već poseduje i da ga mi jedino otkrivamo“ (Žižek S. *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London – New York, 1999, str. 56).

koje ga je navelo da ga izgradi kao jedno drugo, i kojim mu je odvajkada suđeno da mu ono bude oduzeto od strane drugog.²³

Dakle, sam analizand postaje sebi objekat u kojem je otuđena njegova sopstvena „želja“, sve preko pogrešno prepoznatog ideala koji je tražio u analitičaru. Ovo stanje je suština frustracije, a što je ona jača, znači samo da se objekat u njemu sve više razdvaja i nesnošljivo udaljuje subjektu od njegovog uživanja, tj. lagodnosti. Zar se to onda zove lečenje, tačka u kojoj analizand kipi od agresije prema samom sebi, koja ništa zajedničko nema sa animalnom agresivnošću frustrirane želje, i koju će Lakan uporediti sa jednom mnogo ozbiljnijom – onom roba koji na frustraciju svoga rada odgovara željom za smrću? Ali baš ovu neophodnost u terapiji ima u vidu i Frojd kada u svom članku objašnjava razlaz sa svojim učenicima, koji su ego analizanda snažili savetima da je isti utoliko jači, ukoliko čvrsto podnese frustraciju i izvije se iznad nje (*'gotovo hrišćanski je prevlada'*, itd.), čije je poreklo, kako i sami zaključujemo, potpuno van moći i smisla za smirivanje.²⁴ Dovoljno je da damo jedan primer u kom se ego poistovećuje sa disciplinom subjekta, i time brka imaginarno odlučivanje i kontrola nagona, da bismo jasno uočili u čemu se sastoji takav previd.²⁵

Recimo da bolujem od prevremenog svršavanja (*ejaculatio preacox*), gde 'bolujem' stoji u smislu nečega što mi smeta, što se isprečilo „želji“, ne tako da to nužno i doživljavam kao bolest. Nije da mi to ne prija, ali uživanje drugog je ono što me brine, nezadovoljstvo mog partnera kome sam pokvario celokupni ugođaj, koji se štedeo i odlagao svoj vrhunac, ili čak nije ni stigao zglavno da se uzbudi da bi ekonomisao. No, upravo on je razlog mog vremena, fantazija koju imam kada sam s njim, moja želja za njim je toliko jaka da sve što vidim u toku seksualnog odnosa odgovara jednom savršenstvu:

23 Lakan Ž. „Funkcija i polje govora u psihoanalizi“ u *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 29.

24 Freud S. (1914). On the History of the Psycho-Analytic Movement. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIV (1914–1916): *On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works*, 1–66

25 Lakan Ž. „Funkcija i polje govora u psihoanalizi“ u *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 30.

kako to radimo, način na koji se pokreće, kontura njegovog tela, njegov pogled, oči koje mu se sužavaju od omamljenosti... Gotovo kao da ne smem da je gledam. Osećam da, ako budem još koji put provu- kao raširene dlanove po njenim oblinama (možda i ne tako idealnim, koliko za mene odjednom nezamenjivim), ništa više neće ostati od mog nabreklog organa, itd. Prema tome, kako bih u ovom primeru trebalo da „osnažim“ svoj ego, da se, navodno, postavim iznad situacije? Da zadržim svoje ruke, smanjim koliko mogu dodirnu površinu između nas, gledam u stranu i mislim na nešto deseto, kako se to obično kaže? Ne suprotstavlja li se upravo ovo mojoj pravoj želji? Imaginarno moga partnera jeste nešto što se svaki put priključuje seksu sa njim (ono što mi dozvoljava da kažem nešto poput: *'vodimo ljubav'*, itd.), i predstavlja način na koji mi ego prati objekat *a*, ali i istovremeno ono čemu mogu da zahvalim što svršavam veoma brzo.

Sa jedne strane, postoji želja da odnos traje što je duže moguće, kako bi mi se pružilo neprestano ponavljanje svega što me pobuđuje, iznenadilo partnera i preko njegovih očekivanja (*'e ovako izgleda zadovoljena žena...'*), a sa druge, takođe želja koja radi na štetu ove, starajući se samo o tome da ne promaši užitak pravog ljubavnog odnosa. Dakle, ono što bi savetodavno pumpanje ega ovde učinilo jednim *'možeš ti to i bolje'* nije ništa drugo nego ubeđenost da seksualni odnos u suštini nije i ne treba da bude aporičan, kontradiktoran, i uistinu nesrazmeran simboličkom životu (*'larger than life'*), tj. da ga ja mogu kontrolisati. Međutim, zar mi takav i sličan gest terapeuta ne bi još više oga- dio odnos, gde bih tajno kalkulišući prilazio zadatku sa ciljem da bude maratonski, i seks postavio kao svoj privatni trening, u kom ću posle iscrpnog jebanja nadigrati (bilo kog) partnera neposrednim svršava- njem nakon njegovog? Nije li po njega još gore da bude ovako tretir- ran od strane nekog koga kaže da voli, i ne bi li baš na ovaj način dobio poruku da je samo jedan od mnogih sa kojima to mogu?²⁶

26 Teza da seksualan odnos spaja i sjedinjuje Muškarca i Ženu u bilo čemu deo je samo ideološkog fantazma. Zapravo, nema osetljivijeg mesta za istinu večnog raz- dora među polovima, i njihovu uzajamnu nepomirljivost, nego što je to seksualni odnos (*'nakon što smo spavali, sve se nekako promenilo'*). Stalan prepor u njegovoj oko- lini dokaz je sveukupne simboličke kastracije oba aktera, s kojom se i ulazi i izlazi iz odnosa (*'sad kada si me izjebao, sad ti više ne trebam?!'*).

RETROVERZIJA I SMISAO

Narcističko poistovećivanje sa partnerom u seksualnom ima potpuno istu strukturu kao i transfer u odnosu analitičara i analizanda – jednu frustrirajuću. Stvar koja najviše frustrira u ovome jeste bezizlaznost i beznadežnost, to da se sve odjednom nekako izvrgava, da je pod sumnjivim okom nekog na koga smo mislili da možemo da računamo, da ništa ne funkcioniše onako kako je zamišljeno, a ako pak to čini, da onda postaje sve samo ne to što bi trebalo da bude, itd. Istovremeno, izbor da ne budemo u ovakvom sosu nemoguć je. Ne podseća li nas to na onaj vic u vezi glavnog urednika jednih novina? Uprkos ubeđivanju od strane vlasnika novina, glavni urednik odbio je da ode na zasluženi odmor. Kada je upitan zbog čega ne želi da se odmori, urednik je odgovorio: „*Bojim se da će, ako budem otišao na nekoliko nedelja, prodaja novina opasti, ali se još više plašim ako, uprkos mom odsustvu, ona ne opadne!*“ Zato Žižek, misleći na ovaj paradoks, kaže: „*Simptom je element koji visi kao parazit i 'kvari nam igru', ali ukoliko pokušamo da ga odstranimo, stvari postaju još gore: gubimo sve što smo imali – čak i ono čemu je simptom pretio, a nije stigao da uništi.*“²⁷ Razmatran iz ovog ugla, simptom je naša jedina moguća supstanca, sve što spada u domen ljudskog, pojava koja se i zaobilaznjem ne može zaobići, posredovanje za svaku zamislivu i nezamislivu direktnost, ista ona koja čini radikalno nekompatibilnim uživanje (*jouissance*) i istinu, ona koju je Lakan nazvao – *sintom*.

Naravno, nama je već donekle poznata uloga simptoma, kako smo je naveli gore, i to koliko je on neodvojiv od subjekta još od njegovih najranijih dana, i pre no što je naučio da izgovara reči, itd. No, mi se ovde ipak bitno nalazimo na jednom novom terenu, koji smo tek skoro počeli da razmotavamo, jer sada dajemo prednost Realnom i posmatramo kako spram njega intereaguju Simboličko i Imaginarno. Mogli smo primetiti, o čemu će još biti reči, kojoj god da smo dimenziji prilazili, uvek smo je suočavali sa po jednom od preostalih, i tako svaki put, čas sa jednom čas sa drugom, a to je zaista i ispravna rezolucija sa obzirom na momente koji se ističu,

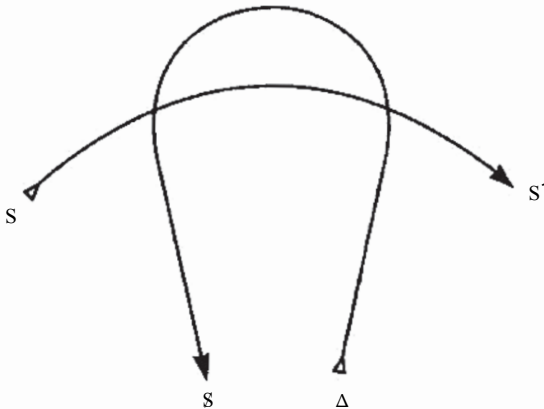
27 Žižek S. *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London – New York, 1999, str. 78.

na trenutke koji omogućuju otkrovenje i potrebu za nečim što bi se zvalo psihoanaliza, na označiteljsku strukturu koja samo sporadično sebe čini očiglednom (npr. kroz transfer), itd. U poređenju sa ovim, *sintom* predstavlja jedini izuzetak – on obuhvata isključivo ono u čemu istovremeno reaguju i Simboličko i Imaginarno iz perspektive, i jedino iz perspektive Realnog, polje u kom se seku sva tri skupa. Međutim, bez obzira na to što je skrojen kao neologizam, što se u skraćenom obliku njegovog naziva može izazvati aluzija na sintetičkog, veštačkog čoveka,²⁸ na sintezu simptoma (u Simboličkom) i fantazije, itd., za naše potrebe najvažnije je da znamo da se na simptom gleda kao na sintom samo zahvaljujući osobini retrogradnosti njegovog značenja, uz pomoć povratka u budućnost (*'gde Ono već bejaše...'*) u determinativnom sledu označitelja, tj. Realnog koje nije više iza, nego ispred Imaginarnog i Simboličkog. Upravo ovo znači biti u konekciji boromijskog čvora (dimenzije su između sebe vezane u krug), što razliku između dva pojma, simptoma i sintoma, čini pre svega kontekstualnom.

28 U obnovljenom serijalu *'Svemirske krstarice Galaktika'* iz 2003. vidimo primer odnosa ljudi i njihovih veštačkih kopija, dignut na nivo koji umnogome prevazilazi ranija ostvarenja u ovom žanru. Mašine nazvane Sajlonci, koje su ljudi stvorili, pobunile su se protiv njih i rešile da zatre svako ljudsko seme. Plan je da se ljudi zamene njihovim kopijama, koje su mašine uspele da naprave, i koje se gotovo ne mogu razlikovati od svojih originala. Ove kopije su zapravo bolje od ljudi, takoreći humanije od samog čoveka, ogrezlog u razne oblike zla, poroke, nasilja, itd. One mogu sve što mogu i ljudi: da ubijaju kao oni, da pričaju, zbijaju viceve, uživaju, upražnjavaju seks, plaču, krvare, osećaju, vole, lažu, veruju, itd. Neki od njih čak ni ne znaju da su klonovi. Ljudi ih, naravno, u početku tretiraju kao opasnost koju treba eliminisati, kao veštačke strojeve, 'tostere', koji samo spolja liče na njih, i koji zasigurno nemaju ono što je potrebno da bi se bio čovek. Međutim, kako vreme odmiče, postaje sve manje jasno na koji su to način Sajlonci neprirodni, tj. po kom se tačno osnovu razlikuju od ljudi, osim načina na koji su stvoreni. Da li se tek ovde krije ona najveća opasnost? Uprkos kosmopolitanskoj poruci da je svaki život svet i vredan, pa čak i onaj koji je rezultirao od veštačke inteligencije, provlači se još jedna, mnogo ozbiljnija i stvar strašnija od svega ostalog – ta da se možda baš mi kao ljudi, po svemu što smo mislili da nas odvaja od drugih oblika života (duša, duh, intelekt, emocija, strast, itd.) uopšte ni ne odlikujemo, da ne postojimo na način na koji smatramo da postojimo, čim se sve to može dobiti na artifičijelan način. Sajlonci, kao ljudskiji od samog čoveka, prouzrokuju ono Realno, rađaju jedan opsceni ambijent – otkrivaju istinu da subjekta nema nigde, da sve što egzistira jeste zapravo samo njegov sintom.

Istu logiku retroverzije naznačava Lakan u svojim grafikonima želje, koje nameravam potpuno da ispratim. Već na nivou elementarne ćelije grafikona (šeme koja se u suštini ponavlja na svim nivoima) možemo da uvidimo da se iz sasvim drugačijeg aspekta ovde gleda na *point de capiton*, i generalno, na lanac označitelja, nego kako smo to opisali u simboličkom poretku (slika 4.1). Istovremeno, ovi grafovi biće prilika da utvrdimo sve ono o čemu smo uglavnom govorili od starta našeg izlaganja. Za početak, obratimo pažnju na dva vektora: onaj glavni u obliku potkovice Δ -S, počinje od neke mitološke (pred-simbolične) želje. Na svom putu on preseca (tj. prošiva) drugi vektor S-S', usmeren s leva na desno, u dvema tačkama (kao konac koja ulazi i izlazi), ne nužno susednim, koji predstavlja označiteljski lanac. Desno označiteljsko mesto (nazovimo ga provizorno S_{n+m}), koje hronološki treba da sledi negde iza levog (S_n) vidimo da ne prati hronologiju događanja u samom grafu, jer ga vektor želje najpre preseca u S_{n+m} , pa tek u povratku, lučno, izlazi u S_n i utvrđuje svoj šav u rezultatu precrtanog subjekta. U tom smislu, tačka S_n biva određena tek od vremenski neke dolazeće tačke na liniji označiteljskog

Slika 4.1.
Elementarna ćelija grafa želje



lanca S_{n+m} , a s obzirom na to da su oba preseka označitelji, ispada da označitelj biva označen (ostvaruje svoj identitet u značenju, tj. subjektivizaciju čitavog lanca) onim označiteljem koji se još nije ni pojavio, doslovno, iz budućnosti.²⁹

To je formalizacija pojave simptoma, a on je, kako vidimo, i u ovom slučaju predestiniran da nastane. Levu tačku, kojom se ovaj proces osigurava čvorom, gde nastaje značenje, tj. naša identifikacija sa tim da je u pitanju sama Stvar, nazvali smo *point de capiton*, i odredili je kao mesto u kojem puca barijera između označitelja i njegovog označenog. Iz pozicije Realnog, ova tačka nije rezultat onoga što prethodi tom mestu, već jednog slobodnog označitelja čije označeno i dalje proklizava, tj. ostaje neuhvatljivo. U kontekstu da objasnimo šta je ono što neprestano produžava lanac, što čini da označitelji beže od umrtvljivanja, težeći stalno da uhvate ono što od samog starta moraju uvek gubiti, mi smo iskoristili objekat a , prenevši ga iz Imaginarnog, iz pregenitalnih objekata, itd. Tako nam je postalo jasno zašto svaki lanac u principu deluje kao beskonačan. No, ovde tačno uviđamo efekte delovanja te beskonačnosti unazad na proizvodnju značenja, i zatim stvaranje podeljenog, raspolućenog subjekta, gde je objekat a , zapravo, sada nešto poput domaćina za čitavu rabotu. To je gotovo kao da neki označitelji potpuno normalno klize svojom trasom (S_n), praveći metonimijske obrise, kao u mislima pred spavanje, a onda u jednoj sadašnjoj tački (S_{n+m}) neki od njih, koji su već prošli, odjednom dobiju nekakvo značenje, koje tada nije ukazivalo ni na kakvu naznaku da ga mogu oformiti (na način na koji bi to nešto značilo nama).

O identičnoj stvari je reč prilikom transfera u psihoterapiji, u svakoj aktivnosti koja dobija epitet psihoanalitička ('*govorio sam o nečem, znam da jesam, ali tek sad mi je jasno zašto sam tako nešto morao da radim, no, ja to i dalje radim, na nekim drugim mestima, u vezi sličnih stvari*', itd.). Nastupanjem S_{n+m} mi mislimo da nam se nešto desilo u S_n , još davno pre S_{n+m} , i onda kažemo da je ovo sad, u stvari, okidač za

29 Definicija označitelja (S_{n+m}) kao onog koji predstavlja subjekta za neki drugi označitelj (S_n), vidimo, važi i u ovoj koncepciji (Realnog pogleda na simptom), s tim što je smer smisla retrogradan u odnosu na onaj ranije predstavljeni.

ono što se nekada zbilo, da sećanja naviru, itd. Ali, upravo to je iluzija, jer kako vidimo, tada kada mislimo da nam se nešto desilo (S_n), ono uopšte nije ni imalo značenje kakvo mu sada (S_{n+m}) pridajemo, niti je bilo šta uopšte i značilo, tj. ono se kao takvo (kao simptom neke traume) nije čak ni dogodilo! Prisetimo da je jedini uslov da se nešto dogodi taj da ima neko značenje, da je simbolizovano nečim, obavijeno označiteljskom i nikakvom drugom strukturom.

U tom smislu, mi konstantno pogrešno tvrdimo da postoji neki suštinski događaj za koji je vezano ono što nam navire, koji je stalno bio tu, ali smo nužno nesvesni da se on nalazi ispred (tj. da je rođen baš sada i ovde kada ga se sećamo kao nečeg ranijeg), a ne iza toga događaja. Zato, kada je analiza u pitanju, „... stvar nije prosto u tome da dovodimo-do-svesti 'traumatički događaj rane mladosti', da prisvajamo vlastitu istoriju u genetičkom, evolucionističkom značenju, da tako na sceni svesti ispunjavamo praznine na mestima gde bi trebalo da nastupe 'uzroci' simptoma, da postanemo svesni celine tog 'kauzalnog nekusa' – već u tome da taj 'traumatički događaj', koji se npr. prisilno ponavlja u našem neurotičkom simptomu, dovedemo-do-reči u njegovoj označiteljskoj dimenziji, u tome kako se upisuje u označiteljsku artikulaciju, i koja je pak 'sinhrona', ovde-i-danas delatna, određujući moje sadašnje stanje. Stoga, nije ni toliko važno znati kako se taj traumatički događaj 'zaista zbio', koliko izložiti način njegovog artikulisanja u 'sinhronoj', ne prošloj paradigmi.“³⁰

DA NISAM OTIŠAO IZ TOG GRADA...

Zar se efekat 'već viđenog' (*déjà-vu*) ne zasniva upravo na ovoj stvari? Koliko smo samo puta sanjali san, čija nam radnja odaje utisak da smo je nebrojano puta ponavljali u životu, a istovremeno vrlo dobro znamo da je ona sama po sebi nemoguća da bi bila istinita?³¹

30 Žižek S. *Znak/označitelj/pismo*, Mala edicija ideja, Beograd 1976, str. 135–136.

31 Navešću dva takva sna, u kojima ne sumnjam da će i drugi pronaći sopstvene modele. Izlažem samo njihov materijal bez naročitog tumačenja. U prvom snu, sanjam da jurim kroz Beograd, da li biciklom, peške ili nekim drugim prevoznim sredstvom – ne znam, ali sam zaokupljen trasom kojom prolazim. Trasa je uistinu nemoguća,

Na kraju krajeva, moramo li isključivo sanjati da bismo sudelovali u proizvodu retroverzije? Odgovor na ovo pitanje krije se u Frojdom tekstu *Uspomene pokrivalice*. Ono što njega najviše tu zanima su nekakva sećanja, vezana najčešće za detinjstvo, koja se pamte i naviru iz neznanih razloga, čiji je sadržaj nekako zaokružen tako da se teško naočigled može izvući iz trenutka koji ih je opozvao. Osmotrimo konkretan slučaj: pacijent je čovek star 38 godina, visokog obrazovanja, koji tvrdi da ne zna od kad mu datiraju najranija sećanja, da se nekih od najvažnijih događaja uopšte ne može setiti, kao što su npr. rođenje njegove mlađe sestre, ili kako je zadobio povredu na licu koja mu je ostavila još uvek bolan ožiljak, dok pamti neke druge stvari, za koje posve nije siguran kada su, i da li su se uopšte desile, potpuno nebitne i epizodne, i koje mu često, iz čista mira, padaju na pamet.

Jedna od takvih, koju analizira uz Frojdovu pomoć, je sledeća. „*Vidim pravougaono, blago iskošeno parče guste i ozelenele livade; u travi se nalazi veliki broj žutih cvetova – evidentno maslačaka. Na vrhu livade nalazi se letnjikovac, a ispred ulaznih vrata razgovaraju dve žene: seljanka sa maramom na glavi i dečija dadilja. Tri deteta se igraju u travi. Jedno od njih sam ja (kada sam imao dve ili tri godine);*

i ja to znam, ali u svakom slučaju, u snu rezonujem nešto u stilu *'ovo je put koji si tražio, a nisi mogao da ga nađeš, kojim si nekada davno prolazio, pa si vremenom zaboravio kako se tamo stiže'*. Lokacije maršrute obuhvataju deo oko Kalemegdanske tvrđave, Zelenog venca, Dunavskog keja, mostove, dok je cilj izlaz na vodu, ali taj izlaz više liči na morskou plažu nego na prilaz reci. Dakle, ja sam u snu pronašao prečicu do mora koja vodi nekako preko Kalemegdana i ostalih pomenutih lokacija. To je tajni put, neki ga znaju, a neki ne, ja sam već bio tu, ali sam zaboravio kako se do njega dolazi, i tako ga i doživljavam (nešto slično kao što to izgleda u zamisli Džejmisa Berija u romanu *'Petar Pan'*, kako se preko Temze, ili nekih slepih uličica u Londonu može stići do Nedodije). Drugi san je san o jednoj, meni veoma dragoj, osobi koja je umrla početkom mojih studija, koja mi je velikim delom ispunjavala detinjstvo, ali i kasnije godine, pazivši na mene. U snu, ona nikad nije za stvarno umrla, ali istovremeno znam da je to nemoguće. Međutim, za to znamo samo ona i ja, dok svi ostali misle da je mrtva. Navodno se već dugo sastajemo u njenoj kući, u kojoj sam nekada provodio puno vremena, neke od svojih najlepših dana, koja je inače, u stvarnosti, odavno već porušena. Sve je kao nekad, ali to niko ne zna. Na kraju, zabrinut sam kako ću da objasnim roditeljima da ta osoba, u stvari, nije mrtva, jer sam rešio da obelodanim da se sastajem sa njom, bez obzira na to što je faktički mrtva.

*ostalo dvoje su moj mali rođak, koji je godinu dana stariji od mene, i njegova sestra koja ima skoro kao i ja. Beremo cveće u travi i pravimo bukete od onog što smo ubrali. Devojčica ima najljepši buket i, kao da smo se dogovorili, rođak i ja je napadamo i otimamo joj cveće. Ona zatim plačući odjuri ka letnjakovcu, a seljanka joj, da bi je utešila, daje veliko parče crnog hleba. Čim smo to videli, i mi smo dotrčali i molili da dobijemo nešto hleba, što se odmah i desilo. Seljanka je dugim nožem sekla hleb, koji je po sećanju bio veoma ukusan. I tu se slika prekida.*³²

Tek što je izložio svoje sećanje, pacijent primećuje da nešto nije baš sasvim u redu sa ovom scenom. Njemu se čini da su žuta boja cvetova, kao i evocija na ukus tog hleba nekako prenaplašeni. Kada ga Frojd pita koja ga dešavanja teraju da se seti ovog događaja, on navodi dva konkretna perioda iz prošlosti. Sa svojih 17 godina, prvi put se posle dugo vremena vratio za praznike u svoje rodno selo, kao gost u kući porodičnih prijatelja. Njegova familija bila je dobrostojeća, ali je, negde u vremenu njegove treće godine, posao krenuo loše, otac je izgubio mnogo toga i porodica je bila prisiljena da se preseli u grad, u kom pacijent nikada naročito nije uživao, i u kojem je iskusio siromaštvo. Dok je boravio u gostima, nakratko je upoznao ćerku prijatelja koja je imala petnaestak godina i odmah se osetio zaljubljenim, držeći to u tajnosti. No, nakon nekoliko dana devojka se vratila školi, što je na njega veoma snažno uticalo. Razmišljao je o tome kako bi sve bilo drugačije da se nije onomad desio krah sa poslom, da se nisu morali seliti u grad: tada bi izrastao u snažnog momka kao što su dečaci sa sela, nastavio sa očevom strukom, umesto što je zaglavio u knjigama koje nemaju veze sa praktičnim životom, oženio se tom devojkom, koju bi do sada intimno poznao, itd. A stvar koja je na njega ostavila utisak pri njihovom prvom susretu bila je upečatljivo žuta haljina koju je nosila.

Druga asocijacija, koju nadovezuje na ovu, dešava se tri godine kasnije. Ovoga puta otišao je na odmor kod svog ujaka, gde je sreo iste one rođake iz sećanja koje smo naveli. Njegov ujak

32 Freud S. (1899). Screen Memories. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume III (1893–1899): *Early Psycho-Analytic Publications*, 299–322.

takođe se jednom preselio u neki drugi grad, ali je u njemu uspeo da izgradi solidnu karijeru. Prema svojoj rođaci pacijent nikad nije osećao ništa, ali je znao da su njegov otac i ujak svojevremeno imali plan da ga ožene njom kad završi sa studijama, i presele u grad gde ujak živi. Od toga se brzo odustalo kako je postao zaokupljen i preplavljen naukom koju je studirao. Tek dosta vremena kasnije on je uspeo da se iskobelja, i traživši dugo posao, da se situira tu gde je sad. Plan koji je otac imao podsetio ga je da se ovaj osetio krivim što je otežao život deci, i na taj način pokušao da se iskupi za nezavidno stanje stvari, tj. za teško zarađivani *hleb*, njegov gorak ukus koji je i sin morao da iskusi.

Pogledajmo sada, ove dve epizode ukrštaju se preko dva fiksirana označitelja, tj. dve tačke šivenja – hrane i ljubavi (kao hrane, potrebe za seksom). Hleb u uspomeni iz detinjstva ima izrazito dobar ukus i odnosi se na hranljivu namirnicu, a u događajima koji iniciraju sećanje na nju hleb je nešto sasvim drugo: on se koristi kao metonimija i odnosi se na posao koji bi predstavljao izvor prihoda (prehranjivanja), u smislu u kom se kaže, *'da li ću sutra imati hleba da jedem?'*³³ Dakle, on je sve samo ne ukusan, što znači da imamo, s jedne strane, relaciju suprotnosti kao oblik cenzure (izvrtanje), i pomeranje u reči hleb, koje sklanja značenje siromaštva u kontekst infantilnog oduševljenja određenom hranom.

Što se tiče označitelja koji se vezuje za ljubav, u obe epizode u igri je odrednica *'biti oženjen'*, i to pre svega kao intimna bliskost sa nekim (imati sa njim seksualne odnose). U prvoj, ona se provlači kao *'sada bih ja bio oženjen njom, a ne neko drugi'*, a u drugoj u smislu *'barem bih bio oženjen (barem bih karao) i imao hleba da jedem'*. Ženidba je u svakom slučaju u funkciji fantazije, tj. misli se samo na ono što joj neposredno sledi – prva bračna noć, a to je u fantazmatском okviru izjednačeno sa oduzimanjem nevinosti, ili defloracijom (*'koga briga za sve ono što dolazi posle...'*). U sećanju koje se prisilno

33 Engleski izraz za ovo je *'bread and butter'* (doslovno, hleb i puter), i znači *'ono od čega živim'*, ili u žargonu *'šljaka'*. Npr. *'I worked as a bartender for a year, and it was the tips that were my bread and butter'* (*'Radio sam godinu dana kao konobar i živeo na napojnicama'*).

ponavlja (simptom), defloracija je iskazana opet metonimijom: u aktu nasilnog (strastvenog) oduzimanja cveća maloj rođaki.³⁴ Kroz cvet maslačak, sećanje prenatglašava boju, koja je u direktnoj vezi sa haljinom petnaestogodišnjakinje iz prve epizode (takode ostavlja snažan utisak), pa značenje ostaje neizmenjeno i služi kao most da se jednokratnom pojavom izrazi više komplikovanijih odnosa (žuta boja), tj. da se zkusne kao metafora. Ako sada ukrstimo sve ovo iz oba označitelja, kako bismo ocrnali želju, dobijamo nešto poput *'kako bi život bio sladak (hleb bio ukusan), da sam samo ostao na selu...'*

Na primeru svakog od označitelja jasno vidimo u kom smeru zapravo teče potiskivanje (što je ovde isto što i ulepšavanje). Metonimiju ukusnog hleba iz detinjstva uzrokuje tek nemaština i beda nakon selidbe i kasnije tokom studiranja pacijenta, tako da sećanje potpuno pokrije čitavu nevolju koja ga je zadesila. U istom smislu, suzbijanje misli o seksu, o svim mogućim nelagodama tog „vatrenog krštenja“, o probijanju himena i krvarenju žene, pronalazi svoj nevini i izraz bez prljavštine u branju i uzimanju zrelog cveća, što samim tim omogućuje fantaziji da deluje kao sećanje, jer ova uzima elemente tako da se može smestiti samo kao oblik infantilnosti. Ali kako je to moguće, imati uspomene iz detinjstva na stvari koje će se desiti tek nakon petnaestak i više godina??

Ovde zatičemo onu retroverziju iz Lakanovog grafa želje. Uspomena kao prošlost ni ne postoji, kako navire samo uz pomoć budućih događaja, tj. ona kao takva (pokrivalica misli iz epizoda) ne nosi ama baš nikakav značaj u smislu da li se zaista dogodila ili ne, da li su se neki slični elementi iz detinjstva kojih se ne sećamo uistinu priključili njenom nastanku, već taj da je po svojoj jezičkoj strukturi, premda cirkuliše u javi, tj. u budnom stanju, potpuno ravnopravna konstelaciji sna za vreme spavanja. Neki od materijala koji nisu simbolizovani (letnjikovac, dve žene) verovatno potiču od nečeg čega se ne možemo tačno setiti. Takva sećanja su nekompletna i predstavljaju samo obrise koji su se, kako vidimo, nalik na pola puta

34 Defloracija na engleskom *'deflowering'*, *'oduzeti nevinost'* se kaže *'to deflower'*, a *'de-flower'* literalno znači *'oduzeti cvet'*. U srpskom de-floracija, od flora (biljni svet), i dalje, cvet.

našli sa označiteljima koji su ih prišli u celinu, i uspostavili manje-više koherentnu impresiju pacijentu da je reč o rekolekciji, tj. pridali mu nekakvo simboličko značenje (mesto u njegovom životu), nešto prema čemu se može odnositi kao da mu se zaista i dogodilo.³⁵

Sa druge strane, to takođe znači da nekakav izvorni traumatski događaj postaje nemoguć za saznanje, da ne pruža nikakav

35 Ista pojava retroverzije u odnosu na sećanje vezana je kod jednog drugog pacijenta (Freud S. (1918). From the History of an Infantile Neurosis. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XVII (1917–1919): *An Infantile Neurosis and Other Works*, 1–124) za primalnu scenu, scenu koitiranja roditelja u položaju muškarac iza žene (*coitus a tergo*), negde nado-mak njega, dok je ležao u krevetu, u popodnevним satima odmora. Ovo sećanje rekonstruisano je u analizi sna u kom pacijent, u kasnijim godinama, sanja da ne može da spava, otvara prozor i na drvetu ispred kuće uočava nekoliko belih vukova, sedam ili osam, koji statično sede na granama poput sova i gledaju (bulje) u njega, načuljenih ušiju, kao da nešto slušaju. I to na sledeći način: asocijacija vuka tiče se jedne slikovnice (priče *Crvenkapa i vuk*), gde je bio ilustrovan veliki beli vuk kako stoji na prednjim nogama, i koje se pacijent plašio kada je bio mali. Njegova starija sestra pretila mu je tom slikom kako bi od njega tražila da radi to što mu ona kaže, između ostalog, da joj pokazuje pišu da bi se ova poigrala s njom. Dakle, ova kastrativna opasnost (*'šta hoće ona sa mojim penisom?'*, *'hoće li ga odgristi?'*, *'hoće li me boleti?'*) praćena je pretnjom obelodanjivanja slike vuka, tj. onoga koji zaista ima moć da kastrira (oca). Vuk je metafora za oca koji stoji (ukrućeni penis), dok u snu vukovi stoje na identičan način, gledajući u njega. Prenaglašena statičnost, tj. pasivnost u snu, radom sna referira na suprotnost koja je tu izvrnuta – na aktivan seksualni odnos u kom otac stoji iza majke koja, za razliku od njega, kleči i oslanja se rukama o tlo. Pacijent primećuje da ga u životu privlače žene sa jakim nogama, naročito butinama i zadnjicama, i da ne može da im odoli kada ih ističu, zatežući se. Takođe, statični vuk koji gleda istovremeno se dotiče i njega (u nešto očiglednijoj cenzuri), zadešenog i zbunjenog, koji straga posmatra šta mu rade roditelji (i/ili sluša njihovo uzdisanje). U ukrštanju ovog i scene sa sestrom, dete se identifikuje sa ocem, tj. sa onim koji kastrira, sklanja ga i zauzima njegovo mesto u jebanju. Vuk je, time, višestruka metafora, čak i za majku koja dozvoljava da se otac i on (drugi vukovi) popnu na nju, tj. u snu popnu na drvo (metonimija). Druga metonimija tiče se broja vukova koji se odnose na doba dana (broj sati) kada je došlo do odnosa, itd. Ako sve ovo budi tek san u kasnijim godinama, slobodni smo, kao u smislu uspomena pokrivalica, da zaključimo da je utoliko više verovatno da se decidno takva radnja uopšte nikada nije morala zbiti da bi je dete imalo kao fantaziju, tj. konstrukciju. Ovaj oblik potencijala (mogućeg načina) videli smo da je jedan od osnovnih modusa kojim deluje kastracioni kompleks. To što se čini da može da se desi mnogo je snažnije i prisutnije od nečeg što se eventualno zaista desilo, jer se za razliku od ovog uvek ponavlja u svojoj pretnji fantazmima.

ključ ka interpretaciji i ne daje nikakve olakšice da bi se postepeno i u nekom sistemu razotkrio u životu koji sledi. On je, takoreći, izuzet, odsečen od samog vremena, tj. besmislen u odnosu na simptom koji orbitira oko njega (mada smo skloni da inače tvrdimo obrnuto, kada ujedno ne znamo o čemu tačno govorimo). Tako Frojd na kraju svog članka kaže: „*Mogli bismo da se zapitamo, imamo li mi uopšte neko sećanje iz svog detinjstva; uspomene koje bi trebalo da se odnose na naše detinjstvo mogu biti sve što imamo. Naša sećanja prikazuju naše najranije godine ne onako kako su se zaista dogodile, nego kako su se pojavile u kasnijim periodima kada je sećanje na njih potaknuto... I brojni motivi, bez obzira na njihovu istorijsku tačnost, imali su udela u njihovom stvaranju, kao i na to koja će se od sećanja pojaviti.*“³⁶

Prema tome, čim se pronademo u nekoj strukturi, to znači da njom učestvujemo u nekom retrogradnom efektu, da prilazimo od napred a ne od nazad, nevezano da li sanjamo, fantaziramo, ili prosto mislimo. Međutim, ta jezička struktura, kako vidimo, ima oblik besmislice, „... koju treba da iskusimo kao sam označiteljski pred-smisao, koji tek ima da proizvodi smisao, čiji je naknadni učinak

36 Ako se u ovom trenutku osvrnemo na koncepciju psiholoških horora koje smo spominjali u prvom poglavlju, i na tezu da se stvar razrešava kada protagonista simptome sa početka filma dovede u vezu (značenje) sa nekim žarištem iz prošlosti, u smislu rešenog zadatka, morali bismo ih dopuniti. Naime, sada nam je jasno da tačno označavanje (*pinpointing*) i konkretizacija traume nisu mogući, a film kao da predoseća tako nešto, da prosto ne može da se pomiri da je sve rešeno. Neki ostatak uvek mora da preostane, i bez obzira na to što je stvar umirena raspletom, film kao da odbija da se završi na miran način. Kako se to postiže? Da li primećujemo da se svi nalik njima završavaju kratkim scenama koje opet ipak vraćaju uznemirenje i aludiraju na to da je sav trud protagoniste u neku ruku bio uzaludan, u smislu da horor ne može biti zaustavljen, već samo suspendovan? Da smo gledali predstavi u kojoj se samo malo prijemčiviji simptom od prethodnog prelepio preko njega i ništa više od toga, simptom u čijoj je sadržini zabluda o nekakvoj prošlosti koja daje sve odgovore? Možda smo mislili da su ove scene tu samo u naletu stila, ali one su mnogo više od toga. Setimo se kako se završava film 'Ogledala': Kifer Saterlend, junak filma, nakon što je učinio sve što je trebalo da bi ispaao junak, u poslednjim scenama otkriva, kako izlazi na ulicu, da njegovog odraza u staklima nema nigde, da je prestao da postoji, da ga niko ne može videti, itd. Drugim rečima, misleći da rešava misteriju traume postao je sasvim ophrvljen njom kao simptomom koji je sebi sačinio tokom istog tog rešavanja. Mogli bismo reći da je naivno podlegao manifestacijama analizanda, nimalo ne mareći za kotratransfer u koji ga je ovaj uvukao.

*smisao. No, kod rebusa (tj. sna) kao i kod simptoma, stvar je utoliko jasnija, jer oni već neposredno nastupaju kao 'besmislica', jer je u njima već neposredno probijeno polje imaginarnoga, polje značenja.*³⁷ Ona se, dakle, svojim simboličkim (označiteljskim) elementima trudi da referira na nešto pred-simboličko, na nešto što, upravo zbog toga što nam nema druge nego da obitavamo u simbolima (jer se simbolički odnosimo i prema sebi), možemo da uhvatimo samo kao Imaginarno, nekakav naknadni koncept već umrežen u „želju“. Tako Imaginarno izravnjuje besmislicu, baš kao što reč umiruje tišinu (čini je podnošljivom), ili san čuva spavanje, i u formi značenja prebacuje preko nje nekakvu logiku, koja je tu sakrila svu apsurdnost.³⁸

37 Žižek S. *Znak/označitelj/pismo*, Mala edicija ideja, Beograd 1976, str. 23.

38 Videti u ovom kontekstu o zavodljivosti pri interpretiranju snova kada je reč o sekundarnoj obradi, npr. o mislima, ili govoru u snu (Frojd S. *Tumačenje snova II*, Odabrana dela Sigmunda Frojda, knjiga sedma, Matica srpska, Novi Sad, 1976, str. 140–160).

Dođi na večeru

ZAŠTO SVE MORA DA BUDE VEZANO ZA SEKS?

Retroverzija, time, otkriva simptom iza kojeg uvek stoji neka struktura, i to fantazmatska, ona koja zapušava rupe, pa je fantazija gradivni materijal za Imaginarno, pur-pena oko prozora koji daje smisao. Ona je, dakle, na ivici strukture; njom se struktura služi, ali ona sama najčešće nije strukturirana, u smislu da može da prošije neki drugi označitelj, osim kada ne predstavlja ujedno i simptom. Ovo zadnje dešava se onda kada je pritisak Imaginarnog toliko velik da čak i u snovima konstruiše jednu, na prvi pogled, pretežno smislenu celinu, jednu ujednačenu fabulu. No, u svom busanju, Imaginarno će nam upravo tu otkriti tačku koja nikada ne može biti prenebregnuta, konstantno sidro svih fantazija – svoje seksualno (falusno) nesnalaženje.

Setimo se samo sna o klaviru jedne pacijentkinje koja sanja da je muž pita: „*Ne treba li da damo da se klavir štимуje?*“, dok ona odgovara: „*Ne isplati se, moram ga već inače presvući kožom.*“¹ U ovom snu nema ničeg čudnog, to je dijalog koji se zaista odigrao prethodni dan. Zašto se onda on sanja, takav kakav je, zašto ga pacijentkinja ponavlja? Isti dan ona je posetila prijateljicu, gde je, na pitanje da skinе jaknu, odgovorila: „*Hvala, ne isplati se, moram odmah da idem.*“ Sada metonimijski šifter značenja počinje polako da radi i, preko jakne kao srednjeg člana, najzad se zaustavlja na trenutku, kada se isti dan tokom seanse uhvatila za nju jer joj se odjednom otkopčalo dodatno dugme. To je izgledalo kao da je htela da kaže: „*Molim vas, nemojte*

1 Frojd S. *Tumačenje snova I*, Odabrana dela Sigmunda Frojda, knjiga šesta, Matica srpska, Novi Sad, 1984, str. 190.

gledati tamo, ne isplati se.“ Drugim rečima, na mestu njenih grudi nema bog zna šta da se vidi. U snu se reči odnose na klavir, sasvim suprotno, jednu veliku i robusnu stvar (izvrtanje, devojčka želja da joj sise budu pozamašne), za koji inače spominje da je *'odvratan sanduk koji daje loš ton'*, stvar koju je muž još pre braka imao...

Očigledno pitanje koje sad treba da postavimo je: zašto tumačenje ovako bezazlenog sna mora da vodi do seksualnog motiva, tj. da se odnosi na stid i nezadovoljstvo izgledom tela? Pa, zato što je to tema kod nje koja, na neki način, izbegava da se uputi u normalne tokove simbolizacije, jezika, za razliku od momenata o štimovanju klavira, ili skidanju jakne. U pitanju je označitelj kojem nedostaje sopstveno označeno. To je stvar koja se dakako primećuje, ali oko koje je nezgodno bilo šta reći, a kamoli na to skrenuti pažnju da je problem (*'naravno da ti ništa ne fali'*, itd.). A ukoliko pak to učinim, odgovoriće mi se jednim uzaludnim pokušajem njegovog prevaziženja (*'ako me zaista voliš, prihvatićeš me ovakvu kakva sam'* i sl.). Na ovaj način, tema kao da sebe zaobilazi koristeći druge označitelje i otvarajući gomilu novih karika u lancu koje se brane i udaljuju od praznine u shematizaciji. A celine koje dolaze na mesto ovih su u odnosu na to bezazlene, i obične, baš kakav je i materijal ovog sna (*'zamisli, sanjala sam jebeni klavir...'*). Međutim, to sve ukupno uopšte nije bezazleno! Jer to je ista ona stvar zbog koje će neko malo-malo da promeni raspoloženje, okrenuti se i odreagovati prisilnom neurozom, bez ikakvog, ili dajući neko trivijalno i glupo objašnjenje (*'opet je učinila nešto što ne mogu da razumem'*).

Improvizujmo scenu sa dve drugarice koje se poveravaju, kada jedna pita drugu za njenog novog partnera: „Pa, jeste li radili ono?“ „Šta?“ „Pa, znaš, one stvari?“ „A, nismo još uvek, ali smo pričali o tome...“ Da li neko od nas doista zna, ili treba da zna, na šta tačno referira ovo famozno *'ono'* u njihovoj komunikaciji? Ako kažemo u stilu: ma naravno, sigurno misle na seks, jebanje, tucanje..., verovatno je da nismo pogrešili, ali umetnimo te reči umesto zamenice koja je korištena, i šta ćemo dobiti? Zar rezultat eksplicitnosti i konkretizacije u ovom slučaju nije zapravo njihova suprotnost – sakaćenje i zaobilazanje praznine Realnog koja je još koliko-toliko odisala u upotrebi zamenice? Ne čini li nam se, ma koliko izraza

nabrajali, naziva za različite seksualne radnje, opise (jedan od njih bi mogao biti i neki potpuno formalan, *'da li je njegov penis ušao u tvoju vaginu?'*), da ništa, u izvesnom smislu, ne može da zameni širinu *'onog'*, takvog kakvog ga izgovaraju?

Da budemo sasvim jasni, ovde ne govorimo o stidljivosti, ili tome da devojke pokušavaju da budu kulturne, pa izbegavaju *'ružne'* reči, i sl. (*'šta okolišeš, kaži lepo – jebanje'*, itd.). Ono što je zaista posredi jeste osećaj da se bilo kojim drugim izborom reči ne dočarava jasna situacija stvari, da se gubi ono na čemu se zapravo insistira – da se uspostavi stalni preostatak u zagonetki šta bi sve to moglo da podrazumeva, da je *'ono'* upravo Stvar (*das Ding*) koja je uvek veća (ili manja) od onog što bih mogao da zamislim. U tom dodatnom pitanju koje uvek preostaje (*'a da li ste i...?'*) neguje se ono što je nemoguće simbolizovati, istrajava se u neoznačenom. Zato se u čestom prekoru *'lepo se izražavaj!'*, koji obično dolazi od nekog autoriteta, roditelja, paradoksalno, iza moralisanja i guslanja o pristojnosti krije zapravo ono što im zaista smeta: briga o tome da se ne okrnji ono sveto (totem), da tajna ostane tajna (*'ne izvirgavaj rečima ono što ne može da stane u njih'*). Sada više ne govorimo o efektima falusa. Ovo je falus sam.²

2 Uključio bih ovde i način kako se najčešće posmatraju ljudi sa drugačijom *'seksualnom orijentacijom'* od one koja dominira. Odakle dolazi nelagodnost prema istim? Zbog čega su toliko omraženi i diskriminirani? Upravo zato što se u vezi njih proizvodi i uzdiže fantazam o prekomernoj neoznačenosti, o tome da nam ni na kraj pameti nije šta sve mogu da rade u krevetu i van njega, da obiluju nekim zadovoljstvima koja su nam potpuno strana, da nas na taj način unižavaju, prikazuju kao ograničene i nespremne da eksperimentišemo, itd. Sa druge strane, kada žele da se načine vidljivim u nekom javnom svetlu, onda se ono što nas je kopkalo o njima tretira kao nešto što je bolje da nikada ne saznamo (*'šta ima da paradržaju, neka rade šta god hoće, ali među četiri zida, što dalje od mojih očiju'*, i sl.), kada fantazam kulminira u *'to su oni što vole da rade one stvari i na ulici'*. A šta da rade – to niko tačno ni ne zna. Mi ih, dakle, odjednom održavamo, kao da nam je iz nekog razloga neophodno da njihova figura (tj. falus, označitelj bez označenog) takva kakva je, ostane misteriozna. Kao da nam trebaju da bi čuvali našu istinu o *'onim stvarima'*, bez obzira na to što ih istovremeno mrzimo, misleći da su izrodi. Nije li genealogija *'izroda'* (ili kako još vole da kažu, *'grešaka prirode'*) ovde upravo potpuno antibiološka, takva da uopšte nema veze sa onim šta bi ko želeo da mu se nalazi između nogu, tj. sasvim simbolička? Ne deluje li, stoga, i pomirujuća teza *'neko se rodi ovakav, a neko onakav'* totalno izvan igre u odnosu na ono o čemu je tu stvarno reč?

Povežimo ovo sa stranicama romana *'Gospođa Bovari'*, kada Flober predstavlja njen prvi susret sa ljubavnikom. Oni ulaze u kočiju i odgovaraju kočijašu da vozi nasumice po gradu. Ono što se između ovo dvoje dalje dešava u kabini, iza zatvorenih zavesa, nama se uopšte ne stavlja do znanja. Umesto toga, Flober „se ograničava na duge opise gradskih sredina kojima kočije besciljno lutaju, kamenom popločanih ulica, lukova crkava, itd.; samo jednom kratkom rečenicom kaže da se, na trenutak, iza zavesa pojavila gola ruka“.³ Ovo je način da se označi nesamerljivost između polja predstave i seksualnosti, koja nas ne ostavlja ravnodušnim, i suočava sa realnošću viška, u smislu dileme da li se zaista nešto traumatično dešava iza navučenih zavesa ili to možda sam gest skrivanja (izostavljanja) stvara ono što tobože skriva? Šta ako su samo pričali, ili šta ako su imali seks toliko grozan, isprekidan, ako nisu mogli da se nameste u skućenom prostoru, ako ih je sve nerviralo, ako njemu nije mogao da se digne, ili ona da svrši, itd.? Svaka od ovih rečenica miljama je udaljena od onog na šta nas situacija svojom posrednošću pre svega baca. Nalik da nas upravo ono što se ne vidi dovoljno dobro, što ostavlja prostor fantaziji, sasvim suprotno, potpuno sužava i usmerava samo ka jednome – ka *'onim'* stvarima – koje ne može da zameni i nadvlada nijedan konkretan opis.

Da li je sada jasno zašto je psihoanaliza napadana, u tom ludom i 'ne-daj-bože istinitom' izrazu, da sve svodi seks? Jer nije u pitanju seks kao seks, kako god ga definisali, i šta god mislili o njemu, već to da se tamo gde mašta poziva na rad, na mestu na kom postaje nemoguće uvesti nešto u red, kao što to činimo sa ostalim stvarima, Stvar sama postavlja tako da jedino preko nekakve seksualne aluzije ili asocijacije može da pokaže da se nešto uopšte i želi.⁴ Seks je,

3 Žižek S. „Ono što ubija to život daje“ u *Ispitivanje realnog*, Akademaska knjiga, Novi Sad, 2008, str 181-182.

4 „Ovaj ponor koji se otvorio pri pomisli da misao treba da se čuje u ponoru, odmah je izazvao otpor prema psihoanalizi. A ne, kao što se govori, isticanje seksualnosti u čoveku. Ona je predmet koji vekovima uveliko prevlađuje u književnosti. A sam razvoj psihoanalize uspeo je da je jednim magično-komičnim obrtom učini moralnim pitanjem, kolevkom i stecištem zavetovanja i privlačnosti. Platonsko ustrojstvo duše, sada blaženo i prosvetljeno, ide pravo u raj.“ (Lakan Ž. „Instanca pisma u nesvesnom ili razum od Frojda naovamo“ u *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 181–182)

dakle, sveukupni traumatski lokalitet na kojem ne uspeva označavanje, pošto se nikad konačno ni ne zna šta bi se sve pod istim moglo zamišljati (*'šta bi tačno trebalo da primim k znanju kada mi kaže da je s njim imala dobar seks, ili da se kresala tako da bi joj sa mnom bilo dovoljno mesecima samo da se drži za ruke?'*, itd.). Simboličko tu puca i postaje manjak u seksualnom, a svako seksualno time je prožeto Realnim. Takav ambijent je u biti jedina mogućnost za svaku pojavu želje, a seksualna naznaka – to je pak ono što nikada ne može biti drugačije, zamenjeno nečim drugim, i čiji se pokošeni označitelj istovremeno uzaludno traži u jezičkoj strukturi.⁵

Slično prethodnom primeru, u filmu *'Kazablanka'* iz 1942. postoji scena kada Ilsa (Ingrid Bergman) dolazi u Rikovu (Hemfri Bogart) sobu po putne isprave koje treba da omoguće njoj i njenom mužu Viktoru, koji je vođa pokreta otpora, da bezbedno iz Kazablanke prebegnu u Ameriku. Pošto Rik, njen bivši, odbije da joj da papire, ona mu zapreti da će ga ubiti pištoljem, koji je uperila u njega. On joj tad kaže: *„Hajde pucaj, učinićeš mi uslugu!“*, a ona potom brizne u plač i počinje da mu objašnjava zašto ga je ostavila u Parizu: *„Kada bi samo znao koliko sam te volela, koliko te još uvek volim“*, nakon čega ulaze u čvrst zagrljaj, a slika odlazi u *fade out*. Zatim sledi interval od tri i po sekunde u kom je u kadru aerodromska kula i svetlo sa nje koje kruži, tek posle čega se kamera vraća na scenu u sobi u kojoj sada Rik stoji pored prozora, gledajući napolje i pušeci cigaretu. On se onda okreće prema sobi i kaže: *„Dalje?“*, a ona nastavlja priču koju je započela onomad.

5 Na ovu kartu igra jedna šala vezana za Lenjina: na nekoj izložbi u Moskvi nalazi se slika koja pokazuje Nadeždu Krupskaju, Lenjinovu ženu, u krevetu sa nepoznatim licem, mladim članom Komsomola. Naziv slike je *'Lenjin u Varšavi'*. Zbunjeni posetilac pita vodiča: *„Ali gde je ovde Lenjin?“*, na šta mu ovaj dostojanstveno i ozbiljnim glasom odgovara: *„Lenjin je u Varšavi!“* Odmah uvidamo da odnos između naslova slike i onog što je na njoj naslikano odgovara jezičkom problemu označavanja seksualnosti. *„Polje predstavljanja (Vorstellung) je polje onoga što je sadržajem pozitivno naslikano, ali je problem u tome što se sve ne može naslikati. Nešto mora nužno ispasti iz slike, 'Lenjin mora da je u Varšavi', i ovaj naslov dolazi na mesto procepa, na mesto onoga što nedostaje, 'izvorno potisnute' predstave“* (Žižek S. *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London – New York, 1999, str. 159).

Pitanje glasi: šta se desilo sa njima u onom razmaku od tri i po (filmskih) sekundi? Da li su radili 'ono' ili nisu? Poenta scene je ta što je upravo otvorena podjednaka mogućnost za obe alternative, što nijedna od njih nije decidno i stopostotno sigurna, tj. dovoljno *označena* da bi bila konstituisana kao jednoznačna. Na koju god da stranu krenemo, možemo pronaći signale koji govore i za i protiv teze da su... Sa jedne strane: tri i po sekunde za pauzu, koja baš i nema neki poseban razlog da traje toliko; mesto na kojem se scena prekida (prisan zagrljaj koji polako tamni) posve je asocijativno na ono što se obično podrazumeva da je usledilo, tj. da su bili intimni; pa cigareta koju puši Bogart kao znak opuštanja nakon seksualnog odnosa; vulgarna falička prikaza tornja u intervalu, sugerišu nam da su radili 'ono'. Sa druge, te tri i po sekunde mogle su se odnositi na regularno vreme, tj. da nije prošlo ništa više od onog koliko realno traje taj interval (krevet u pozadini deluje netaknut, konverzacija se nastavlja tamo gde je stala, itd.). Čak i kasnije, u sadržaju dijaloga između Rika i Viktora, kada se referira na opisanu scenu, stvari i dalje stoje potpuno otvorene i mogu se tumačiti i ovako i onako: *'Kažeš da si znao za mene i Ilsa?' 'Da.'* *'Ali ne znaš da je bila sinoć kod mene, kad si ti bio... Došla je po putne isprave. Jel tako, Ilsa?' 'Da.'* *'Pokušala je svim sredstvima da dođe do njih, ali nije uspela. Dala je sve od sebe da me ubedi da me i dalje voli. Ali ta stvar je odavno završena. Pretvarala se tebe radi, i ja sam je pustio da se pretvara.'* *'Shvatam.'*

Dakle, scena nas cepa (*Spaltung*) na dva dela, ukazujući na suštinsku dihotomiju subjekta u nama: na onog koji bira da se drži moralnog koda i prati narativ filma bez mnogo ulaženja u detalje i dileme (Simboličko), i onog nešto sofisticiranijeg, koji u sebi konstruiše alternativni narativ obogaćen seksualnim insinucijama (faličko). Ali, „*ova strategija je mnogo kompleksnija nego što izgleda: upravo zato što znaš da si 'pokriven' ili 'oslobođen osećaja krivice' od strane zvaničnog toka radnje u filmu, dopušteno ti je da se upustiš u prljava zamišljanja, znajući da ona nisu stvarna, da se ne računaju u očima Velikog Drugog... U lakanovskom smislu reči, za vreme famozone tri i po sekunde, Rik i Ilsa nisu uradili 'ono' u ime Velikog Drugog, sleda pojavljivanja na ekranu, ali u ime naše prljave mašte jesu.*

*Ovo je struktura inherentne transgresije (prestupa) u najčistijem vidu, i da bi funkcionisao, Holivudu su neophodna oba nivoa.*⁶

TOLIKO BLIZU, A TAKO DALEKO

Ako pak pokušamo da učinimo 'one stvari' transparentnim, kao što to rade u pornografskoj industriji, u cilju da eventualno proniknemo u *jouissance* koji bi se načelno krio u aktu kopulacije, nailazimo na donekle inverznu stvar, svojevrsno udaljavanje i izbegavanje da je to što vidimo i gledamo stvar koju smo želeli isprva da nađemo. U tzv. 'mekim' porničima ('*soft porn*') sve je centrirano na seksualni odnos, tj. on počinje već stavom aktera u predigri, i završava se svršetkom samog odnosa, najčešće samo nekoliko trenutaka nakon navodne kulminacije, a vrlo često čak i ranije, tj. tako da se fantazija o svršavanju odaginja u beskraj. Dakle, nema nikakve fabule, scena je jedinstvena i to je dekorisani prostor na kome se odigrava akt. Međutim, ova direktnost, instantno bacanje na samu stvar, ima svoju cenu, jer se kamera uvek postavlja na način da nam ne daje direktan pristup penetraciji, bilo oralnoj, analnoj ili vaginalnoj. Glavni genitalni (reproduktivni) organi zakriveni su, dok dojke i stražnjice još prolaze necenzurisane. Usled ovoga dolazi do izražaja želja da se vidi sve, želja za onim što znamo da nam se neće ispuniti, kao da neko u poslednjem krikui i dalje uporno čuva seksualni odnos od nas, plašeći se da bi se potpunim razotkrivanjem (bukvalizovanjem) oduzelo ono što ga čini privlačnim (*desireable*).

Ali, to zakrivanje u mekoj pornografiji još više nas iritira, i pored toga što nas tera da pratimo stvari ne bi li neki od kadrova dao malo više nego pređašnji, ono nam stvara fantazme sumnje u autentičnost i verodostojnost odigravanja samog odnosa ('*da li stvarno rade to, ili se samo pretvaraju?*'). Još ako primetimo da je sedna površina tela najčešće pokrivena delovima odeće ili posteljinom, stvar postaje samo gora. Vrhunac ove sumnje simbolički se postiže kada jedan od aktera

6 Žižek S. *The Art Of The Ridiculous Sublime*, Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, University of Washington, Seattle, 2002. str. 4–5.

(najčešće je to žena) tendenciozno drži pogled na kameri, tj. gledajući u nas, trudeći se da nam uzvрати pogled i prikaže što uverljivije svoje lice uživanja. Pošto, ovaj izraz deluje potpuno providno (*'bože, kako je glupa, zar ne vidi šta mi radi?'*) i uglavnom služi da potvrdi fantazam, izgleda nam odjednom kao da sam film namerno nastoji da nas udalji i izvuče iz onog što mislimo da bi kopulacija trebalo da označava, štedeći nas od prave traume, njenog destigmatizma.

Nije mnogo drugačije ni u hardkor varijanti. Premda se tamo pokazuje sve, seksualni odnos je očit, kamera se čas približava, čas udaljava, fokusirana je najčešće na jednog od aktera u celosti plus genitalni organi drugog (tj. objekat *a* za prvog), ono što nas svakako gnjavi je narativ, tj. priča koja je ubogo naivna, zavodenje na koje treba biti toliko očajan da bi se primilo, smešni i nerealni dijalozi, bizarne situacije, itd. Pošto ovo mučenje i geganje oduzima nekih osamdeset posto materijala (a nekada i više), tek onih dvadeset, koje treba dočekati, otpada na seksualni odnos: drugim rečima, cenzura sada nije u samoj kopulaciji, nego u iluzornosti svega onog što joj prethodi i što treba da narativno učini da do nje dođe. Međutim, kako je priča potpuno sumanuta da bi joj se poverovalo, ona kvari, baca ljagu i na sam odnos – objekat naše želje opet se izneverava. Dakle, ono što mislimo da nam je potrebno da bismo se uzбудili, transparentnost genitalnih organa, urušava se srozavanjem fantazije koja je trebalo da nas pripremi i uobličí nam strast aktera (realan splet koji ih je povezo), te ga opet čini lažnim, tj. neuverljivim, ne mareći za činjenicu da se zaista odigrava. Gotovo kao da je neko pritisnuo dugme i odredio veštački trenutak kada odnos može da počne (*'dovoljno smo učinili da vam se zgadi ono što sledi'*). U ovako kalkulantskoj režiji poruka je više nego jasna: *'da, mi zaista pokazujemo sve, ali upravo zato želimo da naglasimo da je sve to velika šala, da izvođači nisu uistinu predani'*, itd.

Poslednjih godina veoma je aktuelan amaterski video, koji upravo izbegava uobičajenu pripremljenost, proračunatost i sl. Ono što je karakteristično za isti jeste da je kameraman istovremeno jedan od učesnika (najčešće muškarac), ili to da je ona postavljena na jednom mestu, fokusirana npr. na krevet u cilju da bude deo nečije privatne kolekcije, materijal koji bi mogao da služi kao podsticaj i podloga nekim budućim kopulacijama. Tzv. gonzo-pornografija primiče

kameru na samu scenu, na gotovo nepodnošljivu i stresnu blizinu, kao negaciju svakog posredovanja: ona se ponaša kao objekat koji se gura da uđe tamo gde je nešto već ušlo, koji je uvek tu ponesen, koji se trese mehanikom, u skladu sa repetitivnim pokretima onog koji je drži, koji zagleda, kao ginekolog, u delove i ne udaljava se ni po koju cenu dok sve ne snimi do kraja, takoreći, prati trasu onog ultimativnog fantazma žene ('*želim te u svim svojim rupama*'), itd. „*No, ono što je još važnije jeste da se izvođači stalno obraćaju kameri, da namiguju i komentarišu ono što rade, sve u lagano ironičnom i samoismevajućem stilu. Na taj način sam ovaj refleksivni realizam gonza ukazuje na viši stepen represije. Dok je u klasičnom hardkoru glupavost konverzacije ograničena na fiktivnu naraciju, u gonzu je destruisana i sama narativna fikcija – sve vreme nas podsećaju da posmatramo organizovano izvođenje – kao da žele da nas zaštite od opasnosti prevelike identifikacije sa onim što vidimo.*“⁷

FROJDOVE TRI ŽELJE

Znači, koja god da se pozicija zauzme, bilo prenesena ili ne, Stvar se uvek nekako skriva od nas, u onom smislu u kom se teži njenom označavanju, tj. komprehenziji. Ono što preostaje u ovim dešavanjima jeste fantazija, koja takoreći samo služi da ocrta nemogućnost. Želja u fantazamskoj sceni (sceni seksualnosti) nije, dakle, ispunjena, ili zadovoljena, ona se jedino konstituise u dobijanju mete, nekog objekta koji bi mogla da želi; kroz ovu konstrukciju mi zapravo učimo kako i šta uopšte treba da želimo! To je okvir koji uobličuje našu želju, ali istovremeno i odbrana od '*Che vuoi?*', od onog što se sada unutraške uspostavlja kao traumatično s obzirom na nemoć da ga raskrinka (Realno), pokrivalica koja zakriva pukotinu, ambis želje Drugog (npr. ideološkog fantazma).⁸ Ovde susrećemo

7 Žižek S. „Boj se bližnjega svoga kao što se bojiš sebe samoga!“, *Treći program Radio Beograda*, br. 137–138, I–II/2008, str. 301.

8 Žižek S. *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London – New York, 1999, str. 118. „*Fantazija je sredstvo kojim ideologija unapred računa na svoju propast.*“ (Isto, str. 126)

nešto slično onom što smo i ranije istakli, samo iz drugog smera, da je želja sama, ona koja se zasniva na seksualnom fantazmu, koja gradi svaku drugu strukturu kao simptom, kao besmislica koja sve čini da nema veze sa seksualnošću, u neku ruku, odbrana od želje (tj. „želje“ ili zahteva Drugog), od čiste transfantazmatske želje, samog nagona smrti. *Jouissance* od kojeg drhti fantazam kada mu se približava, koliko god puta da ponavlja tu radnju, to je isti onaj koji nam prekida koncentraciju, razbija sinhronicitet u ponašanju i gestovima, čini da nam krv poleti u glavu od uzbuđenja, kada najednom primeti svoj objekat želje, onaj koji asocira na nešto izuzetno, što se ne može označiti ma čim od onog što se za tili čas rasklonilo (*gde su sve one stvari, one teme, one gluposti, koje mi pomažu da funkcionišem normalno?*). Ono što zaista želim pojavljuje se kao nešto što me uznemirava, kako nehotice prijatno tako i većinom ludački, i ako mi se samo u jednom momentu (neminovno) vrati to kakav sam inače, shvatiću da moram da bežim odatle. Sve od strahote što se uživanje ne da simbolizovati.

Svaki takav trenutak najbolje se pak prima u našem infantilnom, što smo imali prilike da vidimo u primeru iz *Uspomena pokri-valica*. Označitelji koji su tamo stajali iza manifestnih delova sećanja, takvi kakvi su i o čemu su, mogu biti prihvaćeni, tj. naći svoje ulegnuće samo kao rekolekcije iz detinjstva. Zašto? Zato što seksualnost kao takva dominira tim periodom, svim onim što je bilo pre latencije. Prema tome, misli odraslog pacijenta potiskuju se, i guraju u vreme gde bi savršeno odgovarale, gde ne bi bilo ništa čudno da su nastale, pa se tako fantazmatska konstrukcija iz zrelih godina preobražava u navodno sećanje, kako bi delom prekrila svoju apsolutnu sadašnju aktuelnost. Isti (seksualni) fantazam prisutan je i u snovima, u njihovoj jezičkoj strukturi, ali na način da je istovremeno izvan nje. Zapravo, takav je neizostavni deo svakog sna, jer se ni u kom drugom smislu ne bi ni moglo govoriti o ispunjenju želje, tj. o konstrukciji koja nam otkriva šta je ono što treba da želimo.

San je tako regresija na infantilno, tj. na seksualni fantazam, što ne znači ništa drugo nego da je svaka fantazija u svom krajnjem ishodu uvek fantazija scene seksualnog odnosa, onog što nikada neću znati kako je tačno, čak i kada ga kasnije sam budem upražnjavao, jer moja želja mora nastavljati da želi. Infantilnost je, dakle, tema

svakog sna, ključ po kom rebus postaje jasan. Misli sna (latentno) i materijal sna (manifestno) odnose se međusobno kao dva različita jezika, tj. ponašaju se kao da drže između sebe nepropustivu barijeru, kao da su operisani jedni od drugih (označitelj i označeno). Uslov svakog sna jeste njegovo sažimanje, tj. osobina materijala da sa malo sadržaja može da konotira na jako puno stvari, tj. da učini brojne insinuacije jednim jedinim znakom. Međutim, kada Frojd kaže da se sklop misli sna rastvara pri regresiji na svoj sirovi materijal, onda on misli na sasvim nešto drugo.⁹ 'Sirovi materijal' misli sna nije ono manifestno, već skroz suprotno, to je ono što misli sna čini mislima, nevidljivi agens koji ih postavlja da budu to što jesu – što označitelje čini označiteljima – označitelj želje kao takve, koja zatim može da se pusti u lanac, tj. da bude neka misao (označitelj). To znači regresija na infantilno.

Frojd je uvideo da ovaj označitelj, koji određuje celokupnu jezičku strukturu, ne može potpasti ni pod kakvu strukturaciju, kojoj su skloni ostali označitelji, premda svi ovi regresiraju na njega, baš kao što složeni simptomi regresiraju u poslednjoj stavci na neki seksualni fantazam. U tom smislu, prema tome odakle pronalaze svoje poreklo, on u snu razdvaja tri nivoa želje. Prva je ona koja je mogla biti izazvana tokom dana i koja je, usled spoljnih okolnosti, ostala nezadovoljena. To je jedna očigledna želja koja je kao takva priznata i nerešena. Za razliku od ove, druga želja je već tokom dana u statusu jedne nepriznate, tj. potisnute želje, one prema kojoj se precrtani subjekat buni da je usvoji kao svoju, koja je takođe nerešena kao i prva. Konačno, želja koja „može biti bez ikakve reference sa dnevnim životom i pripadati onim željama koje se u nama tek noću bude iz potisnutog“, predstavlja onu treću.¹⁰ Po šemi koju smo već naveli, prva želja svrstala bi se u domen predsvesnog, druga u nesvesno, koja je tamo dospela iz predsvesnog, a treća je ona za koju se smatra „da je uopšte nesposobna da prekorači sistem nesvesnog.“¹¹

9 Frojd S. *Tumačenje snova II*, Odabrana dela Sigmunda Frojda, knjiga sedma, Matica srpska, Novi Sad, 1976, str. 195.

10 *Isto*, str. 203.

11 Frojd ovde govori o nesvesnom u užem smislu reči, tj. u deskriptivnom.

Ove tri želje, može se reći, poredane su prema merilu cenzure u snu. Tako bi prva odgovarala onoj sa najmanjom ili potpuno očiglednom cenzurom, gde su izopačenja i uvijanja svedena na minimum, ili ih uopšte ni nema. Tom nivou odgovara želja kao zahtev, tj. „želja“ kao ono što, naime, svesno ističemo da želimo u našem životu, bez ikakve opasnosti, u stilu, što bi verovatno i drugi želeo da je na našem mestu, itd. Rečeno jezikom strukture, ova želja konstituiše se u najmanjem otklonu označitelja prema označenom, tj. u prošivku (*'želim to i to, mislim to i to...'*), mestu gde objekat želje ostvaruje iluziju identiteta u Drugom. Tada želja obitava na površini, u označenom, i ona se iskazuje bukvalno, mada je, u principu, samo izgovor za neku novu „želju“.¹² Poreklo druge želje već je komplikovanije, jer ona se u snu ne može ocrtati na očigledan način, pa se služi mehanizmima kao što su sažimanje i pomeranje (metafora i metonimija). Ovo je prava označiteljska (latentna) želja, u smislu, beskrajnog lanca označitelja, želja čija bi totalna analitika predstavljala apsurdni višesmisao – ona na čijoj ravni leži simptom.

Ali, ono što nas najviše sada zanima svakako je priroda one želje koja se može javiti samo u snu. Ona je privilegovana i nerešiva, i kao takva ne samo da ne spada u latentnu želju, nego se vrlo teško i uočava njeno prisustvo koje je ipak konstantno, i bez koje san ne bi bio to što jeste. Reč je pre o želji koja je podretlo svakoj drugoj latentnoj

12 Princip ove želje isti je kao i koncepcija poklona kod dece: šta zapravo činimo detetu kada mu kupimo ono što želi, za čim je kukalo i insistiralo kao da mu znači sve na svetu? Znamo da će ono vrlo brzo izgustirati tu stvar i želeći nešto drugo, novo, i reći ćemo vrlo često nešto poput: *'šta će ti to, samo će ti stajati i skupljati prašinu?'*, *'korišćeš to mesec dana i posle ćeš baciti'*, *'imaš toga kod kuće koliko hoćeš'*, pa čak i idiotska *'razbiću ti to o glavu ako budeš ostavio...'* i sl. Ali u tome i jeste stvar, tj. potreba da se 'ispuni' ta želja – samo da bi se oslobodio prostor za neku drugu. To je gotovo kao da nas dete preklinje da ga rasteretimo muka na koje ga stavlja Stvar dok je nema, da bi bilo ponovo „slobodno“ da želi dalje, nešto drugo. Ovo nam omogućuje da ono označeno bude ujedno i predmet naše želje. Dakle, ja želim to literalno, stvarno mi treba ono što izražavam da želim, ali ta moja bukvalnost ponavlja se u beskraj, kao lanac označitelja, i iritira moje roditelje. Ja želim tako samo dok nemam, a kad imam onda tu više nema šta da se želi. A to je moja prava želja – samo da želim. Ispunjenje želje znači da je moja želja osigurana da nastavi da želi, jer sam dobio poklon, opet dobio novi predmet koji nemam. 'Razmaženost' i 'bezobrazluk' biće, u vezi sa tim, samo grube, ali neminovne kvalifikacije Velikog Drugog, kao ego-ideala.

i manifestnoj želji, koja ih omogućava i istovremeno centrirana na sebe kompletnom simboličkom strukturom, koju ove prave, upravo sa mesta gde ista zakazuje, tj. iz seksualnog (infantilnog) fantazma. Uspomene pokrivalice (koje svrstavamo u budne snove) tako služe da bi uz pomoć njih ova treća želja ostala potpuno skrivena za čitav život, konstruišući scenario u kojem kao da želimo, ili se sećamo nečeg drugog iz ne sasvim jasnih razloga. Besmislica (označeno) je tako put ka falusnoj preko latentne želje, ili one drugog reda. Na ovoj liniji, čiji je jedan kraj „želja“ a drugi želja, bazira se sva dijalektika želje čoveka, tj. snova, i u svakom možemo pronaći manje-više razgranat splet tendencija koje govore tome u prilog. Zato će Frojd, misleći baš na faličku zavisnost, reći: „*Želja koja je predstavljena u snu mora biti infantilna.*“¹³

KAKAV JE UKUS MESA KADA GA JEDE MESAR?

Prođimo kroz toliko citirani primer sna o mesarevoj ženi, Frojdovoj pacijentkinji, koja mu navodi ovaj san kontra njegove tvrdnje da svaki predstavlja ispunjenje neke želje: „*Hoću da priredim večeru, ali nemam ništa pri ruci osim malo dimljenog lososa. Mislim na to da pođem u kupovinu, ali se setim da je nedelja poslepodne kad su sve radnje zatvorene. Hoću da telefoniram nekolicini snabdevača, ali je pokvaren telefon. I tako se moram odreći želje da priredim večeru.*“¹⁴ Pratimo doslovce tok analize. Njen muž, 'valjan i sposoban' mesar, odlučio je dan ranije da mora da smrša, pošto se ugojio, da će ustajati rano, kretati se, održavati strogu dijetu, i „*da pre svega neće prihvatati nikakve pozive više za večere.*“ Od događaja, ona izdvaja da je nedavno upoznao nekog slikara koji je hteo da ga slika „*pošto tobože još nikad nije našao jednu tako izrazitu glavu*“, na šta mu je ovaj odgovorio u stilu: „*Klinac, ono što vama treba je jedan dobar komad stražnjice neke zgodne cure, a ukoliko očekujete da vam ja to pružim, možete to okačiti mačku o rep!*“ (Lakanova parafraza).

13 Isto, str. 205.

14 Frojd S. *Tumačenje snova I*, Odabrana dela Sigmunda Frojda, knjiga šesta, Matica srpska, Novi Sad, 1984, str. 152.

„Evo čoveka na koga se nijedna žena ne bi mogla požaliti, genitalni karakter, i koji se, dakle, valjano stara za to da potuca svoju ženu tako da ona posle toga nema potrebe da masturbira. Uostalom, Frojd nam ne skriva da je ona veoma zaljubljena u njega i da ga neprestano izaziva.“¹⁵ U skladu sa ovim 'izazivanjem' ide i njena asocijacija da ga je molila da joj ne poklanja nikakav kavijar. Naime, ona oдавno mašta o tome da bi svakog jutra mogla pojesti zemičku sa kavijarom, ali sebi ne dozvoljava takav izdatak, bez obzira na to što zna da bi kavijar itekako dobila samo kada bi zamolila muža da joj ga priušti. Ovim insistiranjem da se nekakvo sporedno i sitno zadovoljstvo pošto-poto ne ispuni, ona kao da obezbeđuje sebi ono drugo – faličko zadovoljenje od strane sjajnog jebača kakvog ima – mnogo važnije, i što je čini da uopšte bude u elemenetu da ga zafirkava u vezi stvari oko kojih jedino još može ('oće kaki, neće kaki', analni karakter).¹⁶ „Ali eto, ona neće da bude zadovoljena samo u svojim stvarnim potrebama. Ona hoće i druge nastrane (gratuits) potrebe i da bi bila sigurna da one to jesu, ne smeju biti zadovoljene. Zato na pitanje: šta želi duhovita mesarka? možemo odgovoriti: kavijar. Ali ovaj odgovor je beznadežan jer je kavijar i ono što ona ne želi.“

Upada u oči da istu strukturu koju ima kavijar u budnom stanju uzima dimljeni losos u snu, makar u smislu da se želja da ga spremi za večeru nikada ne ispuni, baš kao što se teži zadržati fantazija o kavijaru sa zemičkom za doručak. Kavijar je, kako smo ga na osnovu pacijentkinih asocijacija odredili, metonimija na simptom, preko potrebe za izazivanjem, dok je, po svemu sudeći, dimljeni losos metafora za kavijar, tj. metafora za metonimiju želje drugog reda (označitelj). Ovo sve imamo bez zadiranja u poreklo konkretnog materijala 'dimljeni losos'.

15 Lakan Ž. „Upravljanje lečenjem i načela njegove moći“ u *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 232.

16 Čim je seksualni odnos sa partnerom osiguran, tj. čim se ispostavi da je pregolem da bi se oivičio u ma koji fantazmatski ram (a to je upravo ono što mesareva žena dobija), fantazija beži u sitne, okolne stvari, periferna zadirivanja i mučenja ('treba mi hitno tačka u kojoj mogu da ga tucam makar preneseno, zbog svega što mi radi tokom odnosa', ili 'mogu da budem odvratna jer će to ionako sve da se izgubi čim me bude dohvatio...', itd.) kao da sam odnos (falus) više i nije toliko bitan, s obzirom na to da je konstantan, tj. da njen užitek teži da se po svaku cenu izmigolji iz kreveta u kojem je muž svaki put ubedljivo satire od one stvari. Na ovom putu 'kavijar' se konstituiše kao simptom kathektiran preko seksualnog fantazma, kao želja Drugog, tj. „želja“.

Sada se pitamo odakle on dolazi? Nakon kraće pauze, mesareva žena se priseća da je prethodni dan posetila svoju prijateljicu, na koju je ljubomorna, jer njen mesar tu ženu stalno nešto hvali. Ta prijateljica je izgledom suva i mršava, pa srećom ova nema čega da se plaši, kako je njen muž ljubitelj punijih telesnih oblina. Tokom posete prijateljica je govorila o tome da bi volela da postane malo jača, i pitala: „*Kada ćete nas opet zvati u goste? Kod vas se uvek tako dobro jede.*“ Omiljeno jelo ove osobe upravo je dimljeni losos.

Dakle, mesarevoj ženi u snu ne polazi za rukom da priredi večeru, što ide u smeru kako muževljeve želje da sprovede kuru mršavljenja, tako i u prilog neudovoljavanju prijateljici da joj se napravi omiljeno jelo, tj. sprečavanju da se ugoji kako ne bi postala pretnja u njenom životu i time izazvala još veće simpatije kod mesara. Ovde zatičemo ispunjenu i želju prvog reda, tj. to što se zaista želi u budnom stanju preslikano je i na san, i prikazano u formi želje da se nečija želja ne zadovolji (*'ni tebi ni njoj nije potrebno da se dodatno debljate'*). Međutim, ono što ova želja ne može da nam objasni jeste upravo forma u kojoj ona istovremeno znači i njenu kontraverznu želju, da sebi nešto iz nekog razloga namerno uskrati – kavijar! Kako ćemo ovo da povežemo?

Ako smo rekli da je dimljeni losos metafora (sinonim) za kavijar, i da je prvi omiljeno jelo (objekat želje) prijateljice, a drugi njeno, zašto je neophodno da se tek preko veze sa prijateljicom ostvari ono što nipošto ne bi trebalo da joj se ispuni (u cilju očuvanja ljubavne satisfakcije koju ima)? Odjednom, naša pacijentkinja, kako izgleda, pojednačava svoj i prijateljičin predmet želje, odnoseći se na isti način prema njima, a pošto je kavijar samo paravan za izazivanje i razgovor o seksualne želje kod njenog muža, ona se identifikuje sa svakom mogućnošću u kojoj bi mogla da bude predmet njegove želje, pa makar i skriveni, u koji, sada vidimo, uključuje i svoju prijateljicu. Što će reći, makar se identifikovala sa njom kao mršavicom.

Ali zašto joj je to potrebno, posebno kada tvrdi da je njen muž ljubitelj punijeg oblika tela? Lakan se pita: „*A nema li možda i on neku pomalo nastranu želju, iako je u njemu sve zadovoljeno? Zar nije dovoljno već samo to što je (prijateljicu) njen muž uvažava, da bi pacijentkinja mislila o tome?*“ Ovde je jasno da je reč o *Che-vuoi?*-situaciji

jedne histeričarke – šta ovaj hoće od mene, da li se njegov *jouissance* (užitak) krije i na nekom drugom mestu, i pored toga što imamo odnos kakav me ispunjava? Da li je moguće da mu ja nisam dovoljna? „Ali kako ovu drugu može voleti čovek kojeg ona ne može zadovoljiti (njega, čoveka obožavaoca dobre guze)?“ Možda ni ne može, ali realnost nije ključna, već slika (imago) protiv koje ne možemo da se odupremo. Prema tome, preko označitelja 'dimljenog lososa' koji je ujedno kavijar, tj. njen mali nestašluk, pojavljuje se pitanje 'a gde su njegovi nestašluci?', i to je mesto na kome, zamislimo, pored svog karanja koje ima, snažno ukrućenog kurca koji učestalo i nezasito dobija, ona mora da podigne još i fantazam o eventualnom odnosu između njega i njene prijateljice („bilo bi lepo videti kako se ona druga goji da bi njen muž i u njoj mogao da uživa“).

Sve ono što ima, time, i dalje nije dovoljno da prenebregne traumatičan (infantilan) karakter seksualne scene u osnovi. Ono što njoj zaista nedostaje, njen kavijar, njena istinska želja koja ne bi smela da se ispuni, ona umesto koje mogu da stoje sutra neki drugi kavijari, ili neke druge prijateljice, želja svih označitelja, jeste sadržajna fantazija o seksualnom odnosu njenog dragog kako uživa u nekom drugom, u njenoj imaginarnoj identifikaciji *i(a)* preko koje će jedino moći da se saodredi u ljubavi prema njemu (pronaći zašto ga, zaboga, toliko neizmerno voli). Da li je ovu želju moguće otkriti u budnom stanju? Nipošto. To je želja trećeg reda, falička želja koja nam se pokazuje u ovakvoj perverziji spram svih zahteva koje pacijentkinja na ovaj ili onaj način izražava. U tom smislu, Lakan će dovitljivo reći: „*Biti falus, pa makar i nešto mršaviji. Zar to nije krajnje poistovećenje sa označiteljem želje?*“¹⁷

IDENTIFIKACIJE SVUDA OKO MENE

Recimo sada nešto o ovoj vrsti identifikacije. Mi vidimo da mesareva žena u snu ne može da pripremi sebi večeru, i to dimljenog lososa, koji nije njeno omiljeno jelo, nego jelo njene prijateljice, kao da već

17 Isto, str. 234.

tom scenom ona zauzima njeno mesto, prateći ujedno model kavi-jara. Tu se tako izjednačavaju dva manjka – njen i prijateljičin. Njen je u tome da se uravnoteži i očuva seksualni naboj koji ima u odnosu sa svojim mužem, a ove da se ugoji i postane privlačnija (mesaru, iz pozicije osobe koja sanja). Ovo je kopča koja omogućuje sam san. U njemu, identifikacija služi da bi se, kako smo videli, nadomestile obe stvari, jer se želja pacijentkinje, a to je upravo želja da se ima ona neostvariva želja, realizuje u sceni u kojoj se, naime, želi prijateljice udovoljava, tj. gde ista poprima takvu privlačnost da bi mogla da stupi u fantazmatski seksualni odnos sa mesarem, kakav je neophodan pacijentkinji da konstruiše. „*Ako se naša pacijentkinja poistovećuje sa svojom prijateljicom, to je upravo zato što nju nije moguće imitirati u njenoj nezadovoljenoj (nego tek zadovoljenoj, prim. aut.) želji za tim prokletim lososom, ako sam Bog nije taj koji ga dimi!*“

Frojd takođe govori o tome da se identifikacija u histeriji najviše upotrebljava za izražavanje jednog zajedničkog seksualnog elementa.¹⁸ „*Histerična se žena vrlo rado u svojim simptomima identifikuje sa takvim osobama s kojima je bila u seksualnim odnosima, ili koje seksualno opšte sa istim osobama sa kojima i ona sama ima seksualne odnose. Jezik takođe vodi računa o jednom takvom shvatanju – dvoje koji se vole su 'jedno'.*“¹⁹ Drugim rečima, to 'mi smo jedno' isto je što je i 'trudim se da budem na mestu jouissance-a, bilo onog koji dolazi od tebe kada bi bio s nekom drugom, ili onog kroz koji ona prolazi dok bi je eventualno zadovoljavao'. Ali samo uz pomoć fantazije ('*treba mi da shvatim na šta liči ono što u stvari imam*'). Ja sam čas ti, čas ona (tj. uvek Drugi).

Ovo znači da imaginarnu identifikaciju diktira jedna seksualizovana misao (postavši prisilna preko Simboličkog) koju smo mi nazvali fantazmom, i to je ista ona koju reflektuje postojanje ideal-ja,

18 Frojd S. *Tumačenje snova I*, Odabrana dela Sigmunda Frojda, knjiga šesta, Matica srpska, Novi Sad, 1984, str. 156.

19 Ili slično tome na drugom mestu: „*Veruje se da je kod žena koje su imale mnoga ljubavna iskustva u karakternim crtama moguće lako otkriti ostatke njihovih zaposedanja objekata. I istovremenost zaposedanja objekata i identifikacije, dakle, promena karaktera pre nego je objekat napušten, dolazi u obzir. U tom slučaju, promena karaktera mogla bi da nadživi objektni odnos i da ga u izvesnom smislu konzervira.*“ (Frojd S. „Ja i Ono“ u *S one strane principa zadovoljstva / Ja i Ono*, Grafos, Beograd, 1983, str. 86–87)

koja na isti način interiorizuje libidinalne objekte kao što je to učinila onomad sa prilikom u ogledalu, nazvavši je sopstvenom. Mesa-
reva žena ne zna šta joj se dešava dok je kreše mesar, njoj kao da je ovaj otklon da bude u koži nekog drugog nužnost, da bi joj postalo jasno šta joj se to događa tamo i šta bi seksualni odnos zapravo trebalo za nju da znači. U tom smislu, kažemo da za nju *seksualni odnos ni ne postoji*, sve dok se ne iznađe način da se falus oiviči neakvom fantazijom, tj. nabačenim značenjem (*'tek sada imam materijal uz pomoć kojeg znam šta ne smem da izgubim'*). Falus je Treći, onaj koji je pacijentkinja sama kao isprojektovana u Drugome.

Nema li sličnosti sa ovim u Hičkokovom filmu *'Prozor u dvorište'* iz 1954, između Džefa (Džejms Stjuart), koji je invalid u kolicima, fasciniran svim onim što svojim objektivom može da vidi samo gledajući kroz prozor svog stana, i njegove verenice Lise (Grejs Keli) koja gotovo kao smetalo bezuspešno trčkara oko njega u trudu da zaokupi njegovu pažnju? Njeni problemi dolaze do izražaja, jer je on neprestano percipira kao prepreku, mrlju koja ometa njegov pogled kroz prozor, umesto da ga fascinira svojom zavodljivošću i lepotom. Ako ne kao takvu, onda joj neprestano, u efektu svog *jouissance*-a, priča o onome što je video u objektivu, i time je alijenira i blokira svaku njenu mogućnost da sobom izazove želju (*desire*). Povlađujući mu u tome, Lisa shvata koji je jedini način da zadobije pažnju svoje ljubavi – ona se odjednom pojavljuje *sa druge strane*, u fokusu pogleda kroz njegov prozor, upliće se i stapa u misteriozna zbivanja (objekat *a*) komšijskog stana, za tili čas postajući više nego vredna pažnje, tj. predmeta njegove želje. „*Kada je Stjuart ugleda u stanu ubice, u njegovom pogledu odmah se očitava fascinacija, glad i želja za njom: ona je pronašla svoje mesto unutar njegovog fantazmatskog prostora.*“²⁰ Drugim rečima, da bi mu bila objekat *a*, da bi se zainteresovao za nju, ona je u njegovim očima morala postati nešto više nego što je ona sama.²¹

20 Žižek S. *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London – New York, 1999, str. 119.

21 Očigledno da je ovo jedina mogućnost da se zaista bude voljen, što istovremeno znači i opasnost, koju Žižek ističe kroz šaljivi i poluironičan primer o problemima milionera: „... *kada neko kaže da me voli, ne zbog mene, nego zbog mog simboličkog mesta*

„Fantazija je u osnovi scenario koji ispunjava prazan prostor fundamentalne nemogućnosti, pokrivač koji maskira prazninu... Kao takvu, fantaziju ne bi trebalo tumačiti, nego samo prelaziti preko nje: sve što treba da uradimo je da iskusimo da 'iza' nje nema ničeg, i da fantazija maskira upravo ovo 'ništa'.“²² Ovo što Žižek govori ne znači da se u fantazmu ne krije nikakav sadržaj, nego da se on odnosi na nešto čega uopšte nema, stvarajući iluziju da tu ima nečeg u obliku nekakvog sadržaja. Međutim, problem je taj što i tretiranje fantazma kao praznine (*'to je bio samo seks i ništa više'*) predstavlja samo još jedan fantazam.

Zapitajmo se šta je gore po nekadašnjeg partnera: da se ovaj drugi zaljubio u nekog novog, ili da spava s nekim novim samo seksa radi, kako se kaže, u kres-varijanti, jer, naime, još ne može da ga preboli? Šta znači jedno, a šta drugo? Fantazam ide u ovom smeru: ako se zaljubila u nekog novog, a pre toga volela mene, znači da ima u suštini sve ono što je imala sa mnom, sve ono što sam video kako izgleda i što mi je već poznato; da ima lepe i ružne trenutke, da voli, da mrzi, da radi ovo, da radi ono, itd. Sve manje-više isto, samo umesto mene on. Kažem sebi, to me na neki način smiruje i ne smeta mi. Ali, kako je kod fantazma uvek reč o nekom višku, tj. da se taloži oko onog što ne mogu da znam, njemu se mnogo bolje priklanja ovaj drugi, tj. upravo fantazam na koji se apeluje da je besadržajan (*'on mi ništa nije značio'*), i koji bi hteo nešto da kaže o praznini. U tom slučaju, ako je s njim samo zbog seksa (*'rekla sam mu u startu da ne*

(moći, bogatstva), taj moj hendikep je sigurno bolji nego kad mi kaže da me voli zbog toga što u meni oseća prisustvo „nečega višeg od mene samog“. Ako milioner izgubi milione, partnerka koja ga je volela zbog njih ohladiće se i napustiti ga, bez duboke traume koja bi to pratila; ako me, međutim, voli zbog „nečega u meni što je više od mene“, sama snaga ljubavi lako može da se preobrati u ništa slabiju mržnju, u nasilni pokušaj usmeren na uništenje objekta-viška u meni koji uznemirava partnerku. Zato možemo da saosećamo sa stavom jadnog milionera: daleko je utešnije znati da me žena voli zbog mojih para (ili moći ili slave) – jer ta svest mi omogućava da održim bezbednu distancu, da izbegnem da budem isuviše uvučen u igru, i da drugom otkrijem samo jezgro svog bića.“ (Žižek S. „Između simboličke fikcije i fantazmatične sablasti: ka lakanovskoj teoriji ideologije“ u *Ispitivanje realnog*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2008, str. 286)

22 Žižek S. *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London – New York, 1999, str. 126.

očekuje nikakve emocije od mene'), to je onda baš ono što sa mnom nije mogla da ima, jer me je volela. To je ono što ne znam kako je, što me tera da se identifikujem sa njim (ili njom), onako kako je to činila i mesareva žena iz primera. Čist seks, oslobođen ljubavnih jadi, motiva, seks u kojem nije bitno kako ko od njih voli da ga obavlja (*'da li je radila sa njim i stvari koje nije radila sa mnom?*'), u kom se ne razmišlja ni o čemu, u kome tela trzaju i prepuštaju se bezličnoj i goloj strasti (*'nismo deca; nije ni on, a nisam ni ja'*), pohoti, 'grehu', nije li to zapravo sve ono što je većim delom uskraćeno onima koji su u ozbiljnoj vezi, gde je sve isposredovano, gde se o svemu brine i vodi računa, uzima na zub?

Ovo bi bio fantazam o onome *'ništa'*, o praznini koja, doduše, ima moć da učini kao da nam neko zabija nož u stomak, pa ga okreće, što nas tera da sanjamo o beskrajnom uživanju koje imaju, trudeći se da stanemo u poziciju nekoga od njih i doživimo ono što nam se, naime, nije dalo u stvarnosti. I sve to bez obzira na reči kako je to radila samo zato što posle nas nije bila u stanju tako lako da se zaljubi (*'ali to nije bilo vođenje ljubavi, to jedino znam', 'na kraju kad sve to prođe, ja ipak osećam da nisam njegova'*, itd.). U tom smislu, bolje bi bilo da jeste, jer bi nas to automatski oslobodilo turobne identifikacije.

Dakle, pri pokušaju da zastupamo da iza fantazma nema ničega sakrivenog, i da usvojimo takav kod ponašanja, leži još veći problem – protest Stvari same protiv toga da stupi u simbolički poredak onakva kakva jeste, kao ravna, indiferentna i neoznačena, kao entitet koji može da preživi bez uticaja Drugog. To rezultira novim fantazmom, koji opet, naravno, nije merilo realnog stanja stvari, jer seks, ili kako ga god drugačije zvali, na žalost ili na sreću, nikada ne može biti čist seks (s tim što se zbog kastracije u fantazmu to ne uviđa), u šta smo već imali prilike da se uverimo gore.

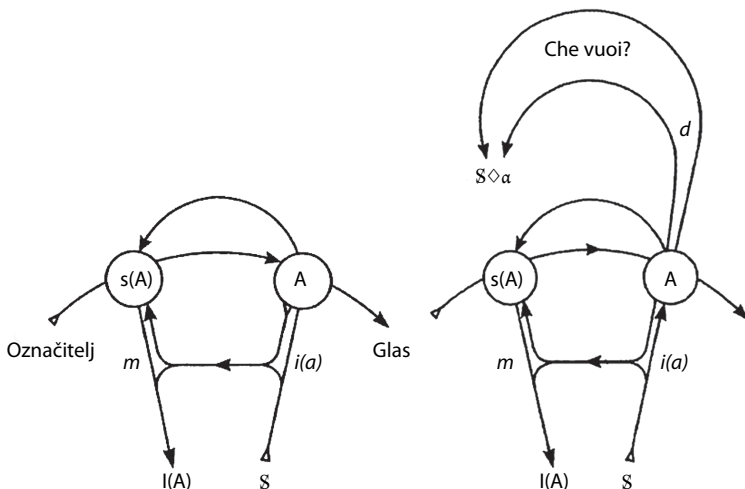
100% POTENCIJA, 100% FALUS

I tim smo već duboko zagazili u drugi i treći graf želje, pa nam, verujem, neće biti teško da ih shvatimo. Ono osnovno, za razliku od prvog grafa, jeste to što je šema spojeva ista, tj. da se elementarna ćelija

prenosi dalje na sve nivoe, ali su značajne tačke sasvim drugačije i smenjene novim. Ta zamena strana znači da smo sada unutar efekta retroverzije, za čije smo predstavljanje utrošili ceo prvi graf, konstituišući je kao presek dva vektora. Sada tu retroverziju prikazujemo u sadržaju, i kako bismo nastavili, naša nova polazišna tačka biće ona koja je u prvom grafu bila odredišna – precrtani subjekat \mathcal{S} . U konstitutivnom smislu pak, potvrdićemo ono što već znamo, ulogu Drugog kao reprezentata simboličke matrice, u tačkama gde se vektori seku.

Vektor koji seče vektor potkovice, onaj što ga prošiva, i dalje je označiteljski, međutim, sada je *point de capiton* desna tačka preseka, s obzirom na to da je \mathcal{S} polazište grafa, obeležena kao A , tj. kao Veliki Drugi. Taj Drugi retrogradno određuje označeno $s(A)$, prošiva ga u levoj tački označiteljskog vektora, kao što ga ovaj potvrđuje, tj. utiče na njega (na isti način kako smo bili opisali da dete usvaja jezik, da bi počelo da znači nešto Drugom, i istovremeno, da bi ovaj

Slika 5.1.
Graf želje 2 i 3



mogao da znači njemu). U spregi između $s(A)$ i A , koja je ista kao ona što pripada simptomu i načinu na koji ovom pridolazi značenje, stvara se ono što smo nazvali ideološki fantazam, a na njegovo formiranje utiču: formalno kako jedno kontigentno označeno tamo gde je lanac označitelja stao; tako i njegova neprestana potreba da se potvrđuje, koriguje, glanca prema apstraktnom i sveprisutnom Drugom, koje će mu unazad dobaciti blagoslov da širi svoju ideologiju.

Označeno je deo Drugog već od samog nastanka, jer je Drugi deo njega kao ono što ubija Stvar i umesto nje daje reč o postojanju Stvari. Iz tog razloga, krajnje levo polje ovog vektora rezervisano je za, takoreći, ukipljeni označitelj (vidi sliku 5.1, levo), onaj za kojeg se čvrsto drži označeno, i ne pušta ga verujući da je nešto ne-znam-koliko vredno, sve ono što podstiče jezičku strukturu. Naravno, kao proizvod ove rabote javlja se viškovna vrednost, ostatak i „tamna“ strana *point de capiton*-a – glas. Konac koji viri i smeta nakon šivenja, i koji ako se otkine može izazvati novo paranje onog što se držalo čvrsto. Taj ispušt tokom pre-seravanja, kao što se creva prazne, slobodan je od svakog strukturnog (govnjavog) sadržaja, dakle, i od značenja, tj. referiranja na označitelj. Žižek dodaje da je to hipnotički glas: „Kada nam se ista reč ponovi beskrajno mnogo puta, mi postajemo dezorijentisani, ona gubi i poslednje tragove onog što je značila, a sve što ostaje je njeno inertno prisustvo, koje ispoljava neku vrstu omamljujuće hipnotičke moći – ovo predstavlja glas kao 'objekat', objektni preostatak operacije označitelja.“²³

Fokusirajmo se dalje na vektor u obliku potkovice, koji je, u principu, glavni vektor želje. Početna tačka više nije neka pred-simbolička pulzija, nego zapravo njen učinak, precrtani subjekat kao akter delom uhvaćen, a delom stvoren u simboličkoj matrici. To znači da umesto neposrednog vektora želje imamo vektor zah-teva, koji je indirektno, takoreći između redova, izražava kao „želju“. Pored tačaka koje prošiva sa označiteljskim vektorom, na grafu se u njegovim nižim delovima obrazlaže uloga Imaginarnog, kao paralele koja, kako dobija podršku (donjom strelicom iz A), tako i doprinosi određivanju značenja (ili identiteta), koje ego (m) uspostavlja preko imaginarne identifikacije $i(a)$, tj. ideal-ega.

Ali ego, to nije nikakva centralna tačka oko koje bi gravitirale ostale, on je samo poput tranzitne stanice, istovremeni konstituent i proizvod značenja, čiji приметni domeni leže tek u ostvarenju simboličke identifikacije $I(A)$, tj. ego-ideala. I sada smo opet u Frojdovoj priči o pregenitalnim objektima: ideal-ego je najdirektniji oblik fantazije o objektima i njihovom zaposedanju u celosti, u smislu u kom se sjedinjujemo sa njima u vidu nečeg što je izvan nas i prihvatamo ih za svoje (imago iz ogledala). To je moje najbolje stanje, stanje lišeno svih problema sa Drugima, kada su svi drugi zapravo moji, kada sam okružen ljubavlju kao onim što uvek mora pridozati odnekud sa strane, i koje mi daje iluziju da istu bezrezervno mogu širiti, tj. da je imam iz samog sebe. Tu sam sve vreme u koliziji samo sa onim što bi eventualno sugerisalo da ne podražavam dovoljno ubedljivo.

Ali ono što je stvarno u meni, i što mogu da dam, što izlazi i protiv moje volje, jeste razrešenje imaginarne identifikacije u označiteljskoj logici, tj. kao simptomatičan odgovor na to zašto mi je uopšte bilo potrebno da se identifikujem, a ono se ne nalazi u nekakvom karakterisanju pobuda i uzroka, već u tom što treba da proizađe, u simboličkoj identifikaciji $I(A)$, gde je pečat identiteta stopljen i, naime, čvrsto iskovan karakterom koji pršti kroz jezik i signale, i koji više nema potrebu da zamišlja objekte na koje bi, trudeći se, želeo da liči, jer ih trese kao iz rukava. Kada se to desi, osoba je posve neko Drugi, njena krv postaje istinita po svojoj lažnosti, a mi ćemo inače, sasvim suprotno, za nju reći nešto poput: *'ona je formirana ličnost, nju više ne možeš da menjaš', 'to je osoba sa stilom, integritetom, stabilna...'*, itd.

Drugim rečima, pojavom ego-ideala ('Ja' sklopljeno po merilu Drugog kojeg sam pustio u sebe) interiorizacija se ospoljava kao fantazam, a spoljni objekti kao konkretni modeli oponašanja iščežavaju, jer sam već sasvim iskazan kao neko drugi, baš onakav za koga Drugi tvrdi da sam to ja sam, moja lična prepoznatljivost i autentičnost. Ako je u osnovnom grafu cilj želje bilo stvaranje precrtanog subjekta, jednog pijuna koji kao po nalogu šeta po isegmentisanoj tabli, od znaka do znaka, onda je u drugom Lakanovom grafu cilj precrtanog subjekta njegova simbolička identifikacija sa $\epsilon(A)$, tj. sa

značenjem u formi ideološkog fantazma (svega onog što mi se nudi da budem 'Ja'). Tako da realizacija tzv. zahteva, onog što tvrdimo da bismo želeli, i bez čega ne bismo znali šta smo, nije ništa drugo nego jedna identifikacija sa ideologijom. Primetimo takođe i to da svaka od značajnijih tačaka stoji u nekoj funkciji Velikog Drugog (A), i da simbolička identifikacija, u globalu, eliminiše malo drugo (tj. činjenicu da nešto uvek izmiče, nedostaje, itd.), makar to bilo samo prividno i trenutno. Tačka $I(A)$ je time mesto u kojem izgleda da od falusa, koji ga je učinkovao, nije ostalo apsolutno ništa – to je lokalitet u kojem Treći izgleda ništavno, mlitavo i smešno, „normalni“ položaj uda koji žene najčešće ismevaju (*'to zrno između tvojih nogu treba da me zadovolji?? ti mora da se šališ'*). Kao da je totalni autsajder i bez ikakve koristi.²⁴

U tom smislu, postoji jedna reklama za preparat koji doprinosi potenciji, koja se vrtela i na našim televizijama, a sastoji se od scene u kojoj se poznati glumac (Sergej Trifunović), zajedno sa nepoznatom osobom u paru pored njega, nalazi u ulozi pijaniste,

24 Ova slika ženinog doživljaja prisutna je i u filmu Dejvida Linča *'Bulevar zvezda'* iz 2001. i to u liku naizgled komičnog, omanjeg i ne posebno privlačnog muškarca odevenog kao kauboj, sa smešnim akcentom, odećom, itd. On ima ulogu svega u dve scene filma: u prvom delu koji reprezentuje san, gde prenosi važnu poruku mladom režiseru Adamu (*'...reći ćeš: „Ovo je devojka [tvoja ljubav, čije si ubistvo naručila]“*), sa kojim se snevačica Diana identifikuje (u stvarnosti osoba koja joj preotima ljubav), a u delu koji se odnosi na materijal od kog se isti san pravi (prethodnih dva sata filma) viđen je kao potpuno nebitan, bez ikakvog konteksta, jedva u pozadini neke od scena kako izlazi iz jedne prostorije i ništa više od toga. Taj kontrast ocrtava ono što se sa falusom dešava između dve vrste identifikacije: u stvarnosti, to je samo običan visuljak, koji žena pipka i kikoće se njegovom landaranju (*'stvar od koje ljudi misle da zavisiš, precenjena je'*), a sa druge strane, kada se nadignuti penis imaginarizuje i sjedini sa onim što joj znači nedostatak (tj. Muškarcem), onda se dešava nešto sasvim suprotno – njegovo glorificiranje hipostazira ga i osamostaljuje od samog nosioca (*'ona ga jaše, da, ali na koga se odnosi to „njega“??'*) „Činjenica da je falus označitelj, pre svega znači da je on strukturno gledano, organ bez tela, nekako „odvojen“ od tela. Ta osnovna odlika falusa, njegova odvojenost, vidljiva je u upotrebi plastičnih veštačkih falusa („dildo“), u lezbjskim sado-mazohističkim praksama u kojima se s njima igraju, u kojima cirkulišu – falus je suviše ozbiljna stvar za upotrebu da bi se prepustila tako glupim stvorenjima kao što su muškarci.“ (Žižek S. „Između simboličke fikcije i fantazmatične sablasti: ka lakanovskoj teoriji ideologije“ u *Ispitivanje realnog*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2008, str 283)

koji svira klavir bez upotrebe ruku (tj. simbolično, svaki od njih svojim erektilnim polnim organima). Ono što ipak zaokupljuje pažnju nije to što se ne vidi (jer se podrazumeva da ne sme da se prikaže), već upravo suprotno, ono što treba da kompenzuje decidno nemoguću kadar penisa koji kao podivljali udaraju po dirkama i sviraju melodiju iz *'Krcka Oraščića'* (metafora) – to je lik osobe koja sedi pored glumca, radi isto što i on, ali čija je glava (tj. lice) konstantno pokrivena oblačkom teksta koji reprezentuje njegovu verbilizaciju, kao u stripovima.

Šta je to, ako ne sam falus, ogromna, crna i doterana (u smokingu) genitalija nadignuta tu pred nama, izdvojen (dupliran) kao drugi čovek, bezličan, beskarakteran, čista sirovina oličena u snažnom telu. Oblačak umesto njegove glave jeste efekat gde se graniče imaginarna i simbolička identifikacija, jer, sa jedne strane, zakriva najosetniji, takođe i najvulgarniji deo penisa (njegov glans, tj. glavčić), a sa druge, uz pomoć svojih komentara proizvodi dihotomiju i dilemu: ko zapravo govori ili misli ono što izlazi sa mesta glave; da li su to reči čoveka koji svira klavir, našeg glumca u umetničkoj ekstazi, ili bi to možda mogao da govori njegov đoka, samo kada bi umeo da misli (ili naravno, moj kada bi počeo da konzumira preparat koji je u pitanju)? Čak i kada uzmemo u obzir tačno ono što se kaže (*'ah uživanje', 'muzika', 'opa vidi, bez ruku', 'uhhh, nije mi ništa'*, itd.), imamo utisak kao da iz Sergeja delom progovara baš ono što je izvukao iz pantalone, dok onaj čije lice, pak, vidimo, samo slaže grimase, kao da je njegov organ potpuno preuzeo „kontrolu“ nad njim (tj. ostaje bez reči).

Međutim, ova scena, u kojoj se falus izdvaja, i to, kako vidimo, bukvalno kao duplikat, koji mora biti strgnut od svih ličnih, tj. narcističkih osobina (što nam kod partnera neretko samo idu na živce), tiče se iste one koja u seksualnom odnosu svrgava osobu kao takvu, čini da često, umesto da je gledamo, mi sklopimo oči, ili to radimo u mraku kako je svakako ne bismo jasno videli, a diže u nebesa Muškarca, tj. njegov falus (*'to zovem tobom, kada je o seksu reč'*). Dakle, paradoksalno, hipostaziranje falusa i njegovog naočito nesvakidašnje potentnog učinka (sviranja klavira), baca u komičnu senku upravo onog čije lice vidimo, Sergeja (precrtanog subjekta),

koji se kao partner još jedva nekako batrga i povlači poteze, nalik po naređenju nekog drugog. Original biva u trenutku odbačen, on je taj čija ličnost postaje potpuno nebitna, dok je prihvaćeni, koji uistinu učinkuje seksualnu radnju, pravi performer i jebač – falus – u kopiji njegovog tela. U uzaludnoj potrazi da dopre do svog partnera (*'gledaj me i istovremeno uživaj kako te jebem'*), Sergej može da istraje samo u jednoj stvari – u *'sviranju kurcu'* (metonimija), tj. da i dalje ispred sebe ima samo jalov zahtev, kojem niko neće moći da udovolji, jer ne može da odoli falusu. Sve ovo, naravno, ipak je samo inverzna slika njega, simbolički identifikovanog, u kojoj je falus zauvek proteran negde sa strane, na drugi kraj klupice (*'toliko blizu, a tako daleko...'*), da bi bez previše ometanja mogao da prednjači njegov osobni karakter, tj. da bi se dobio novi krajnji rezultat vektora potkovicе.²⁵

25 Jaz koji otvara ova suspenzija, način na koji falus prisustvuje u označiteljskom lancu tako da ga nigde nema, i to najviše onda kada se za njim vapi, kada traži svoju prećutnu i potvrdu koja se ne može prelomiti preko reči, može da se prikaže i kroz sledeće primere. Prva je anegdota između Frojda i njegove ćerke Ane, kada ga, raspravljajući o psihoanalizi, ova priupita: „Postoji jedna stvar koju uvek hoću da te pitam, a oko koje nisam sigurna – šta je to falus?“ Frojd joj odgovara: „Mogao bih da pokušam da ti objasnim, ali je možda bolje da pođeš sa mnom u moju kancelariju.“ Kada su ušli, on zatvori vrata, okrene se, svuče pantalone i kaže: „Evo, ovo je falus“, na šta će mu Ana reći: „A, znači tako, to je kao penis, samo manje.“ Sličnu strukturu ima i poznata šala, nekada čak ekranizovana na našoj televiziji: na ulazu u raj Sveti Petar dočekuje i pozdravlja novopridošle. Posao je jednoličan i dosadan. Jednog dana pojavljuje se Isus i odmenjuje Svetog Petra da bi se ovaj malo odmorio. Ne zadugo posle, dolazi neki starac pred vrata raja, tražeći svog sina. Isus mu kaže: „Pa, znate, mnogo ljudi prolazi ovuda, ali ako mi kažete nešto o njemu, možda bih mogao da vam pomognem.“ „U redu“, reče starac: „Jedna od čudnih stvari u vezi mog sina je ta da nije začet na uobičajen način, od muškarca i žene.“ „To je baš neobično“, prokomentariše iznenađeno Isus. „Još jedna stvar, ima rupe na svakom od zglobova ruke, kao i na člancima nogu, ovde i ovde“, pokazuje starac. Isus se približi da vidi čoveka bolje, i šklječi kroz maglu povika: „Oče?“ Starac takođe priđe bliže i izusti: „Pinokio?“ (Parker I. „The Phallus Is A Signifier“, *The Symptom*, Online Journal For Lacan.com, 2006) Možemo reći, falus je ovde ono što Drugi više nikad neće moći da nam da.

VI

Kao da se nikada događalo nije

ŠTA IZMIŠLJAŠ DA TE JE NEKO TUKAO?

E sad, ukoliko falus toliko najednom može da se izgubi u narcizmu, koji nastupa sa $I(A)$, i koji je jedina čovekova mogućnost sazrevanja, koliko je eksplicitno bio sastavni deo imaginarne identifikacije $i(a)$, seksualnog nagona u njoj, nas zanima šta se tu zapravo dešava, tj. kako je sublimacija, ili nagon smrti, mogla da utiče na ovaj proces identifikovanja, pa da ono sve što je bebici život značilo sravni sa zemljom, i postavi sebi novi sistem vrednosti, koji dalje sasvim pristojno funkcionise? U čemu se sastoji ta promena između imaginarne i simboličke identifikacije? Tek sada, verujem, imamo sve elemente da i ona najproblematičnija Frojdova tvrđenja dignemo na viši nivo razumevanja i osmotrimo ih iz strukturalističkog, lakanovskog ugla, pošto postavljeno pitanje može odgovarati samo onom koje glasi: na koji način se ova promena vidi u sistemu označitelja? Falus, ili infantilna seksualnost, dobija svoj patos, svoju smrt u jednoj novoj ideji, produktu Drugog, da se saodredi sa onim što se naziva *pol*. Jer *pol*, to je ubijena reč za seksualnost kao falus, ali istovremeno bazični shifter svakog označiteljskog lanca, njegova nužna osobenost u svakom trenutku pojavljivanja kroz označeno, njegov DNK, kada, u smislu podilaženja simboličkom poretku, biti muško znači samo dati sve od sebe da se ne bude žena, i obrnuto, biti žena da se da sve od sebe kako se ne bi bio muškarac.

Za ovo nam nisu potrebne nikakve teorije o primarnom autoerotizmu, ili biseksualnosti kao ravnopravnim dispozicijama u detetu, da ih odmah plasiramo, ili tražimo argumente koji bi tome posle išli u prilog. To se, doduše, sve može izvući kao zaključak,

ali na osnovu jednog jedinog označitelja iz jezičke strukture, koji glasi – *'neko tuče dete'*. O čemu je reč? Potrebno je da pustimo da se označiteljski niz razvije i pokaže nam sam kako prevrće i melje, kao u mešalici za malter, infantilnu seksualnost. U svom istoimenom radu¹ Frojd je uvideo varijetet označenih u fantazmu dece (dakle, prisilnoj fantaziji), tj. u konstantnom označitelju koji se, u stilu retroverzije simptoma, ili uspomena pokrivalica, „budio“ najčešće u periodu kada su deca kretala u zabavište, ili školu, gde su imala priliku da prisustvuju, na ovaj ili onaj način, maltretiranju i tučama svojih vršnjaka; bilo da su u pitanju devojčice ili dečaci, fantazam se uvek svodio na to da *'neko tuče dete'*. Ko je bilo dete koje je tučeno, ono koje je proizvodilo ovaj fantazam, ili neko drugo? Da li je uvek bilo u pitanju isto dete, ili različito? Koja je osoba tukla dete, da li je to starija osoba, i ko, ako jeste? Ili je možda dete fantaziralo o tome da tuče neko drugo dete? U prvom trenutku, nije čak ni jasno da li je reč o mazohističkom ili sadističkom fantazmu, pa stojimo pred pravom zagonetkom, dodajući uz to da nijedno od ove dece nema nekakvu naročito nasilnu prošlost, bilo kada je reč o njihovoj aktivnosti, ili o mogućnosti da su im se roditelji služili sličnim vaspitnim merama. Odakle onda ova fantazija, prisilna potreba da se zamišlja fizičko zlostavljanje?

Sa formalnog stanovišta, konstatujemo da jedan te isti označitelj odoleva svim značenjima koja se mogu dovesti u pitanje (u svim verzijama što smo ih kao moguće istakli), tj. da on ni u jednom od konkretnih označenih ne menja svoju formulaciju *'neko tuče dete'*. To nam govori da je reč o fiksaciji, o takvoj označiteljskoj moći koja, kako vreme prolazi, uvek može da se utvrdi u smislu da referira na nešto drugo (metafora) u odnosu na ono što ga trenutno pobuđuje ili motiviše kao nejasnu rekolekciju. Svaki od tih oblika (odela) kroz koje prolazi, koje svlači i oblači, potpada svojim radom pod ono što se zove perverzija, pa kažemo da značenja pervertiraju, da se transformišu, da u jednom periodu vremena znače jedno, a u drugom

1 Freud S. (1919). 'A Child is Being Beaten' A Contribution to the Study of the Origin of Sexual Perversions. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XVII (1917–1919): *An Infantile Neurosis and Other Works*, 175–204.

drugo. Naš zadatak je sada da dešifrujemo šta znači koja perverzija u kom trenutku vremena, kakav sadržaj se krije u svakoj od njih i zašto, i da li postoje neke pravilnosti, sličnosti koje uočavamo između naših subjekata u tim transformacijama.

Najpre, fantazam o agresiji, bilo da smo akteri mi, da smo mi ti koji tučemo nekog, ili neko tuče nas, ili da se agresija dešava između trećih lica na koje imamo neki uticaj, setimo se, naličje je odnosa prema nekom vrlo važnom (u tom smislu, previše naraslom), VIP imagu, kao posledica imaginarne identifikacije $i(a)$ dovedene do stepena njegove realizacije, što mu dođe isto što i dizanja do kategorije stvarnog posred okruženja realnosti nastale na sasvim drugačiji način – simbolički, tj. ideološki, kada je već o fantazmima reč – koja ne trpi takvu konstalaciju. Međutim, libido u agresiji deluje nesputano, i totalno u službi erosa, seksualnog nagona (a ne sofisticiranog nagona smrti), pa ovaj označitelj nosi belegu takve seksualnosti dok god za njega (a imaće je tokom celog života) slika fizičkog maltretiranja znači nešto posebno – nešto više od onoga što u oko može da stane. Što dođe uvek trenutak pre eventualne potrebe da nekoga zaštitimo, ili se zaustavimo, ako smo sami ti koji udaraju. Udaranje u tom kratkom deliću nema veze sa nanošenjem bola; ono je tu pre svega da bi nešto nestalo, da bi se maknula neprijatna slika koja mi stoji zakočena duže no što treba.

ZAVEDI ME SVOJIM OSEĆAJEM KRIVICE

Taj smisao treba da apstrahujemo i držimo kao nit za ono što sledi, jer je on jedini validan za označiteljsku strukturu i u slučajevima kada dete koje fantazira nije neposredan učesnik opsesivne scene. Tako se kod devojčica najpre javlja fantazija da je dete koje je tučeno neko drugo, najčešće sestra ili brat, ukoliko postoje, a da je osoba koja ih tuče uvek neka starija osoba, najčešće njihov otac, pa označitelj može da se napiše i kao '*moj otac tuče dete (koje mrzim)*'. Ovo izgleda kao nešto što je sasvim uobičajeno, naročito u periodu kada je prinova mladeg brata ili sestre još sveža, i taj fantazam deo je našeg predsvesnog, tj. nama samima je kao takav sasvim poznat, mada potisnut,

u smislu: *'tada smo mislili samo na sebe', 'nisam znala ništa i koliko će da mi znači to što imam brata ili sestru'*, itd. „Dete je dotle bilo jedinac, sad mu se objavljuje da je roda donela jedno novo dete. Dete posmatra došljaka i onda odlučno izjavljuje: *'Neka ga roda ponovo nosi sa sobom.'*“² Novo dete je ono koje predstavlja opasnost po libidinalnu organizaciju koja dolazi od drugih, a usremljena je ka meni, po imago koji mi je najmiliji od svih (a to je da im samo ja budem *'sve na svetu'*), dakle, od mog ideal-ega, koji, da dodamo, uopšte ne razlikuje i ne tretira za bitan pol (*sex*) deteta koje u fantazmu biva tučeno, iako se u frejdovskom smislu radi o seksualnoj perverziji *par excellence*.

U drugu ruku, ista slika kristališe devojčinog oca kao onog koji doprinosi da ovaj fantazam zaživi kao seksualan, a ne njenu majku, ili bilo koga drugog. Na ovom kraku identifikacija je očita (*'moj otac radi ono što bih najradije radila ja'*), i upravo zbog toga što nas fantazija, na prvi pogled, oslobađa direktnog učešća u ugnjetavanju, mi imamo svu priliku da se bezrezervno, kao devojčica, poistovetimo sa ocem (*'jer on radi za nas'*). Ako u nekom trenutku zagusti i treba da se upre prstom u nasilnika, to opet nismo mi, nego je on, koji će, takoreći, da prihvati sve ono loše umesto nas (i osvoji naša srca). Odnos se dalje produbljuje: budući da je on kriv u naše ime, u devojčici se javlja nelagodan osećaj i zebnja da se sve što se dešava njemu dešava na neki način zbog nje – ona je nekako umešana u sve, kao da je ista svaki razlog njegovog delanja (njegov falus), što je za nju, u neku ruku, odlično. Ovo kreira specijalan odnos između ćerke i oca, a fantazam sada dobija novi oblik koji glasi *'moj otac tuče mene'*.

Koliko je prethodni bio kako-tako u domenu priznanja, ovaj ostaje potpuno nesvestan, činjenicom da je samo dete koje je tučeno ovde isto ono koje za sebe smišlja takvu fantaziju. Ako su batine u prvoj pojavi bile izraz toga da ono, kako obično uče decu, nije bilo dobro, i da ga roditelji ne vole kada je takvo, tj. ne žele da mu ukazuju

2 „Troipogodišnji Hans... ubrzo posle rođenja jedne sestre uzvikuje u groznici: „Ali ja neću nikakvu sestricu.“ U svojoj neurozi, godinu i po dana kasnije, priznaje neuvijeno želju da majka devojčicu prilikom kupanja ispusti u kađu, da umre. Pri tom je Hans dobroćudno, nežno dete, koje će uskoro i ovu sestru zavoleti i naročito rado štitiiti“ (Frojd S. Tumačenje snova I, Odabrana dela Sigmunda Frojda, knjiga šesta, Matica srpska, Novi Sad, 1984, str. 254).

toliko pažnje i ljubavi kao kada se ponaša kako dolikuje (a onda više ljubavi ostaje za nju), u transformaciji *'moj otac tuče mene'* devojčica se, kako smešta na mesto deteta koje je uradilo nešto što nije smelo, i za šta treba da bude kažnjeno (*'nije on ni za šta kriv, ja sam, ne zaslužujem vašu ljubav'*), tako ujedno i stavlja na to mesto upravo jer želi da bude krivo, kao dokaz da je neko nešto činio zbog nje (otac koji je tukao dete). Dakle, batine odjednom postaju i nešto sasvim suprotno – garant ljubavi, a ne isključivo znak njenog uskraćivanja (*'tuci me koliko hoćeš, jer znam da to radiš samo da zataškaš da me voliš'*), kao i krivica što se zauzima majčino mesto u onome što, za razliku od nje, ova ima sa svojim partnerom, tj. što se majci oduzima falus. Ta želja je, vidimo, incestuozna, i zbog toga, za vreme koje devojčici predstoji, nesvesna.

U težnji koja diktira da incest nema svoje mesto pod suncem, isti se potiskuje na način što u devojčici ostaje osećaj krivice za nešto što se ne zna tačno čime je zaslužen, ali je svakako urađeno na fantazmatskom nivou, i tu se više ništa ne može. No, to je jedna erotična krivica, krivica koja pleni svojom privlačnošću,³ i koja je sinonim za kastraciju kod devojčice – to nije svestovana pretnja i strah od nečeg što bi moglo da se desi, kao kod dečaka, nego, naprotiv, činjenica da se nešto uvek već dogodilo (*'nekada sam verovatno i ja imala penis'*), da je izgubljeno, ali tako da ne znam kakva bih bez tog gubitka uopšte mogla da budem.⁴ Još jednom, isti oblik *'moj otac tuče mene'* postaje, ovoga puta regresivno, zaklon za svaku moju genitalnu relaciju uopšte, i ja se povlačim iz cele te priče o nemanju

3 Posledice koncepta *'femme fatale'* (fatalne žene) deriviraju upravo iz ovog jezgra (*'to kakva sam ja, nema nikakve veze s tobom'*), bilo da je reč o klasičnoj ili modernijoj varijanti tog koncepta (*noir*, ili *neo-noir* žanr, Žižek S. *The Art Of The Ridiculous Sublime*, Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, University of Washington, Seattle, 2002). Prosto, ovaj zavodljiv samoosećaj krivice, njenog istinskog erotizma, u Ženi transcendiraju svako ciljno delovanje, i prepušta stvari, kako se kaže, onome što mora biti, fatalizmu nje same, dok je partner na tom putu samo sredstvo, kolateralna šteta (*'radim ono što osećam, i kako budem osećala, tako ću raditi dalje'*), tj. sva strukturalna razločnost za ovo ili ono potpuno je nebitna i ne doprinosi ničemu.

4 Freud S. (1924). *The Dissolution of the Oedipus Complex*. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIX (1923–1925): *The Ego and the Id and Other Works*, 171–180.

nečega, nastojeći da se usred gubitka fokusiram na ono što jedino na osnovu istog mogu da dobijem, tj. da ličim na dečaka, u smislu da i ja imam nešto (*'nema razlike među nama', 'jednaki smo',* itd.). Ovo nas vodi do trećeg oblika fantazma *'neko tuče dete'* koji bi sada mogao da se prevedu kao *'autoritativna osoba tuče nepoznatu (mušku) decu'*.

Na neki način, novi fantazam je regresija na onaj prvi, ali samo u domenu u kom se teži izbeći onaj drugi po redu, da sam zlostavljano dete, zapravo, ja u incestuoznom odnosu. Iz tog razloga, to što se u ulozi onih koji dobijaju batine sada nalaze nepoznata muška deca, ne treba da shvatimo da je reč o povratku na dete na koje smo ljubomorni da nam ne preotme ljubav i pažnju roditelja (dete iz prve perverzije: brat, sestra), niti da su ta deca tu da se odrede kao suprotni pol spram onog koji kreira fantaziju. Ne, ovaj imago nije ništa drugo nego sistem cenzure u odnosu na onu drugu, traumatičnu sliku, dok *'nepoznata'* lica predstavljaju samo udaljavanje po modelu izvrtanja u suprotnost. Tako, umesto da se zatekne kao neko ko trpi kaznu i da se podseća svog gubitka, devojčica uopšte ne prepoznaje nikog ko biva tučen, i time se gotovo izmešta u sofisticiran i položaj trećeg lica, tj. posmatrača, u stilu, *'nemam ja ništa s tim'*. Dečaci su zbog toga samo u službi onih koji imaju ono što i ja želim da imam (da mi ne fali ništa), i ni iz kojih drugih razloga, pa je baš ovo značenje zavisti za penisom,⁵ koje i dalje nema veze sa polovima kao takvim, nego sa seksualnošću, tj. samo sa falusom. Treća po redu perverzija, s obzirom na to da obiluje u cenzuri, prisutna je bez zadržke u glavi malog kreatora i izaziva u njoj veliko genitalno uzbuđenje, želju za masturbacijom, nevezano za to što je slika kontekstualno povezana sa nasilničkim ponašanjem.⁶

5 *Penis envy*, eng., *Penisneid*, nem.

6 Odavde koincidira poznati fantazam, veoma učestao kod Žene, za avanturom sa nekim strancem, nepoznatom osobom, o kojoj ništa ne znamo, i koja će u konkretnom smislu ispariti iz našeg života, baš onako kako se i pojavila, nakon što nas dobro i iskusno potuca. Tajnost takvog događaja mogla bi biti sasvim zagarantovana (to bi se teško otkrilo od strane nekog drugog), što bi bio, vidimo, samo suptilan način da se osveži erotizam, sva privlačnost krivice neznanog porekla koju sa sobom nosi potisnuta fantazija o incestuoznom odnosu. Da se bude u odnosu sa nečim nepoznatim znači, dakle, čuvati odnos sa onim što cenzuriše da to bude nepoznato.

NA JEDNAKOJ UDALJENOSTI OD OCA I MAJKE

Međutim, u pregenitalnoj fazi, biti nečiji falus, i kao takvog ga imati u posedu, ne podrazumeva nužno i obavezu da se bude nosilac penisa. Zapravo, penis i klitoris ovde su sasvim izjednačeni (tj. vizuelna razlika između nogu dečaka i devojčice još ne ostavlja nikakav uzajaman efekat na njih), u smislu onoga što mi pridonosi da bude falus, koje se ovoga puta kod mene, na mom telu, može meriti sa onim što je obično dolazilo od nekog drugog, majčinog objekta *a*, tj. sise (*'mama, tu me peri još malo, tako je dobro kada tvoja ruka tuda prolazi'*). Prema tome, izraz, najčešće slučajnog, majčinog činjenja da meni bude dobro bio bi znak da se falus kakav ona želi nalazi kod mene, baš kao što ja kod nje pronalazim isti, koji mi je sinonim za svekoliko uživanje – *'ja mogu da joj uzvratim!'*

Tako se kao „suparnik“ svakog deteta najpre pojavljuje otac, i to isključivo po osnovi onog koji od nas dvoje (mene i njega) može da joj priušti vrednije uživanje. A kako je majka uvek parcijalno okrenuta, bilo prema meni, ili njemu, moja imaginarna identifikacija *i(a)* po prvi put, u razlici prema erogenim konkretnim lokalitetima, dopire do mesta falusa u ocu, do nečeg apstraktnog (ne znam tačno čega) što moju majku konstantno drži da mu, i pored mene žive, ostane privržena. Dakle, odatle isto tako nastupa figura oca koji tuče dete u prvoj perverziji, i identifikovanje sa njim, a ne sa detetom koje je tučeno, jer u tom poistovećenju leži upravo ono što je najmanje očigledno i totalno izostavljeno iz fantazma – osiguranje devojčine erotivne veze sa majkom.

Ako sada ovo prenesemo dalje na sledeći oblik, kada se identifikacija pomera u žrtvu, onda vidimo da je smisao krivice još više očigledan, i mnogo manje trivijalan od puke ljubomore prema eventualnom bratu ili sestri, koja takođe stoji. Zato nije ni čudno što sav teret kazne kod devojčice pada baš na klitoris, to divno osećajno mesto, preko kog je nastupilo svo očekivanje da joj majka pripadne, po principu *'ja sam za tebe falus, isto ono što si i ti za mene'*. Odjednom, imati takav organ postaje sramota koja se potiskuje (ne, kao što se često misli, tek kada joj dečak to kaže), a svako ko je nosilac istog izaziva pritajeno gađenje, odboj i želju za nepriznavanjem.

Kako ju je nebrojano puta videla голу, majka (do tad sa falusom) počinje da se doživljava kao razočarenje, kao izdaja svega što je detetu značilo ('*zašto mi nisi rekla?*'), što primećujemo u zadnjoj transformaciji, kada se devojčica identifikuje sa nepoznatim dečacima, kao nosiocima '*pravog*' falusa, u smislu odgovora na ono 'apstraktno' (u njenim očima) što majku privlači kod oca, a ne nužno zbog znanja o njihovom penisu kao polnom organu. Ipak, nesvesni deo fantazma se istovremeno zadržava, rep ranije identifikacije sa majkom, ali najčešće dotle dok takva znači biti falus za oca, kao što je to njoj bila majka, postajući joj tako parcijalna rivalka u koitusu '*moj otac tuče mene*'.

Ovakva komplikacija prisutna je uglavnom kada su devojčice u pitanju, koje već na ovom stupnju razvijaju ambivalentan odnos prema oba roditelja, i to u smislu falusne privlačnosti koju u njoj mogu da izazovu i otac i majka.⁷ Zato ovaj prelaz, koji u simbolici

7 Podsetimo se ovde Dorinih simptoma, afonije, gušenja i gađenja, i prikažimo ih u svetlu identifikacija (Freud S. (1905). „Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria“ (1905 [1901]). The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume VII (1901–1905): *A Case of Hysteria, Three Essays on Sexuality and Other Works*, 1–122). Prijatelji njenih roditelja, gospodin i gospođa K. su podstrekači simptoma. U međusobnim druženjima, gospodin K. joj se vrlo često nabacuje, provodi trenutke sam sa njom, kupuje poklone, itd., dok njegova supruga, gospođa K., koju Dora posebno poštuje, počinje na sličan način da se intimizira sa njenim ocem, o čemu joj otac ništa ne govori. Jednom prilikom, u toku šetnje pored jezera, gospodin K. je pokušao da je poljubi, pribijajući se uz nju, posle čega ga je ova zgroženo odgurnula. Kada je krenuo prema njenim ustima, osetila je dole njegov ukrućeni organ. Zatim slede snovi o prstenu koji joj ovaj poklanja i defloraciji. Trenutak na jezeru inicirao je stvari na ovaj način: prilaz ustima i senzacija polnog organa sažela se u penis u ustima, tj. u felacio, što je pronašlo vezu sa izraženim sklonostima ka sisanju palca u njenom detinjstvu (regresija). Njen otac patio je od gastritisa, a negde je čula da to ima nekakve veze sa učestalim masturbatornim aktivnostima. Kako je gospođa K. bila žena čoveka koji joj se udvarao, a istovremeno neko ko je počeo da se viđa sa njenim ocem, Dora je u prilici da se dvostruko identifikuje sa njom (takođe i sa majkom), tj. da bude na njenom mestu ('*ovo je ono što sigurno rade i njih dvoje*'). Felacio je u tom smislu sličan masturbaciji, samo što ulogu ruke sada igra osoba, njena usna duplja, i deo grla. Taj fantazmatski felacio ujedno razrešava oca bolova u stomaku. Oдавде dolazi konverzija i psiho-somatsko gubljenje govornih sposobnosti ('*ne mogu sad da pričam, penis mi je u grlu*'), kao i gušenje. Biti u ovom odnosu traži da se održi nekakva veza i sa gospodinom K., ali joj se on kao takav uopšte ne dopada,

analogno odgovara prelazu sa klitorisa na vaginu, kao novootkrivenom erogenom središtu, nikada nije totalan i bez ostataka, baš kao što je i pitanje na kom će od ova dva mesta buduće devojke lakše doživljavati orgazam. Identifikacije majke sa ocem i oca sa majkom je ono što se neprestano dešava i smenjuje kod devojčice, dok kod dečaka tako paralelna falička veza sa ocem uglavnom nikada nije do kraja opstala.

Naša poenta za sada je da shvatimo da ta eventualna privrženost ocu nema nikakve veze sa tim što je on 'pripadnik muškog pola': njegova stvar na preponama apsolutno ništa u konkretnom smislu ne diktira, premda se u apstraktnom smislu, a da to ni ne znamo, falus poklapa sa njom. On je, dakle, frejdovsko i lakanovsko ime za ono što dete najbolje razume – da polni organi imaju pre svega veze sa užitkom (*jouissance*), a ne mnogo sa onim što će me posle zvati muškim ili ženskim.⁸ Užitek je onaj koji diktira želju, a pol onaj koji određuje „želju“, tj. narcizam. Biti muško ili žensko time nije ništa drugo nego zahtevati, ili nastojati da se bude jedno ili drugo, što ne znači da se zaista, ili sasvim, osećamo onako kako nas deklariraju. To što ima između nogu detetu ne znači nužno niti da je muško, niti da je žensko.

Ali dajmo još malo vremena ovome. Nasuprot dečacima, kod kojih u pregenitalnom kontekstu Edipov kompleks uslovljava kastracioni, koji je stalan i aktuelan, usled toga što se ne menja

mada izaziva ambivalencije. To je znak za njeno gađenje i povraćanje ('*čiji je penis u mom grlu?*'). Sa druge strane, u njenom odnosu sa gospođom K. nema ni traga rivalizmu, njih dve su povezane kao sestre, kako oseća Dora. Ona zapravo trpi gospodina K. (njegov fantazmatški kurac) samo da bi mogla da mu se identifikuje sa suprugom (ostala u bliskoj vezi sa njom). Penis je za Doru samo sredstvo, ono što se mora uraditi, kako bih osećala ono što oseća i ona, što više nema veze sa genitalnim, već pregenitalnim odnosom koji osvežava sa gospođom K. Identifikacija sa očevom rukom, kao delom njegovog tela, kao onim delom *jouissance* koji drži majku uz njega, ista je ona koju smo objasnili u imagu '*moj otac tuče dete*'. Pregenitalno i genitalno uvek je delom suprotstavljeno (kod devojčica više), što u slučaju Dore oscilira između njenog oca i gospođe K, tzv. heteroseksualne i homoseksualne ljubavi.

⁸ Otud nekako dolazi i kasnije vrlo često prisutno, latentno gađenje prema polnim organima suprotnog pola ('*odbijam da se sve ono što sam ikada želeo / la (falus) konkretizuje i svede na jedno malo mesto između njenih/njegovih nogu – mora postojati nešto mnogo više od toga!*').

u istoj meri erotični objekat njihove želje, kao lice koje ga predstavlja (majka), devojčicama kastracioni kompleks, kakav se delimice prenosi na majku, kao da, obrnuto, širom otvara vrata Edipovom, njihovoj vezi sa ocem.⁹ Jedina osoba koja devojčici vraća talog kastracije jeste, kao što vidimo u trećem imagu, upravo ona sama, i to u vidu onog preostatka značaja libidinalnog odnosa sa majkom koji ne može da pusti (tj. identifikacije sa ocem što je i dalje batinaš u liku nekog autoriteta), kako bi to značilo da se odriče i svog klitorisa. Odatle i privid izdvojene pozicije posmatrača, jer ona kao da ne zna kome bi pre prišla. Na taj način, njenu učestalu fantaziju da rodi ocu dete treba razumeti kao potrebu da se istovremeno uspešno sedne na dve stolice: da se, kako bude u genitalnoj sprezi sa njim (*'dete koje bih ti rodila bi bilo dokaz tvoje ljubavi prema meni'*), tako i kao insistiranje da reanimira svoj pregenitalni stav prema majci, preko sopstvenog odnosa sa takvim imaginarnim detetom (*'nastavićemo tamo gde smo nekada stale, samo ti i ja, ono što nam je neko treći upropastio'*).¹⁰

9 Freud S. (1931). Female Sexuality. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XXI (1927–1931): *The Future of an Illusion, Civilization and its Discontents, and Other Works*, 221–244.

10 To što se obično naziva 'materinskim instinktom' tiče se, dakle, jedne dvosmerne, biseksualne perverzije, svojevrsnog izmirenja između nje i oca, i nje i majke, a da se niko od ovih ne nađe posebno oštećen u njenim katheksama. Nije ni slučajno što se smatra da, kada ovaj 'instinkt' proradi, donosi jedno smirenje i ravnotežu u životu žene (*'sada ti je samo do deteta stalo'*), premda bi se malo ko usudio da kaže da takav ne predstavlja nikakav 'instinkt', nikakvu direktnost, već sasvim suprotno – jedno perverzivno delovanje pod uticajem seksualnih kompleksa. No, upravo zbog toga, stupanje na scenu 'materinskog instinkta' u simboličkom životu nije nikakva zagarantovana stvar. Tako u filmu *'Antihrist'* Larsa fon Trira iz 2009. prisustvujemo svojevrsnoj razgradnji, dekonstrukciji tog 'instinkta' na onaj pregenitalni užas nesnosne seksualne ambivalencije između oca i majke, koji ga uslovljava i čini prinudnim. Kako je lako to učiniti, koliko je krhko u nama to što naime tretiramo za neposrednost, pokazuje nam se već u prologu filma, scenom u kojoj bračni par strasno (sve se prikazuje u usporenim snimcima, facijalne ekspresije, itd.) u kupatilu koitira, snažno ali ipak skriveno od bebe koja se nalazi u susednoj sobi, prepuštene nakratko samoj sebi usled seksualnog intermeca roditelja. Po klimaksu, i nakon što sa uživanjem (koje je ovde u službi ekscesa, infantilnog uživanja u to šta se dešava iza zatvorenih vrata), zadovoljena napusti kupatilo da bi se vratila detetu, majka nalazi da je dete, dok su se karali, otpuzalo na terasu zgrade i spljeskalo se namrtvo o tlo (*'ovim seksom ubio si u meni i ono najmanje što mi je omogućavalo da tolerišem sebe'*).

KA NJOJ, MAKAR I PREKO NJEGA

Sa druge strane, označitelj '*neko tuče dete*' u slučajevima dečaka koncentrovan je u dva oblika, a ne u tri. Prvi oblik po svom označenom glasi isto kao i drugi kod devojčica, '*moj otac me tuče*', ali ima nešto drugačiju strukturu u samom označitelju koji ga finansira, tj. stoji iza njega. Najpre, deo o pregenitalnom koji važi za devojčice može se većinom primeniti i ovde: majka je u svom *jouissance* rasponjena prema dečaku i još nekom (ocu i/ili drugom detetu), te u tom smislu, osvojiti tog drugog, taj ostatak koji se naslućuje u majčinoj ne uvek očiglednoj rezervisanosti, znači porobiti svaki mogući izlaz i kanalisati u sebe svaki otok majčine ljubavi. To implicira dve stvari kod dečaka: da se kako identifikujem sa ocem kao osobom na koju odlazi deo nežnosti mog ultimativnog seksualnog objekta (majke), što znači da koitiram sa njom, tako i da se, obrnuto, stavljam u njenu poziciju kako bih fantazirao o ispunjenju koje samo on može da joj da, a ja po svemu sudeći nikada neću moći, pa da u tom stilu približim sebi užitak kakav ne mogu da imam (identifikacija sa žrtvom). Nijedna od ovih imaginarnih identifikacija *i(a)*, za razliku od devojčice, ne stoje sasvim na putu njegovom dragocenom penisu, kojeg već uveliko dira, vrti oko prsta, tegli, mokri u krevetu, i sl., s tim što ga prva stavlja u aktivan položaj, a druga u pasivan, u gotovo mazohističku ulogu zamišljanja i priskrbljivanja tuđeg zadovoljstva ('*mama, ja znam kako ti je lepo s njim*', '*diram se i mislim na vas*').

Prema tome, ovaj fantazam u glavnim crtama uključuje u sebe sadržaje prva dva oblika istog fantazma kod devojčica, ali uz napomenu da incestuozan rivalitet prema ocu, kao izolovanoj figuri, kao entitetu od kog bi isključivo moglo da usledi faličko uživanje, nije tako izražen i podeljen kao u njihovom slučaju, gde se majka kao falus delimice odbacuje kao nezadovoljavajuća i nekompatibilna.

To je događaj koji potpuno vraća Ženu u kastraciju (čak i bukvalno, kada velikim stariim makazama bude sekla svoje usnice na vulvi), u jednu ludačku histeriju koja je dalje u filmu slikovito dočarana kroz neku vrstu Ženine simbioze sa divljim i neuračunljivim aspektom majke prirode, jedne neuspele simboličke organizacije (označavanja, tj. identifikacije) da nakon toga što joj se desilo bude još bilo šta, osim neljudska i nepredvidiva stihija (istinska paranoja za Muškarca).

Otac je ovde još uvek samo sredstvo, nikakva zbiljska opasnost, paravan koji mi pomaže u svojoj nasladi, kada se (zbog mame) pretvaram da mi svojim falusom čini to što čini njoj.¹¹

Baš ova fantazija, bez obzira na to što je pasivna, ima velikog udela u tome da majka kao seksualni objekat što duže potraje, da se očuva dečakov Edipov kompleks, dok je devojčica već u priličnom raskolu. U tom smislu, komponenta po kojoj on nema ništa protiv da zna kako je to opštiti sa svojim ocem (osetiti faličko zadovoljstvo koje on pruža ženi) prevodi izraz *'moj otac me tuče'* u *'moj otac me voli'*, što, primetimo, nije isto što i *'ja volim svog oca'*, mada nije ni sasvim daleko od toga, no dovoljno da fantazam, baš kao što je onaj drugi po redu kod devojčica, ostane nesvestan. Kako se nema razloga zašto se i dalje ne bi insistiralo na ovom imagu, kada mu, u svakom slučaju, osnažuje genitalnost, dete naslućuje majčinu nelagodu u njegovom prepuštanju i forsiranju da uživa u slikama koje uključuju i njegovog oca, a Edipov kompleks konačno biva napadnut zbog svojih efekata kroz novu transformaciju – *'moja majka me tuče'*. Tu je fantazam potpuno mazohistički, a majka u istom kao da brani ono što ima sa svojim partnerom, ne sudeći o tome da je sve rađeno uglavnom zbog nje.

Odjednom, sve postaje opasno i sve se dovodi u pitanje: falus, centar svih mojih nastojanja odbija me od sebe, opominje me da se ne diram, a usteže više i da to čini umesto mene (*'ti si moj falus, a zašto ja ne mogu da budem tvoj?'*). Ova opasnost ima svoj oblik u pretnjama, koje sada čas dolaze od majke (zbog pojednačavanja sa njom u pasivnoj ulozi), čas od oca (zbog identifikacije sa njim u aktivnoj), na čijem je udaru posredno dečakov penis, a konkretno najčešće njegove ruke (*'prste ću ti polomiti, ako ne prestaneš!'*), ili unutrašnji delovi butina, koje je umeo naizmenično da prekršta samo da bi izazivao prijatnu senzaciju. Dakle, tek viđenje da majka ima nešto protiv fantazma koji nije dovoljno sadističan prema njoj (po detetovom doživljaju) jeste ono koje postavlja oca u rivalitet-ski položaj, a ne sama po sebi činjenica da joj deo zadovoljstva odlazi sa njim (*'moram da pokažem da mogu to da joj radim bolje nego on'*).

11 Odavde bi mogao da vodi poreklo homoseksualni poriv kod muškaraca, kao cenzura koja za svoju osnovu drži želju prema majci, a ne prema ocu.

U nastojanju da što manje misli o ocu kao erogenom katalizatoru, da izbaci fantaziju koja preko oca dolazi do suštine onoga što majka zaista želi, on mu postaje krivac za sve, jer svaka misao o njemu mora značiti nešto loše po njega. Zato mu se ista vraća u obliku fantazma, progoni ga na način da mu se daje da uzme njega kao figuru koja mu preti kastracijom, i tako prividno sakrije i udalji od sebe gnev majke, istovremeno se plašeći kazne koja bi mogla doći ako bi zauzeo očevo mesto, tj. pokazao mu šta bi želeo da radi umesto njega. U tom smislu, dečak postaje seksualno, pa i genitalno, inhibiran sa obe strane, pošto mu je svaki put, bilo preko identifikacije sa majkom, bilo sa ocem, da glatko i bez prepreka oseti *jouissance*, isprljan od bojazni da zbog svojih želja ne pretrpi neku nemilu konsekvencu. Sažimanje krivca, glavnog i odgovornog za svaki naš strah, koncentriše figuru oca u neizostavnu metaforu, tj. u simbol za svaku zabranu, pa čak i kada ona decidno dolazi od majke (*'sigurno joj je on napunio glavu da mi to kaže'*). Očeve ličnosti i posebnosti, kako staje na žulj svakoj njegovoj želji, još nema nigde na vidiku za dečaka okupiranog strahom i gnevom (uzor će biti moguć tek u simboličkoj kastraciji, nakon mitološkog ubistva), te takav sveopšti otac kao pretnja može biti bilo ko, zamenjiv i prolazan, što se tiče konkretne osobe, dok mu majka ostaje uvek jedna jedina, idealizovana, ali i nedodirljiva.¹²

Dovoljno je zaviriti u dva sna malog Hansa, pa da shvatimo koliko je otac postao golem kamen spoticanja: „*Ja sam u kadi, i dolazi*

12 Poznato je mišljenje da Muškarci obično traže Ženu koja ih na ovaj ili onaj način podseća na majku, tj. zaljubljuju u nju kada, u tom smislu, pronađu nešto kod nje. No, često se previda da ono što ostaje nakon kastracije i simbolizacije nije ista ona *jouissance* majka, čiji želim biti falus (ili da ona to bude meni), već samo *I(A)*, parcijalizovana ličnost (preko objekta *a*), svedena na neke od svojih pojedinačnih osobina, koje bi eventualno mogle da izraze šta mi se dopada, a šta ne kod Žena (*'zašto ne može da bude bar malo kao ona?'*). Tako, u slučaju da mi se objekat ljubavi približi majčinskoj Stvari preko ove linije pojedinačnih osobina, da previše zaliči na nju i u elementima koji doprinose efektu Realnog, želja koja je postojala za objektom kroz fantazam počinje da se guši u nečemu što bi se moglo nazvati incestuozna klaustrofobija (Žižek S. *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London – New York, 1999, str. 119). Majka iz infantilnosti, dakle, mora ostati autentična, prezervirana, a svako imitiranje nje istovremeno praćeno fobijom. Isto ovo tiče se i odnosa naših nekadašnjih i sadašnjih partnera, ukoliko je sa nekima od ranijih postignut značajniji stepen identifikacije.

*vodoinstalater i odvrće je. Zatim uzima jedno veliko svrdlo i zabija mi ga u trbuh.*¹³ On koji uživa u kadi sa vodom i operater koji nailazi i ruši taj njegov habitat, predstavljaju tipičnu sliku u kojoj se ispunjava kastracija. Veliko svrdlo (otac ima ogroman alat, tj. falus) koje se zabija u njegov trbuh daleko je od fantazije iz koje bi mogao bilo šta prijatno nadovezati od osećaja na koji se majka prima (stomak je mesto gde bebe nastaju i rastu, a guzica odakle izlaze, prema projekciji šta se dešavalo mami pre nego što mu je rodila sestricu). Dakle, svaki trenutak sna učestvuje u rušenju edipovske scene, tako da nam tačno odražava šta to više ne može da uspe, a uspevalo je nekada.

Drugi san: „*Vodoinstalater je došao i najpre mi je kleštima odvojio guzicu, pa mi je dao jednu drugu, a onda se isto dogodilo i sa mojom pišom.*“ Ovde pak vidimo kako se otac raširio kao simbol: primetimo da majke više ni nema, dete je suočeno samo sa svojim ocem, tj. po sredi je njihov međusobni odnos koji se reflektuje samo na jedan način – kroz strah. Dečak je metaforički dobio novu guzicu i novu pišu, šta to znači? Otac nosi u sebi ključ koji dete može u izvesnom smislu udaljiti od efekata straha od kastracije, a to je da se podvrgne onoj simboličkoj, u kojoj bi mogao da odabere da li mu se više sviđaju devojčice ili dečaci (neki drugi, a ne mama i tata), i sa kim će deliti svoje nove (odraslo narasle) organe, kao što je to njegov otac odabrao (*'umesto da se stvarno bojiš, moći ćeš npr. samo da govoriš da se bojiš'*, itd.). Naravno, ovo neće nikad sasvim upaliti (navlakuša), ali zato identifikacija sa simptomom hoće.¹⁴

Kako vidimo, falička funkcija kod dečaka i devojčica nije simetrična jedna u odnosu na drugu, mada se vrlo slični elementi prepliću i isti motivi ponavljaju u oba slučaja. Devojčica u svakom od fantazama zadržava oca kao figuru koja tuče, ali menja osobe koje su tučene. Dečak, pak, ostaje u svakom fantazmu lice koje biva tučeno, s tim što najpre to bude od strane oca, a zatim od majke,

13 Freud S. (1909). Analysis of a Phobia in a Five-Year-Old Boy. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume X (1909): *Two Case Histories ('Little Hans' and the 'Rat Man')*, 1–150.

14 „Identifikovati se sa simptomom znači u 'ekscesu' prepoznati ometanje 'normalnog' stanja stvari, ključ koji nam otvara prilaz njegovom istinskom funkcionisanju.“ (Žižek S. *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London – New York, 1999, str. 128)

usled koje ostaje u večnom simboličkom strahu da svoj cenjeni organ (ono zbog čega bi mogao nekome da vredi) jednom ne izgubi. Devojčica nema ovakav strah, ali oseća kastraciju u pogledu krivice, ona se miri sa svojim poimanjem nedostatka, identifikujući se sa onima za koje doživljava da ga nemaju – sa dečacima. Klitoris je takav kakav je, a penis je u konstantnoj opasnosti (*'njoj se desilo ono što ja ne smem nipošto da dopustim da mi se desi'*), što nam pokazuje i njegova priroda: čas je moćan i nadignut, proizvodi lepa osećanja, ali se vrlo brzo spušta i biva nikakav, kao pokvarena igračka koja ume da zaboli. Međutim, ta opasnost stalno intonira pažnju na penis, pa ga strah lišava potrebe da radi ono što devojčica mora da radi u trećoj slici. Svejedno, njegov kurac ostaje problem, bilo fizički ili performativno – zauvek kraći ili tanji no što bi mogao biti, ili veći i deblji no što je trebalo da ga ima (*'drugi je uvek taj koji ima savršen, i još uz to, koji na odličan način obavlja posao'*).

VII

Mi i Oni

PAZI DA NE POGREŠIŠ VRATA

Ali, kakve sve ovo veze ima konkretno sa polovima, sa muškarcima i sa ženama, kako ih već zovemo? Bilo da je reč o deci muškog ili ženskog roda, i jedna i druga, s obzirom na njihovu infantilnu seksualnost, mogu se sutra osećati i kao muškarci i kao žene ('*„Pičko, plačeš kao žena. Ugledaj se malo na mene“, reče ona*'). Odakle nam onda dolazi polna razlika, ta podeljenost na smrtne neprijatelje, na one koji se međusobno nikada neće razumeti, na one koje im fali kada nemaju nikog, i one koji kada imaju, pomisle da bi bilo bolje da nemaju? To što smo opisali predstavlja samo inicijalnu faličku organizaciju, ali na osnovu čega, kad nijedna devojčica ili dečak to neće reći onako kako smo mi pokušali umesto njih? U tome i jeste stvar, jer od njih možemo da čujemo samo da '*neko tuče dete*'! Ako ovaj označitelj treba da stane ispred svega što falus kao imaginarna Stvar (φ) znači jednom detetu, i ako sve figure koje smo naveli u vidu transformacija u pojedinosti tog označitelja ostaju u njegovim okvirima, šta to onda treba da nam kaže o prirodi veze simboličke $I(A)$ i imaginarne $i(a)$ identifikacije?

Kastracija tabuizira seksualnost, a njena simbolička razmera pretvara je u označitelj čije označeno cenzuriše svaku prvu pomisao da može biti reč o seksualnosti. Taj oblik, koji ima fantazam '*neko tuče dete*', deo je lanca označitelja, i kao takav upakovan da se artikuliše bez ikakve griže po ono „bezobrazno“ ('*stvari zbog kojih bih mogao da najebem*'). Tako polnost u (novom) ruhu opstiče isključivo u nizu označitelja, gde npr. '*moja majka me tuče*' treba da znači nešto muško, a '*učitelj tuče dečake*' nešto žensko. Svojstva nekog pola, dakle, postaju samo skupina označenih oko nekog ne sasvim jasnog

označitelja (*'neko tuče dete'*), čiji je konkretan falički sadržaj zabranjen i izopšten, kao u pomenutoj reklami, kada, tek pošto se tako isimbolizuje, tj. izmesti na drugi kraj klupice, i učini sličnim onome što se inače daje videti (subjektu koji svira klavir), falus može bez problema da se snimi u krupnom kadru, a da niko ne posumnja u bilo kakvu vulgarnost (imaginarno je samleveno u nešto što ne daje više nikakvu sliku po sebi, već samo utisak za Drugog).

„Znači li to da je moguće jasno tvrditi da polna razlika ne označava nikakvu biološku razliku zasnovanu u „stvarnim“ svojstvima, nego da označava čisto simboličku opoziciju kojoj u označenim objektima ništa ne odgovara – ništa izuzev realnog nekog nedefinisanog X koje se ne može uhvatiti slikom označenog?“¹

Upravo to znači, a nepoznato X svrstavamo zbog ovoga u označitelj koji daje zaveštanje svim drugim označiteljima sa svojim označenima da mogu da postoje, u S_0 , tj. falus koji spram ove odsutnosti u lancu, nemogućstvu da se jasno označi, dobija epitet kvazi-transcendentalnog. U istom smislu, imaginarna identifikacija preko ega uvek je subordinirana simboličkoj, o čemu nam govori i graf identifikacije. Ali, na šta bi trebalo da liči onda ovaj proizvod, simbolička identifikacija $I(A)$, kada je polna razlika u pitanju? Pa, ni na šta drugo nego na ono što je sadržano u Lakanovom čuvenom primeru sa wc-ima.

O čemu se tu radi? Reč je o crtežu koji treba da posmatramo postupno, odozdo na gore, a zatim rezimirati unatraske, dok ne shvatimo suštinu toga što se zaista htelo prikazati: najpre vidimo dvoje identičnih vrata, skromno uzajamno odvojenih. O tim vratima ne znamo u početku ništa, nemamo nikakav znak kuda ona vode, šta bi trebalo da označavaju. Iznad njih se nalazi linija koja se prostire tako da zahvata njihovu ukupnu širinu, a povrhnje postavljene su natpisi – u liniji jednih vrata 'muški', u liniji drugih 'ženski' (slika 7.1). Sada vidimo da je to šema jednog označiteljskog para napisanog u obliku S/ϵ .² U pogledu unazad, mi primećujemo koliko označitelj

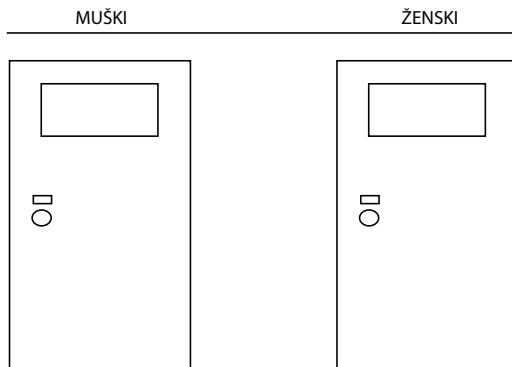
1 Žižek S. „Realno polne razlike“ u *Ispitivanje realnog*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2008, str. 365.

2 Ceo primer konstruisan je kao kontrateza klasičnoj Sosirovoj nominalističkoj ilustraciji označiteljskog para, na čijem crtežu reč drvo iznad pregrade treba da denotira crtež drveta ispod njega (*'to se zove drvo'*). Ovo naivno poimanje rigidne barijere koja

zapada u označeno, tj. koliko vrata sa početka uopšte više nisu samo vrata, već nešto čime se, naizgled u prostom potezu, determiniralo ono što bi trebalo da znači polnu razliku u čitavom simboličkom poretku (muškarci idu ovamo, a žene onamo).

Odjednom, za svakog po jedna od ovih postaju zabranjena (ako znaš kome pripadaš, na čijoj si strani, itd.), a za to, na koja ulazimo, treba da nam služe samo reči vodilje: 'muški' i 'ženski'. Ovo na neki način znači da smo, od trenutka kada smo koristili odgovarajući toalet, prihvatili prećutno i konotaciju Velikog Drugog da se to, da li smo muško ili žensko, odnosi, pre svega ostalog, uglavnom na činjenicu šta nosimo između nogu, a zatim i na to da li nosimo npr. ravne ili cipele sa štiklom, da li smo obučeni u pantalone ili preferiramo

Slika 7.1.
Lakanov crtež WC-a



navodno daje značenje 'stvarima' ne može se nikako primeniti na Lakanov koncept, niti ima bilo kakve veze sa strukturalnom psihoanalizom. Ubijanje Stvari vidljivo je tek u primeru sa wc-ima, dakle, tek pošto brana popusti i prošije označitelj, jer jedino tada može da nastane ono što zovemo značenjem. Takođe, kao što znamo, dok god je barijera nepropusna, značenje luta kao višak ili manjak, i nema uslova da bude konstituisano, što je sasvim suprotno od primera sa drvetom.

suknje, da li vršimo nuždu stojeći ili sedeći, itd.³ Tek sve ovo, ovi simboli, određuju me u smislu da shvatim šta znači biti muško ili žensko, tj. šta se očekuje od mene po ovom pitanju. Ništa više od toga, nego u koja vrata ući i paziti, po svaku cenu, da se ne napravi greška u izboru. Sve u svemu, falus kao prohujao sa vihorom, jer ne daju mi klitoris ili penis sami po sebi osećaj da sam nekog pola, nego tek privatne prostorije koje nas razdvajaju, u smislu da onaj tamo ne sme da me vidi голу, tj. kako izgledam dole (tabu iz kastracije). „*Sama seksualnost, koju doživljavamo kao najveću, najснаžнију potvrdu našeg bića, jeste, dopustite mi da to tako izrazim, sklepana – jer se sastoji od montaže dva potpuno heterogena elementa ('muško' i 'žensko', prim. aut.). To parazitsko kalemljenje simboličkog prekida u animalnom parenju je ono što uslovljava njegov instinktivan ritam, itd.*“⁴

Međutim, ne samo to. Nije ni slučajna stvar što se za toalet kaže literalno da je muška, ili ženska soba (*men's room, girl's room*), u stilu da se odnosi na mesto gde se obavljaju muška, ili ženska posla, tj. u koje je suprotnim polovima zabranjeno da se petljaju, mešaju, gde mogu biti nasamo sa svojimima ('*tvoj odnos prema meni nikada neće imati tretman kao onaj koji pružaš svojim prijateljicama*') i razglabati o svemu što bi se upravo ticalo onih drugih, sa druge strane zida koji ih razdvaja.⁵ U tim prostorijama formira se sveukupni

3 Veliki je varijetet simbola na vratima toaleta koji služe u ovu svrhu. Problem se javlja kada se u tome pretera, tj. kada se odrednice 'biti muško' i 'biti žensko' tretiraju kao nešto što je potpuno konsekvantno i totalno divergentno jedno u odnosu na drugo. Tad nastaje panika zbog manjka u Drugom koji se sam proizveo efektom označavanja, onim što je hteo da postigne. Tako sam imao prilike da na mestu natpisa, za to koji je muški, a koji ženski, vidim npr. samo tučne obojene različitim bojom (crvenu i sivu), ili jednakostanične trouglove sa vrhom prema dole i prema gore, itd. Sa druge strane, ovi nedovoljno izdiferencirani znakovi (kako je falus kao označitelj odsutan) gotovo kao da me perverzno bodre da uđem tamo gde sam se uvek pitao kako je, na suprotna vrata, pod izgovorom da nisam najbolje razumeo simbole, itd. Drugim rečima, na repu označavanja polne razlike, kada se znakovi izližu, ne krije se ništa drugo nego želja za kršenjem Zakona – jedna ekscesna radnja.

4 Žižek S. „Veze frejdovske oblasti s filozofijom i masovnom kulturom“ u *Ispitivanje realnog*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2008, str. 92.

5 Odavde i onaj otrcani kliše kada žene u paru, ili jedna za drugom odlaze u wc, što predstavlja jasan znak da žele da podele nešto dalje od ušiju muškaraca, a ne zato što

aspekt onoga što nas razdvaja jedne od drugih, sve zbog čega većito nećemo jedno drugome odgovarati, međusobno se razumeti (*'kada bih samo znala šta se odigrava u njegovoj glavi?'*), zašto žene čine ovo, kako udovoljiti muškarcima, nalik da nas je, preneseno, jedna uboga javna kenjara toliko podelila, da jedni drugima izgledamo kao vanzemaljci, bića sa druge planete, itd.

Zato u toaletu uvek postoje dve grupe – oni i mi (*us and them*) – sve ostalo je nevažno. To što nas čini Muškarcima ili Ženama određuje se isključivo u referenci sa onima koji su u onom drugom wc-u, jer da nema njih, ne bi bilo ni nas, i sve o čemu laprdamo bilo bi ne samo bespredmetno (kao što je inače, zbog neodređenosti krajnjeg označitelja), već i potpuno nezamislivo (katastrofa). Ovako smo rascepljeni da više ništa ne može da nas pomiri, i to sve usled dva različita natpisa iznad prostorija, koje se jedva nešto razlikuju. Prema tome, jasno je da jedan pol (*sex*), da bi se uopšte mogao proglasiti, mora za osnovu svoje identifikacije da uzme onaj drugi (bez muškog nema ženskog, i obrnuto), što znači da je na delu diferencijalan karakter označitelja, i da nikakva, tobože fundamentalna, osobenost i zasnovanost ovog ili onog pola po sebi, u svetu u kom živimo, decidno ne može da postoji.⁶

Ovo potkrepljuje i poenta fabule koja ide uz primer: „Voz ulazi u stanicu. Jedan dečak i jedna devojčica, brat i sestra, sede u kupeu jedno naspram drugog uz prozor kroz koji se pruža pogled na zgrade duž perona na kojem se voz zaustavio: 'Pogledaj', kaže brat: 'Stigli smo u Ženski!' 'Budalo!', odgovara sestra: 'Zar ne vidiš da smo u Muškom?'⁷ Šta nam se, dakle, ovde predstavlja? Dečak

bi nužno zaista imale fiziološku potrebu. Ako se scena zameni muškarcima, onda je to najčešće manje „razdragan“ i ozbiljniji razgovor iza zatvorenih vrata (sukob).

6 „Ali, pravo iznenađenje proističe iz činjenice da na nivou zamišljenog referenta, razlike nema: Lakan ne daje neki grafički pokazatelj polne razlike, kao što bi bili pojednostavljeni crteži muškarca i žene, što obično nalazimo na vratima savremenih toaleta, nego daje ista vrata u dva crteža.“ (Žižek S. „Realno polne razlike“ u *Ispitivanje realnog*, Akademika knjiga, Novi Sad, 2008, str. 365). 'Razlike nema' značilo bi da se oba pola u nekoj tački neminovno gube u dokazivanju svoje konsekvencnosti. Upravo iz ovog razloga smo postepeno gledali na crtež – odozdo prema gore.

7 Lakan Ž. „Instanca pisma u nesvesnom ili razum od Frojda naovamo“ u *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 157.

od 'iste stvari' vidi jedno, a devojčica nešto drugo, dok uzajamno vide nešto što se ne može složiti u jednu jedinstvenu i pomirljivu sliku.⁸ Devojčica govori o Muškom, a dečak o Ženskom, svakom od njih pogled je fiksiran na ono Drugo od Drugog, koje, kako nam je 'Matriks' lepo pokazao, egzistira samo u simulakrumativnom, tj. ideološkom smislu. Sa druge strane, 'ista stvar' (efekat falusa) upravo je ono što odražava nepristupačnost, nedostatnost označitelja, čiji se eventualni zametak o tome, šta bi mogla biti istina u celoj priči, gubi u svakom rezonu. „Jer ovaj označitelj će Neslaganje, samo animalno, te osuđeno na zaborav u prirodnim maglinama, dovesti do nesputane moći ideološkog rata, neumoljive spram porodice, a ubitačne spram bogova. Muško i Žensko će za ovu decu otada biti dve domovine prema kojima će njihove duše ići divergentnim putevima, i oko kojih će se utoliko teže sporazumeti ukoliko je to u osnovi jedna domovina, i nijedno neće moći da prihvati prevlast jedne a da time ne ugrozi slavu one druge.“⁹ Ovo je njihov $I(A)$, njihova doživotna, simboličko identifikaciona karta na koju igraju.

Kako je $I(A)$ mesto gde se subjekat pojednačava sa onim što se retroaktivno iz tačke *point de capiton* stvara u $\mathcal{A}(A)$, a to je iluzorno značenje, tj. utisak koji govori o zahvatanju Stvari same i gradi svet, jedan ideološki fantazam (vidi sliku 5.1), 'muško' i 'žensko' su tako samo pozicije u koje se smešta precrtani subjekat (takoreći, subjektivne po prirodi). U simboličkom poretku, odrednice 'biti muško' i 'biti žensko' mogu svakako prikupiti sebi nekakve skupove značenja, ali je to najčešće samo ono 'razlikovati se od onog drugog, suprotnog pola' ('pa, muškarac si, nisi sigurno žena!'). No, 'muško' (ili 'žensko') nije dovoljno prosto 'biti', neophodno je i deklarirati se kao takav, a tu se sad misli da treba da pronađem svoje mesto s obzirom na to da li me suprotni pol seksualno privlači ili ne. Tako, biti pripadnik jednog znači obično da mi se dopada onaj drugi pol, dok me u protivnom činjenica da se ložim na muškarce, a uz to mi landara kara na

8 Analogna sa ovim je npr. logika u primeru kako dve grupe domorodaca jednog plemena opisuju i doživljavaju raspored svoga sela (Levi-Stros K. *Strukturalna antropologija*, Stvarnost, Zagreb, 1989).

9 Lakan Ž. „Instanca pisma u nesvesnom ili razum od Frojda naovamo“ u *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 158.

preponama, ostavlja u prvom momentu nedefinisanim i zbunjenim ('šta sam to ja, ako su me celog života učili da se devojkama sviđaju muškarci, a muškarcima devojke?').

Dakle, moj kompletan $I(A)$ je u tom slučaju ugrožen, a moja borba je borba sa Drugim na svim poljima, ponajviše na onim neznanim ('kako da se nosim sa očiglednom diskriminacijom, kada imam problem i na nivou samog sebe – kada sam sebe pre svih diskriminišem?'). To je upravo ono što kao 'homoseksualac' tražim, da kao i ostali imam svoj $I(A)$, želim da mogu na isti način da se odredim sa sobom baš kao i oni ('volela bih da su me od samog starta učili drugačije'), bez obzira na to što to povlači jedan iz korena drugačiji sistem, itd. Međutim, ovo je takođe ono Drugo od Drugog, pa zaključujemo sledeće: biti muško, biti žensko, biti seksualno opredeljen, biti ove ili one orijentacije – u tom smislu, samo su puke ideološke fraze ili konstatacije, propagandna hrana za 'Ja' i ništa više od toga. Jer ne postoji nijedan označitelj polne razlike kao takve koji bi subjektu dozvolio da u celosti isimbolizuje funkciju muškarca i žene, pa je zbog toga nemoguće održati ulogu potpuno 'normalne' i finalizirane, seksualno pozicionirane osobe. Zato Lakan kaže: „*Realnost nesvesnog je – neodrživa istina – polna realnost.*“¹⁰

ŽENA NA MESTU MANJKA U DRUGOM

Stoga, polna razlika kao takva sve vreme nas upućuje na fundamentalnu inkonzistentnost, na heterogenost i nedostatak u Velikom Drugom, njenom beskrupuloznom uterivaču i tutoru. Ovo rezultuje pojavom želje, na trećem Lakanovom grafu označene sa d (slika 5.1, desno), koja polazi od mesta Drugog, A , i u histeričnim okolnostima (*Che vuoi?*) u kojima $I(A)$ preti da padne u vodu, završava kao fantazija, čija je formula $\mathcal{S} \diamond \alpha$, što upravo treba da nam pokaže ukrštanjem kojih faktora se ista uspostavlja – precrtanog subjekta, u smislu simboličkog garanta, i objekta a kao njegovog nesrazmernog

10 Lacan J. *XI Seminar, Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986, str. 160.

i neuračunljivog dela. Fantazija nastaje tamo gde treba da zamaskira postojanje jaza iniciranog od strane simboličke identifikacije, od simptoma, npr. da se bude muško ili žensko, na mestu sukoba uživanja i istine. Želja (*desire*) koja izbija je prinudna i usled toga želja Drugog, jer nema nikakvog predsimboličkog pojma želje koji ne bi završio u običnoj apstrakciji, pa želeći tako znači oponašati gubitak koji nikada nije realno ni nastupio (isto kao i kastracija).

Sa druge strane, u ambijentu sa kojim se suočava ('šta hoćeš od mene?', 'govoriš mi jedno, ali šta zapravo želiš time da mi kažeš?'), u prvi plan izlazi, ne želja, nego tuđ zahtev (*demand*), što nam sugerise da u logici fantazije „želja“ rađa želju, a ne obrnuto, kako izgleda kada se stane u simbolički kanal boromijskog čvora. Zahtev je taj razočaravajuć, bezličan i hladan izraz Drugog, koji se, zbog traumatičnih efekata koje ostavlja, nastoji zapušiti željom koja vodi u fantazam. Ta želja se konstituiše negde između dva imaginarna falusa, između čežnje za zadovoljenjem (toga da si ti meni falus, tj. *imati ga za nekoga*) i zahteva za ljubavlju (toga da sam to ja tebi, tj. *biti za nekoga falus*), ne stupajući sasvim na poziciju niti jednog od tih – ona je „razlika koja nastaje oduzimanjem prvog od drugog, sam fenomen njihovog cepanja (*Spaltung*).“¹¹

Ljubav se, time, manifestuje kao davanje onog što se nema, što znači da nema one ljubavi koja ne traži nešto zauzvrat, one od koje se nešto nije već dobilo ('kada se ustežem da kažem 'volim te'? – *onda kada strahujem da ne postoji ništa što bi mogla da uradiš ili kažeš, a da mi nadoknadi to što bih ti time saopštio*'). Subjektat je rascepljen na precrtanog subjekta i na hipostazirani falus (veliko Φ), a oba su tu kako bi se učvrstio simbolički poredak. U tom smislu tek možemo da govorimo o faličkoj funkciji, o uspostavljanju označiteljskog niza, polne razlike.

Vratimo se časom na lik mesareve žene, Frojdove pacijentkinje, i prisetimo se njene fantazije – kavijara. Kako smo došli do istog? Nije li kavijar upravo bio rezultat nemoći da se identifikuje jasan zahtev njenog partnera ('*on hvali moju prijateljicu, ali šta time hoće da mi kaže?*', itd.)? Pošto u snu konačno porobi taj zahtev

11 Lakan Ž. „Značenje falusa“ u *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 262.

(„želju“), i ostvari fantazmatski trougao u seksualnoj vezi muža i svoje prijateljice, u njenoj dnevnoj rutini pojavljuje se fetiš, želja (*desire*) za kavijarom koju je zabranjeno realizovati. Ova histerična želja sadrži otprilike ovakvu strukturu: tražim to od tebe, ali ono što preko toga zaista tražim jeste da odbiješ taj moj zahtev, jer to nije to! U ovom slučaju, koliko god to sumanuto bilo, koliko ti god izgledalo da nije tako, moje DA znači NE, i ja od tebe očekujem da ti to od početka podrazumevaš. Drugim rečima, ona je na zahtev Drugog odgovorila sopstvenim zahtevom (*'napad je najbolja odbrana'*), tipujući na mesto manjka u njemu, na sve ono što ne može da stane u jezik, kako bi pre svega odgovorila na faličke porive svoga muža, baš kao što devojčin nedostatak u trećoj figuri *'neko tuče dete'* funkcioniše kroz identifikaciju sa dečacima, u smislu *'nikakav nedostatak ja nemam'*. Međutim, upravo u ovom ona izražava svoj polni identitet – kao Ženu kakvu želi da je vidi i razume Muškarac.

Šta hoću tačno time da kažem? Tom željom ona istovremeno čini dve stvari: kada hoće da je Muškarac shvati u tome (u histeričnoj želji), da ne želi u stvari to što želi, ali da joj treba da to želi, ona postavlja sebi ono što uistinu hoće od idealnog Muškarca, tj. to kakav bi po njoj trebalo da izgleda jedan Muškarac s kojim bi ona mogla ozbiljno da bude, itd. (*'imam s vremena na vreme neke bubice... kad se one dešavaju, tvoj zadatak je da samoпустиš da prođu, a ne da im tražiš značenje'*). Takođe, takvom kontacijom ona kandiduje istu tu tačku, istu, nazovimo je, osobinu, da se po toj kod svog partnera, bio on ovog ili onog međunožja, odredi kao ono što će mu značiti Ženu, tj. to kako će on videti Ženu uopšte.

Dakle, izraziti sebe kao pol znači prikazivati ono što želim od drugog pola, i time ostaviti pečat njemu kako da me vidi kao suprotan pol, bez obzira na to da li se naši polni organi razlikuju ili ne, kao i na to od kog pola kreće rezon. Tako smo moj partner i ja, u svakom slučaju, uvek simbolički suprotnih polova (*'sva ta peckanja koja imamo u vezi ista su kod nas [hetero], kao i kod njih [homo]'*). U tom uzajamnom, indirektnom određivanju, bacanju udica, ono što pišemo velikim početnim slovom – Muškarac, to je ono što vidi Žena, a Žena, ono što vidi Muškarac, naravno, iza odvojenih vrata nesvesnog, tj. prenesenog WC-a. Prema tome, kada dođe red na

proizvodnju fantazije $S \diamond a$, što će reći seksualnog (a ne ideološkog) fantazma, precrtani subjekat regresira na svoj infantilni surogat, na onaj koji smo imaginarizovali iza označitelja 'neko tuče dete', s tim što se za materijal (označeno) ovoga puta ima iskustvo participacije u polnoj razlici, seksualnoj opredeljenosti i sličnim ideologizmima iz simboličkog registra.

CRV U MOJOJ GLAVI

Odgovor na pitanje, stoga, da li Muškarac ispunjava naznačena očekivanja svog partnera, zavisice od fantazma Žene koji isto to mesto u njemu proizvodi. A kako ona izgleda iz njegove tačke gledišta? Želja se odavde vidi kao ispad, nedoslednost, kao stožer razlike između njega i drugog pola (nešto što muškarac nikada ne bi uradio, kako se nikada ne bi ponašao, itd.). Ta nekoherentnost Žene za njega je misterija ('kako da se snađem kada mi govori jedno, a misli drugo?'), on umišlja da se tamo nalazi nešto što će uvek ostati svima strano (osim, možda, ženama međusobno), čemu nikada neće uspeti da se dovoljno primakne, itd. Ta mistična stvar postaje za njega fantazmatska, neuhvatljiva želja (*desire*): osvojiti upravo onu Ženu sa kojom neću znati šta da radim, kako da živim s njom, od onog trenutka čim budem uspeo u svom nastojanju, i zatim je odbaciti od sebe (mačo-muškarac)! Ovo znači Žena kao simbolički falus Φ : „Ako se čovek, uistinu, snađe da zadovolji svoj zahtev ljubavi u odnosu sa ženom, ukoliko je označitelj falusa ustanovljuje kao davaoca u ljubavi onoga što nema – njegova sopstvena želja falusa, obratno, učiniće da označitelj želje izbije u preostalom delovanju njenog neslaganja sa „drugom ženom“, koja može značiti ovaj falus na razne načine, bilo kao devica, bilo kao prostitutka.“¹²

Potpuno je svejedno da li će se Žena u njemu naći u obliku više žena, ljubavnice i saputnice, raskalašne kučke i plemenite žene privržene porodici, ili će obe biti, zapravo, paradoksalno strukturirane u jednoj te istoj. Dakle, Ženino gađanje u $S(A)$, u neoznačenost

Drugog, kojim se određuje prema Muškarcu, tera ovog na neprestanu enigmu, koju će čas karakterisati kao žensku glupost, kakvu nema poente truditi se da razumemo (*'to su ti žene', 'morash da znaš kako sa njima'*, itd.), preko glavnog izvora odbojnosti i gađenja prema njoj, koja ga proganja i živcira, goni prema agresiji, pa sve do tretiranja istog kao nečeg sasvim suprotnog, premda susednog sa ovim – kao fundament koji Ženu čini uopšte intrigantnom, dostojnom po svakom osnovu, kako, naime, nikada ne može skroz da mu pripadne, da bi većito mogao da teži za njom, čak i kada je ona stalno tu na dohvata ruke (mesareva žena). Ovo predstavlja sada njegov pečat koji ostavlja njoj da može dalje u nedogled da produbljuje jaz između njih (*'to su ti glupi muškarci', 'nikad neće razumeti nas žene'*, itd.).

Na čemu je onda zasnovan takav tip muške mudrosti, obično ocenjen kao tipično šovinistički, npr. da je svaka žena kurva? Kada se ovako kaže, ima li to ikakve veze sa tim šta reč 'kurva' mislimo da inače znači – biti preljubnica, spavati sa raznim partnerima iz pohotnih razloga, davati na raspolaganje svoje telo za novac, itd.? Nipošto. Biti za Muškarca kurva (ili preciznije, kučkasta) znači biti upravo ono što svaka Žena jeste, ono što mora da bude, kako je svi kao Muškarci vidimo, na nivou forsiranja $S(A)$ koje nam servira: „Žena je kurva zato što nikada ne znamo tačno na šta misli – na primer, ona govori 'Ne!', uprkos našim naporima, ali nikada ne možemo biti sigurni da to 'Ne!' ne znači zapravo dvostruko 'Da!' – apel za još agresivnijim pristupom; u ovom slučaju, ono što ona stvarno želi je sušta suprotnost njenom zahtevu.“¹³

13 Isti smisao po sredi je i u poznatom tvrđenju da je politika kurva (*'političari samo lažu', 'ne verujem nikome', 'svi su isti'*, itd.). Međutim, nije prosto stvar da je domen politike uvek korumpiran, podmukao, prefrigan, itd. „Poenta je pre u tome da je svaki politički zahtev uhvaćen u dijalektici u kojoj cilja na nešto drugo od onog što bukvalno kazuje: npr. on može da funkcioniše kao provokacija za koju se očekuje da bude odbijena.“ (Žižek S. *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London – New York, 1999, str. 112) „Pomislite na ove učive ponude koje su smišljene da bi bile odbijene: „običaj“ je da se takve ponude odbijaju, a ko god ih prihvati, čini nepristojni prestup. Isto važi i za mnoštvo političkih situacija u kojima je izbor predstavljen 'u okolnostima u kojima činimo pravi izbor'; svečano nas podsećaju na to da možemo reći „Ne“ – ali se očekuje da ovu ponudu odbijemo, i da oduševljeno kažemo „Da“. Sa mnogim seksualnim zabranama situacija je upravo suprotna: izričito „Ne“ delotvorno funkcioniše kao implicitna zapovest da se to

Dakle, da parafraziram, ako poslušam njen zahtev, onda rizikujem da nisam dobar zato što olako odustajem od nje, a ako navaljujem i dalje, stavlajući ga u zgrade, onda je najverovatnije da ću po inerciji naići na još žustrije opiranje, na korak tome da budem proglašen za nasilnika, da činim nešto protiv njene volje, itd. Ovo sluđuje Muškarca i vraća ga na onu dečaćku kastracionu poziciju, u kojoj su mu svi *jouissance* putevi, bilo od majke ili od oca, zaprečeni, ugušeni strahovitim pretnjama ('moja majka me tuče'), na unezverenost da se njegov 'petao' više neće buditi tako lako kao nekada, tj. da ponovo zavisi od milosti i nemilosti svog falusa – Žene.

Istovremeno, sliku Muškarca u ovoj poziciji Žena će konstatovati i prihvatiti je bez modifikacije ('sluđila sam ga', 'sada je moj'),¹⁴ i time nehotice skliznuti u ono što nije, kao da je to navodno bilo sve što je ikada mogla da poželi. „Mi kađemo, ma koliko ova formulacija izgledala paradoksalna, da će žena, da bi bila falus, tj. označitelj želje Drugog, odbaciti suštinski deo ženskosti, posebno sve svoje atribute u maskaradi. Ona misli da je željena i ujedno voljena zbog nečega što ona nije. Ali ona nalazi označitelj vlastite želje u telu onoga kome upućuje svoj zahtev ljubavi.“¹⁵

Prema tome, paranoja iz polnog ugla dolazi kao odgovor na histeriju, i to na način što dovodi u pitanje svaku pokretačku snagu

prihvati, ali na diskretan način! ...Ako nekoga nepristojnom primedbom uvredim, ono što je za mene primereno jeste da mu ponudim iskreno izvinjenje, a za njega, opet, da kaže nešto poput: „Hvala, cenim to, ali nisam bio uvređen, znao sam da nisi tako mislio, tako da mi zaista ne duguješ izvinjenje!“ Suština je, naravno, da iako je krajnji rezultat to da izvinjenje nije bilo potrebno, neko treba da prođe kroz čitav ovaj proces njegovim nuđenjem. „Ne duguješ mi nikakvo izvinjenje“ može biti rečeno tek pošto ja ponudim izvinjenje, tako da – iako je formalno rečeno „ništa se nije desilo“ – a ponuda izvinjenja je proglašena nepotrebnom, na kraju ipak postoji dobitak od ovoga postupka (mođda je čak spaseno prijateljstvo).“ (Žižek S. „Boj se blišnjega svoga kao što se bojiš sebe samoga!“ , Treći program Radio Beograda, br. 137–138, I–II/2008, str. 306–307).

14 Baš kao što to najčešće zatičemo na stranicama ženskih časopisa, gde tipična slika srećnog, zagrljenog para prikazuje ženu kako nasmeđano i sa ponosom gleda u objektiv, dok muškarac ne skida oka sa nje ('da li bi išta od zadovoljstva sa njim imalo smisla da nemam to kome drugom da pokađem?'). Pogled u kameru (Velikog Drugog) postaje onaj pravi, nadilazi sve nelagode slikanja, samo uz njegovu opsednutost mnome ('lepa sam samo kraj tebe', itd.).

15 Lakan Ž. „Značenje falusa“ u *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 265.

Muškarca ('*ne mogu da živim bez tebe*'), njegovu fantaziju o Ženi kao falusu (Φ), o svom ultimativnom 'imati'. Kako se to dešava? Najpre da kažemo, ne radi se tu o nečemu što bi poremetilo njegov odnos i bacilo ga u opaku zavisnost samo prema nekoj konkretnoj ženi, već o onome što bi se moglo isprečiti prema njoj pre bilo kakve interakcije, tj. o pogledu na Ženu uopšte, kao takvu ('*to će da me sačeka sa svakom*'). Ženska histerija je ono što u Muškarcu proizvodi nedostatnost da je obuhvati u celosti, u jedan konstantan simbolički kadar (Lakanovo ne-celo), da mogu bez problema da jamčim da je to što govori zaista i to što želi (koliko god je dobro poznavao). Postoji uvek neki višak u njoj, neki *surplus*, koji će od mene napraviti idiota, naivnog dečkića, to nešto na osnovu čega će me zvati svojom budalicom, itd., što bi sugerisalo da se tu negde takođe krije i jedna druga strana nje, ona u kojoj je ona sama, takoreći sa sobom (a možda i sasvim bez sebe), izdvojena i nedodirljiva, koja u distanci posmatra sve to, u nekoj svojoj tajni (*women's secret*) koju krije od mene kao Muškarca, i uživa zahvaljujući meni koji joj pružam materijal, ali ne i zbog mene, kao da bi svaki drugi mogao zauzeti moje mesto, činjenicom da joj moja suština nije uopšte ni bitna (npr. njena slepa podložnost flertu, koju ne zove tako).

U ovom smislu, kažemo da je Žena za Muškarca jedno od *Imena-Oca*, tj. onaj njegov deo koji prevazilazi simbolički poredak, koji se odupire svakoj integraciji u isti po pogledu užitka, kakav se ne daje nikako izdefinisati, Frojdov mitološki otac prahorde koji je uživao u svim ženama koje je hteo, na način kako njegovi sinovi, koji su ga ubili i pojeli, nikada neće znati, itd. Ali, baš to je sve nezaobilazan proizvod jedne tipično Muške fantazije, koja mu održava Ženu u životu, na osnovu koje će Lakan reći da *Žena kao takva ne postoji*, da se, time što pristaje (opet, bez izbora) da bude upravo takva, uvek mu se dodvoravati kao nedostupna i ne-cela, a sve u cilju da ga naime zasigurno pridobije, samo još više otelotvoruje njena podređenost ('*ovaj će nastaviti da je tretira tako kako ju je tretirao*').¹⁶

16 „Mnogi popularni uvodi u Lakana, naročito feministički, obično se usredsređuju samo na pomenutu formulaciju i kažu: Da, žena nije u potpunosti integrisana u falusni poredak, tako da postoji nešto u ženi što čini kao da je ona jednom nogom u tom poretku

LJUŠTITI LUK DOVEKA

„Muškarac hoće da bude voljen zbog onog što zaista jeste; zato je arhetipski muški scenario o iskušenju ženine ljubavi onaj o princu iz bajke koji prvo prilazi svojoj ljubljenoj prerušen u sirotog slugu, u cilju da bude siguran da će se žena zaljubiti u njega zbog njega samog, a ne zbog njegove titule. Ovo je, pak, upravo ono što žena ne želi – i zar ovo nije još jedna potvrda činjenice da je žena više subjekat (tj. više uronjena u simbolički poredak, *prim. aut.*) nego muškarac? Muškarac glupo veruje da se, ispod njegove simboličke titule, krije neki dubok supstancijalan sadržaj, nekakvo skriveno blago koje ga čini vrednim ljubavi, dok žena zna da ne postoji ništa iza maske – njena strategija je tačno to da očuva ovo 'ništa' svoje slobode, van domašaja muške posesivne ljubavi...“¹⁷

Dakle, izuzetak koji čini Ženu ne postoji, a mogućnost da tako nešto zaključí Muškarca baca u jednu od najozbiljnijih paranoja, u Realno da je spoj Muškarca i Žene potpuno apsurdan, neprimeren, i da od samog starta podseća pre na sudbonosnu grešku prirode, bez ikakvog izgleda da se život ne živi mučno. Na tome počiva pravi Muški strah od Žene, koja mu spram sebe deluje kao da uopšte ne zna da se ponaša, da ne zna kako da stvori svoj karakter, postojanost i doslednost. Možda samo kad su u pitanju drugi, tj. za Drugog, kao kulisu, ali za sebe, privatno, tj. da isto to primeni kada je među svojim, kada to malo ko može da vidi, to već teže. Njen sistem vrednosti kao da se menja iz časa u čas, što nam ne daje da pomislimo ništa drugo nego da ga nikada nije ni imala u pravom smislu reči. „Histerična žena neposredno se kreće od očajnih molbi do surovih muškobanjastih ispada (trudeći se da bude veći muškarac od muškarca samog, *prim. aut.*)

a drugom u nekoj vrsti mističkog 'užitka', šta god to bilo. ...Predsimboličko, večno žensko je retroaktivna, patrijarhalna fantazija. To je izuzetak koji temelji vladavinu falusa. ...Mislim da je konstrukcija prema kojoj je izvorni matrijarhalni raj postepeno zamenjen patrijarhatom, strogo uzev, patrijarhalni mit. Rekao bih da bi prvi potez istinskog, radikalnog feminizma morao da bude odbacivanje tog mita, koji od samog početka služi kao podrška retroaktivnog opravdanja muške vladavine.“ (Žižek S. „Veze frejdovske oblasti s filozofijom i masovnom kulturom“ u Ispitivanje realnog, Akademaska knjiga, Novi Sad, 2008, str. 79, 83)

17 Žižek S. *Woman is one of the Names-of-the-Father, or how Not to misread Lacan's formulas of sexuaton*, Lacanian ink 10 – 1995.

*i poruga, itd. Ono što uzrokuje takvu nelagodu je nemogućnost da se iza tih maski otkrije konzistentan subjekt koji njima manipuliše.*¹⁸

Žižek dalje prilaže uz ovo, kao primer, jednu epizodu iz života slikara Edvarda Munka, čuvenog po delu 'Vrisak', za kojeg kaže: „U toku 1893. godine bio je u vezi s lepom kćerkom jednog trgovca vinom iz Osla. Ona mu je bila naklonjena ali se on plašio braka iz brige za svoj rad, zbog čega ju je napustio. Jedne olujne noći, po njega je došao ribarski čamac. Izvestili su ga da je mlada žena na samrti i da želi sa njim poslednji put da razgovara. Munk je duboko potresen bez pitanja pošao do njene kuće, gde je zatekao kako leži između dve upaljene sveće. Ali, kada je prišao krevetu, ona je ustala i počela da se smeje. Ukupna scena nije bila ništa drugo do obmana. Munk se okrenuo da pođe. U tom trenutku, ona je zapretila da će se ubiti ako je napusti i izvadila revolver koji je naslonila na grudi. Kada je Munk pokušao da joj oduzme oružje, ubeđen da je i to takođe samo deo igre, revolver je opalio i ranio ga u ruku.“

„Ovde imamo histeričnu predstavu u najčistijem izrazu. Subjekt je uhvaćen u maskaradu u kojoj se ono što izgleda kao smrtno opasno otkriva kao varka, a što izgleda kao prazan gest otkriva se kao smrtno ozbiljno. Panika koja zahvata muški subjekt u suočenju s tim teatrom izražava bojazan da iza mnogih maski, koje otpadaju poput ljuski glavice luka, nema ničega – da nema poslednje ženske tajne.“¹⁹ A, kako prihvatiti ovo za Muškarca znači ustanoviti da Žena u stvari ne postoji, da falus kojem on teži nikada i nije bio zasnovan na nečemu stvarnom, on spašava svoju fantaziju na jedini i bizaran način koji mu je preostao – time što uporno istrajava da ostane u stalnoj neverici, nerazumevanju, upitnosti, da se uzdrži od totalističkih zaključaka, konačnog suda prema suprotnom polu, lupajući glavom u zid (tzv. muška upornost), tj. da uvek ide dalje, pružajući novu šansu nekoj drugoj Ženi, drugom fantazmu, da ga ispuni falusom, obmanjujući sebe poletnim, impulsivnim optimizmom, iako vrlo dobro shvata da izuzetaka u ovom polju nema i da ih ne može biti.

18 Žižek S. „Veze frejdovske oblasti s filozofijom i masovnom kulturom“ u *Ispitivanje realnog*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2008, str. 82.

19 „... i menjaš ulogu kao haljinu za veče“, *Ti si sav moj bol*, S vetrom uz lice, EKV, 1986.

Na sličan način, sa druge strane, Žena se uvek samo pretvara da je nečiji falus, bez obzira na to što bi možda zaista želela da nekome to i ostane, ona zna da to nikome ne može sasvim biti, upravo iz razloga što njoj to niko u celosti nije, kako nikada ne zna ni šta tačno ima, niti šta bi želela imati (regresija na njenu neodlučnost između majke i oca, čije identifikacije iz detinjstva, time što ih je podjednako zadržala kao neraščišćene, istovremeno gube na oštrini falocentrizma, na zadržavanju seksualnog uzbuđenja). „Zato se može opaziti da nedostatak primerenog zadovoljenja seksualne potrebe, drugačije rečeno, frigidnost, žena relativno dobro podnosi, dok je *Verdrängung* (potiskivanje), inherentna želji, kod nje manja nego kod čoveka.“²⁰

Zbog toga je Žena u svom osnovnom stavu okrenuta prema manjku u Velikom Drugom (ali ne čini sam taj manjak), stalno se vraća istom, jer ne zna šta će sa sobom, tj. kako da ono 'ništa' u njoj barem jednom postane istinski nešto. Tako se, kada se obično za neku ženu kaže da zna šta hoće, ili da je jaka (žena-zmaj, itd.), misli samo na to – da zna tačno na koji način da od Muškarca najbolje zamaskira svoje 'ništa'. Tim činom ona se najpre specijalizira u službi jedne puke fantazije Muškarca, da bi se sama pri vrhuncu, po ko zna koji put, prevarila i pokazala sebi da takva stvar ne može da je zadovolji ('pokušavala sam da budem nešto što nisam ja'). Međutim, njen pravi falus je onaj koji posreduje u simboličkom poretku, onaj učinkovan preko Φ , a to znači ništa drugo nego preko jezika, označiteljske strukture lanca, a telo sa kojim vodi ljubav, jedno simboličko telo sastavljeno od reči i rečenica, pa makar one bile potpuno izlažirane. Radije sluga koji se pretvara da je princ, nego princ koji se pretvara da je sluga (slabost prema zavodenju, slatkorečivosti, itd.).

„Iza mačo-slike muškarca ne stoji nikakva tajna, samo jedna obična slaba osoba koja ne može da ostvari svoj cilj; dok je trik ženske maskarade taj da se predstavi kao maska koja krije žensku tajnu. Drugim rečima, suprotno od muškarca koji jednostavno pokušava da dostigne sliku (konstantna usmerenost na majčin falus, bilo genitalan ili pregenitalan, *prim. aut.*), tj. da ostavi utisak da je zaista ono što se pretvara da bude, žena obmanjuje samim sredstvima obmanjivanja;

20 Lakan Ž. „Značenje falusa“ u *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 266.

ona nudi masku kao masku (tj. kod nje je i proglašavanje nečeg da je maska takođe maska, *prim. aut.*), *kao lažno pretvaranje, u cilju da podigne potragu za tajnom iza maske.*²¹

Mi sada pitamo: u čemu je veza ovih maski i manjka $S(A)$, i kako se te maske uopšte odnose između sebe? Šta Žižek misli pod tim kada kaže da je Žena više subjekat od Muškarca? Sledimo dalje liniju primera sa Munkom. Mimo njegovog doživljaja, zapazimo šta se u stvari događa sa Ženine strane: da bi makar na momenat povratila Muškarca koji se okrenuo od nje, namamila ga bezuslovno, uprkos tome što već nisu u kontaktu dugo vremena, što on živi ovde, a ona tamo, itd., neophodna je konstrukcija jedne ozbiljne (opasne) situacije, uz sve efekte verodostojnosti koji idu uz to. Pod imperativom je da joj Muškarac poveruje, njena samopotvrda da ga još uvek, kako odluči da ga opozove, može kontrolisati, makar to bilo samo u domenu da vidi da ovaj još uvek nije ravnodušan prema njoj.

No, zašto to radi, kada smo objasnili da Muškarac ne može biti njen falus? Upravo zbog toga što joj se falus nalazi već u samoj toj maski, scenario koji mora biti toliko dobar, prosto savršen koliko je ubedljiv, kako bi osetila neki smisao ispunjenosti u sebi (*'eto, on mi i dalje veruje'*). I ništa na svetu nije bitnije od toga da joj stvar (jedna od maski, nebitno koja) uspe, pa čak ni sopstveni život: tako je i revolver morao biti napunjen, sve zarad celovitosti falusa, u trci za svim raspoloživim motivima koji bi joj ga mogli proizvesti. Sve i da je mislila da to radi samo zbog Muškarca, bila je u zabludi, obavezujućoj po nju samu.

Vidimo, alternativa je uvek spremna (*'ako ovo ne upali, onda ću ono da pokušam'*), i ako uzmemo da ih uporedimo, one su zasebno skroz nezavisne, svaka od njih može pričati priču za sebe, sa podjednakom šansom da od Drugog budu uzete u obzir kao realnost, kao istina. Upravo zato su one i sasvim simboličke, jer što vernije simuliraju životne tokove razloga, to znači da su jače ukorenjene u registarskoj tablici označitelja, u shematizmu. Setimo se samo devojaka koje momke koji više ne žele da ih vide već rutinski iskušavaju

21 Žižek S. *Woman is one of the Names-of-the-Father, or how Not to misread Lacan's formulas of sexuation*, Lacanian ink 10 – 1995.

izmišljotinama (u koje mogu i sebe da ubede) da su trudne, da im kasni period (problem je opet ozbiljan), te im kupuju svakakve infantilne poklone (šarenila, kičeraj, balončiće, itd.). Kada, dakle, razotkrivamo pravi smisao maski? Ne dok ista traje (jer je isuviše ubedljiva da bi se sasvim i tek tako deplasirala), nego tek kada nastupi ona sledeća, kojom kao da se naivno kaže: *'ono prvo više ništa ne važi, to zaboravi, sada gledaj samo ovo'*. Nisam više bolesna, ali koga briga za to, kad sada želim da se ubijem! Ali, to što je mislio da je naivnost, što baš to mesto obmane nije pokušao da razume kao suštinu Žene (jer bi to srušilo onu njegovu), učinilo je da Munk zamalo pogine.

KAKO SE HISTERIŠE NA HOLIVUDSKI NAČIN

Ovo podseća na radnju jednog filma, istoimenu ekranizaciju knjige Stivena Kinga *'Kudžo'* iz 1983. godine. Scenario je, u aktuelnom kontekstu, toliko providan da to možda i vređa: moderan mladi par ima problema u braku – žena vara muža sa lokalnim zanatlijom, stolarom, dok on otkriva da treba da zameni dotrajao deo na svom vozilu (maska deluje). Muž pronalazi jeftinijeg mehaničara na periferiji grada, muškarca koji je sušta suprotnost njemu, grubog patrijarhalnog šovinistu, koji svojoj ženi jedva dopušta da se udalji od domaćinskih poslova, kada mu ova saopštava da je dobila na lutriji, i moli da je pusti za vikend da sa detetom poseti sestru u drugom gradu. Ubrzo, žena prvog muža biva razotkrivena u aferi, baš nakon što je odlučila da je okonča, a njen suprug odlazi na poslovni seminar van grada, odlažući misao povodom toga što je otkrio. Nakon ovog počinje zaplet. Na koji način?

Mehaničar koji je za vikend ostao sam, posle ko zna koliko vremena, brine o svom psu, umiljatom bernandincu Kudžu, koji baš tada, dakle, nakon što se izdešavaju sve ove stvari, dobija besnilo usled ujeda slepog miša. Pas postaje krvoločan i ubija svog vlasnika, kao i još nekoliko ljudi sličnih njemu. Ubrzo zatim, u želji da mu učini uslugu i pokupi mužu potreban deo od mehaničara, mlada i neverna supruga odlazi svojim kolima sa detetom na periferiju, i tamo biva napadnuta od strane psa koji je konstantno motri kako

sedi u kolima (koja sad ne mogu da upale) i ne pušta je iz vida. Ona ostaje bespomoćno zatočena u nepokretnom vozilu, u sve lošijim higijenskim uslovima, sa bolešljivim i uspaničenim sinom, u hororuru psa koji danonoćno, opsesivno bdi nad njom i napada na svaki njen pokret, bez igde ikoga da pritekne u pomoć, itd.

A sada da razmislimo, kako funkcioniše ova scena? Zar ona ne ispunjava baš sve uslove iz munkovskog primera? Nije li smrtonosna zamka u koju je upala sa sinom iskonstruisana baš tako da skrene misli njenog muškarca sa razloga zbog kog bi eventualno pozeleo da je ostavi, smišljena kao jedna diverzija sa neverstva? Koliko god da je ozbiljno to što je zasrala u braku, ovo što joj se sad dešava mora biti još ozbiljnije – situacija u kojoj se očekuje da njen muž, ako je voli, ako mu je još uvek stalo do porodice, itd., pohita da je spasi, baš kao što je Munk bespogovorno otišao da obide devojku „na samrti“. Dakle, jedino ono što je još ozbiljnije (još jače priziva falus) može sprati ljagu, i biti vredno Ženine rabote, pa makar rizikovalo živote. Kako priča dalje teče?

Vidno uznemiren što mu već duže niko ne odgovara na pozive, što ne može da im uđe u trag, suprug, posle dosta predo-mišljanja, odlučuje da prekrati važan poslovni boravak (dakle, dovodi se u pitanje i njegova karijera), i na kraju ih pronalazi. No, ipak, nije on taj koji je spasilac, već je to njegova naizgled bespomoćna žena, koja posle mnogo muka sama uspeva da izađe na kraj sa situacijom, ubivši besnog i razularenog bernandinca (*'vidiš, ja mogu to i bez tebe'*). Utoliko što se rasplet tako odigrava, maska postaje još zaokruženiya, a mužu-rogonji ne preostaje ništa drugo nego da patetično rezonuje otprilike ovako: *'ne mogu sad da je ostavim, potreban sam im s obzirom na to kroz šta su prošli, sve je to uradila zbog naše porodice'*, itd. Međutim, njegov pravi razlog je potpuno sakriven – on ostaje upravo iz mnogo gore, stravične bojazni da joj uopšte nikada nije ni bio potreban, tj. iz neverice da bi fantazija da je Ženi neophodan Muškarac mogla tek tako najednom da se isprazni!

Šta bi onda predstavljao taj, niotkuda stvoreni, ranije umiljat, a sada pobesnili pas? Nije li on sam zapravo Ženin falus, označitelj njene prevrtljive i kontraverzne želje? Mi vidimo da je jedan od prvih koji strada vlasnik psa, onaj surovi, represivan muškarac, koji

misli da je ženino jedino mesto u kuhinji, itd., oslobađajući je time nezavidnog, ugnjetavalačkog položaja. Sa druge strane, imamo modernu ženu koja je varala svog supruga, a sada čini sve da bi ga pridobila nazad, tj. oprala se pred njim od onog što je uradila.

Postavimo, dakle, to izlizano pitanje: šta Žena želi? Prema ovom, reklo bi se da želi slobodu od Muškarca, ali ta njena sloboda ne znači apsolutno ništa ukoliko nema nikoga od koga bi neprestano pokušavala da pobegne, ili da mu se vrati. Ona je životinja u kavezu, koja se oseća zatočenom čak i kada izađe iz njega, a taj kavez čini onu Lakanovu simboličku dimenziju. Kidišući u svim pravcima ne bi li pronašla izlaz, ono Drugo od Drugog, ona samo još više popločava temelje poretku i sebe ponavlja kao ne-celu, neobuhvatljivu Muškarcu. „Razlog je upravo u tome što nema izuzetka, što smo uhvaćeni u nedoslednost upravo time što je žena u potpunosti u okviru falusne funkcije (Φ), a što paradoksalno utemeljuje vladavinu te funkcije.“²²

U tom smislu, ni afera sa stolarom, koji po ponašanju u mnogome nalikuje poginulom grubom šovinisti, ne znači nekakvo zasranjivanje u njenom životu, nego je, baš kao i ono što se dešava nakon toga, deo jednog glavnog, šireg koloseka, samo maska koja je prethodila maski. U prilog tome, zanimljiv je jedan detalj, gotovo neprimetan u filmu. Naime, u njemu ne postoji ni jedna klasična ljubavna scena, osim jedne kratke u kojoj joj stolar zadize suknju i grabi za gornjim delom njene leve butine, što ona ubrzo prekida. Kao da se sav taj seksualni poriv Žene u varanju, koji nismo videli, a znamo da se događao, izvrgao i pao u libidinalnu sveprisutnost jednog besnog psa. Da li je onda slučajno to što glavnu ranu, boreći se protiv istog, u vidu ujeda zadobija tačno na mestu gde ju je ovaj bio stegao, na mestu Muškog objekta *a*, objekta njegove želje? Ne približava li se ona ovde metaforički još više Muškarcu, šaljući mu poruku kako ne može ni sa njim, ni bez njega?

A šta pak radi Nikol Kidman u filmu 'Duhovi u nama' iz 2001. godine?²³ U čemu se sastoji njena histerija? Otarasimo se odmah tog

22 Žižek S. „Veze frejdovske oblasti s filozofijom i masovnom kulturom“ u *Ispitivanje realnog*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2008, str. 83.

23 Originalan naziv filma glasi 'Others', tj. 'Drugi'.

glupavog gledišta iz svakodnevnog govora u vezi hysterije i, kako se to kaže, 'hysterisanja'. Vrlo često smo skloni da pod tim podrazumevamo neko vikanje, dreku, 'gubljenje kontrole' na ovaj ili onaj način ('prestani da hysterišes!'), u svakom slučaju, nešto što se da vrlo jasno opaziti, razlikovati od uobičajenog vida reagovanja, ponašanja, itd. Ali, merilo hysterije sasvim je suprotno – ne to, tobože, kad nijedna maska ne uspeva. Ona je utoliko prisutnija i opasnija, ukoliko bolje krije svoju prazninu, odsustvo jasne želje, tj. upravo što se manje konstatuje u smislu bilo kakve neobičnosti, dok maska traje.²⁴ Utoliko bolje, što smo više u stanju da ubedimo sebe i druge u ono što govorimo i radimo, da ono što smo rekli, navodno, zaista i mislimo, a ne da smo to rekli pre svega zato što znamo da bi trebalo, ili moglo da se kaže (istu podlogu imali smo i u ideološkom fantazmu).²⁵

Zar nije onda to baš ono čemu poznata glumica, kao hysterična majka, izlaže sebe i svoju decu duž čitavog filma? Šta je stvarnost u scenariju? Najpre su to njih troje, uključujući i poslugu koju unajmljuju, dok su 'drugi' oni koji su uljezi, duhovi, koji svojom nužnom nestvarnošću dokazuju ono što je, naime, stvarno. Tek na kraju filma, mi vidimo da su oni koji su bili 'drugi' u stvari realni 'prvi', a oni 'prvi', tj. glavni akteri, 'drugi' (hysterična majka je u stvarnosti udavila svoju decu i pucala sebi u glavu, nakon čega su postali duhovi, itd.). Međutim, da li je to sve što tu želi da se pokaže?

Ono što nas kao gledaoce u tom povratnom pogledu najviše kopka jeste ono identično pitanje koje Muškarac sebi uzalud postavlja: 'kako može da ne zna, da zaboravi šta je uradila?', 'kako može tako prosto odmah da nastavi drugom trasom, kao da nikad nije bilo prve, kao da se ništa nije dogodilo pre toga?', i sl. Ovako treba da

24 Mogli bismo ići dotle i za primer ponuditi 'trućanje uz kaficu' (tzv. *small talk*), kao ogledalo najuobičajnijeg govora, jednog hysteričarskog rezervata oko koga su okupljeni slobodni da govore onako kako bi najradije želeli, i da slušaju kao da im se poručuje nešto stvarno, istovremeno se držeći na razini po kojoj je najbolje da ničije izjave ne preispituju i ne dovode u pitanje.

25 Ovo je identično onoj frustrirajućoj dilemi pred koju kauboj stavlja Adama u njihovom kratkom razgovoru na ranču, u već pomenutom filmu 'Bulevar Zvezda': „Čovekovi stavovi idu daleko, određuju kako će mu izgledati život. Da li bi se složio sa tim?“ „Naravno.“ „Sad, da li si tako odgovorio zato što si mislio da to hoću da čujem, ili si razmislio o onom što sam ti rekao i odgovorio zato što zaista veruješ da je to tačno?“ itd.

čitamo i poznato mnjenje da 'žene brže preseku stvari', kada je npr. reč o donošenju odluka, od muškaraca; da se dvoume manje, da ne razmišljaju mnogo kada je to gubljenje vremena, itd. – one to upravo i mogu, jer su gestovi tih odluka tu sami za sebe, a ne za neki intencionalan cilj van njih (kako to Muškarac voli da zamišlja, da optereti stvarima neku, naime, tešku reč). Njihova suština, njihov falus je unutar toga delanja, u samom isporučivanju, a ne u nekom fantazmatskom poduhvatu, u tome na šta sadržaj pretenduje da se odnosi ('svaka odluka, koju pazim kako donosim, treba unapred da bude obeležena time da teži ka nekoj višoj stvari, apstraktnom cilju', itd.).

U svakoj Ženinog maski koja se navlači, dakle, cirkuliše jedna zasebna, zasićena ideologija, koja je bitna samo dok traje, što joj dozvoljava da ide iz krajnosti u krajnost, da nepovezano menja uloge, ponašanje, da ne haje o tome šta je bilo maločas, itd. A u svakoj takvoj simboličkoj ideologiji (celini koja nas čini da mislimo da je stvarnost), ona prednjači u odnosu na Muškarca, bivajući uvek unapred precrtavana, tj. neuklopiva u njegovu fantaziju, a samim tim i veći, ili u ovom smislu, konkretniji subjekat od njega. To je taj paradoks – da Ženina nedoslednost, u stvari, zaokružuje i omogućuje dominaciju falocentrizma, upravo onoga od čega se istim sredstvima (maskama) sve vreme u pojedinačnom pokušava rešiti. Tako deca, referirajući na priču koju im je ranije čitala, nakon što shvataju da su mrtva, pitaju majku: „Gde smo onda mi, da li smo u paklu?“, a ona odgovara: „Ne znam, ne znam ni da li takvo mesto uopšte postoji.“ Drugim rečima, oni nisu nigde ni dospeli, niti su odnekud došli, oni su, kao i Žena, stalno negde drugde, ma gde se nalazili. Oni su, bilo živi ili mrtvi, večiti Drugi.

Zbog ovoga, Ženi će najčešće zasmetati ta decidnost Muškarca, insistiranje na argumentima u sledu onog što se govori, onog o čemu se misli, o tzv. 'samoj stvari', suštini koja je posredi u nečemu, na preciznim određenjima, itd., jer po njoj, to je jalov posao, biti stalno zajapuren i ustremljen na nešto, isterivati pravdu po svaku cenu, boriti se sa vetrenjačama, nije ništa drugo nego jedan dečački san, muška nezrelost, kako ona to vidi. Sa druge strane, njemu je usled svega toga još manje jasno kako ona uopšte može u bilo kom smislu da se tretira ozbiljno, kada sve što radi liči na

izbacivanje nekakvih upakovanih, unapred sažvakanih i već toliko puta prevaljenih floskula,²⁶ koje su tu, eto, čisto da bi izletele, dodirnule nešto o čemu se ni ne radi, bez jasnog razloga, što je čini 'glupačom', i 'vređa njegovu inteligenciju' ('da li je ona možda takva samo kad je sa mnom, da bi me namerno iritirala?'). Ne, to je Žena i za nju jedini način postojanja (izuzetka nema).

KVANTIFIKATORI U POLNOJ RAZLICI

Uvedimo sada Lakanovu šemu seksualizacije, na kojoj je predstavljena celokupna falička organizacija između Muškarca i Žene. Šema ima svoj levi, Muški, i desni deo, Ženski, kao i gornji i donji prostor, gde gornji predstavlja matemski zapis onog što određuje odgovarajući pol, tj. onog faličkog rasporeda koji je prikazan u donjem prostoru. Mušku matemu čitamo ovako: „Univerzalna funkcija. Sve je podređeno falusnoj funkciji bez izuzetka. Postoji jedno koje nije.“ Sa druge strane, za Žensko polje važi sledeći opis: „Nije sve podređeno falusnoj funkciji. Ali nema izuzetka. Nema ničega što nije podređeno falusnoj funkciji.“²⁷ Ovo se odnosi, uglavnom, na sve ono što smo već dotakli: u svom univerzalnom delu, Muškarac je ceo ustremljen na Ženu, kao na ishodište njegovog falusa, na ono 'imati' majčinu Stvar za sebe. No, kako je Žena, kao i on, simbolički produkt, njegovu 'imati' reducira se na iluzorno, premda nepresušivo promašivanje falusa Φ , i time na Realno 'nemati', na objekat njegove želje koji je parcijalan, koji čini da mu svaka Žena koju istinski želi izgleda veća i opasnija, glomaznija i strašnija no što to zbilja jeste ('kako ću ja to da savladam?').

Kada je ima, neizbežno se suočava sa činjenicom da ne može da zahvati sve ono što bi želeo, pa se tako njegov falus razbija u niz pojedinosti koje može da stiska i mesi u ruci, liže svojim jezikom,

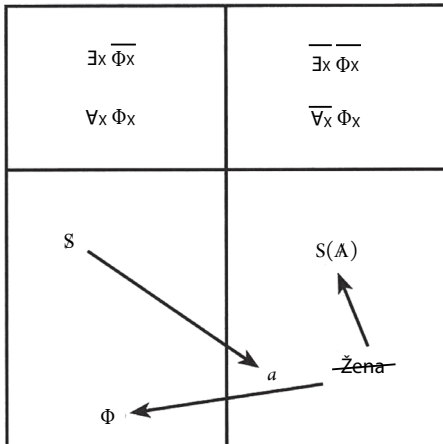
26 U smenama nepovezivih maski sastoji se robotizovana Žena (nešto kao Sajlonac u seriji 'Svemirska krstarica Galaktika'), a u njenoj robotici zapravo imitiranje 'opštih mesta' Drugog.

27 Žižek S. „Veze frojdovske oblasti s filozofijom i masovnom kulturom“ u *Ispitivanje realnog*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2008, str. 80.

sisu ili grize, gura i čereči, gleda ne znajući tačno na šta bi pre bacio pogled, šta je ono što ga pre zove da bude njegovo 'imati', itd. Ti delovi njenog tela postaju idealizovani, ali istovremeno i depersonalizovani ('ne okreći se više za svakom koja nosi minić!', 'da ti jedna takva priđe, prevario bi me i pre nego što bi shvatio šta radiš', itd.) objekti a , što u neku ruku potpada pod onu realizaciju Imaginarnog pred ogledalom, gde celina povremeno preti da se rastavi i nikad više ne sastavi u sklad. Ono što Muškarac čini u krevetu, koji mu se preslikava na kompletan Ženski svet, gde god da ga susreće, upravo je to – jalovo sastavljanje slagalice, skupljanje delova koji sami po sebi već plivaju tako da se ne mogu domašiti. To obeležavamo relacijom $S \rightarrow a$, univerzalnom funkcijom muškarca (slika 7.2).

„Ipak, ne treba verovati da je vrsta neverstva, koja bi se tu pokazala kao sastavni deo muške fantazije, njoj i primerena. Jer, ako malo bolje pogledamo, isto se udvajanje nalazi i kod žene, sem što se ovde

Slika 7.2.
Šema seksualizacije



*Drugi Ljubavi kao takav, tj. ukoliko je lišen onoga što daje, slabo razabira u uzmicanju u kojem nadomešta biće onog istog čoveka čija svojstva žena voli.*²⁸ Ovo nas vodi do Ženine strane i njene dvostruke, paralelne relacije koje jedna drugu upotpunjavaju, čemu smo, u principu, najviše pažnje i posvetili, izlazeći polako u susret poslednjem Lakanovom grafu želje.

Njena univerzalnost je u tome što kod nje, suprotno muškarcu koji se iscrpljuje u centriranosti na falus, nije sve podređeno falusnoj funkciji Φ , ali isto tako, nema ni izuzetka, tj. ne postoji promašaj u nastojanju kao na drugoj strani, jer njeno jasno nastojanje, u tom smislu, nije ni izdefinisano, što će reći – sve se može pokriti baš zato što ništa nema takvu važnost (falocentričnost) po sebi. Njoj, dakle, ne predstoje nikakve parcijalizacije u konkretnim objektima želje, već je sama njena želja ta koja je parcijalizovana (i to kao zahtev), kako se drži čvrsto nekog simboličkog autoriteta, bilo da se bavi svojim pravim Muškarcem (princom, pa makar i takvim koji samo odaje utisak da je to), bilo da pruža otpor svemu što bi istom moglo da podilazi, kroz $S(A)$. Ta dva kraka njene želje su ono što je odaziva Ženom i istovremeno precrtava kao takvu.

Postoji scena u pomenutom filmu Dejvida Linča *'Izglubljeni autoput'* u kojoj se obe stvari koje sastavljaju Ženu u isto vreme odigravaju pred očima Muškarca. U jednom trenutku, junak filma ulazi u raskošnu kuću čoveka kojeg treba da onesposobi i opljačka, dok ga njegova ljubav Alis (Patriša Arket) seksualno zavodi. Međutim, provalivši u kuću, nailazi na neočekivano iznenađenje – pornografski film projektovan na zid dnevnog boravka koji prikazuje Alis snimanu spreda kako bolno uživa dok joj nepoznati i snažan crnac (ne vidi mu se lice) od nazad uteruje karu.²⁹ Ton na filmu je

28 Lakan Ž. „Značenje falusa“ u *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 266.

29 Među snobušama, sponzorušama i ostalim šljamaom koji je potpao pod uticaj velikosrpsko osvajačke, post-jugoslovenske, turbo-folk ere, a po uzoru na kafanske pevaljke i jebulje ratnih zločinaca, navodno okorelih alfa-mužjaka, na koje su, manje ili više očigledno, pokušavale da liče, popularno je formulisan ideal života, cilj kojem svaka 'Srpkinja' treba da teži da ga ostvari, iskazan slikovito kroz tri stvari, u brutalno iskrenom, 'materijalističkom' smislu – džip 'Pajero', vilu na Bahamima i dva crnca koja će da je „hlade“. Motiv crnaca ovde je takođe više nego providan: nije reč o asocijaciji

mutiran (*'nikada nećeš znati koliko sam uživala'*), umesto uzdaha i vrisaka čuje se neočekivani, gotovo propovedni vokal nemačke „totalitarno“-pank grupe *Ramštajn* (kao superego introjeksija koja zapoveda *'gledaj i uživaj svoj simptom!'*), a snimak konstantno traje, u nedogled, u pozadini radnji koje se dalje dešavaju.

Pošto naš junak uspešno obavi ono zbog čega je došao, iz spavaće sobe pojavljuje se Alis koja pljačka stan, i mi vidimo odjednom ono što ga na tih način, onako uzgred, načisto sluđuje kao Muškarca: na zidu njegov fantazmatsko okoreli imago o njoj (*'neko razvaljuje ženu'*, poput *'neko tuče dete'*), i osobu pored njega, koja se samo nakratko osvrće na zidnu projekciju (u stilu, *'kakve sad to veze ima?'*, *'nismo zbog toga tu'*, itd.). Junak ostaje paralisiran i počinje da krvari iz nosa. Jebanje na platnu i dalje besomučno, na isti način traje (*'to je ono što zaista voliš kod mene, samo se pretvaraš da ti se ne sviđa'*, itd.). Distinkcija između dve Alis, koje treba da čine jednu Ženu, toliko je velika da od starta scene ne prestajemo da se pitamo: da li su ovo uopšte iste osobe?³⁰

U drugom, takođe Linčovom filmu (*'Divlji u srcu'*, 1990) nalazi se čuvena scena, u kojoj, suprotno od olako raspoložive, šokantno nametljive fantazije na zidu, koje se Muškarac pribojavao, istovremeno je uvek pretpostavljajući, i sve više je prizivajući, Muškarac na jedan krajnje brutalan, nasilan način, poput klještima, i na jedvite jade vadi podršku sopstvenoj fantaziji iz usta Žene. Jedna od bizarnijih figura u filmu, Bobi Peru (Viliam Defo) upada u Lulin (Lora Dern) apartman da bi išao u toalet, dok je njena ljubav, Mornar Rippli

na njihovu klasnu istoriju, na težak robovski položaj, itd. To je samo paravan za „istinski“ predmet želje, tj. za podilaženje Muškoj fantaziji, pomagalo (dildo) njenog produžavanja i izoštravanja (*'ja znam o tvojim snovima'*, *'tvoj falus uvek je bio u mojim rukama, prepušten meni na milost i nemilost'*), kada se crnac, obično oskudno odeven, kako bi do izražaja došla njegova mišićna definicija, predstavlja kao idealan, snažan, izdržljiv, bezličan jebač, vlasnik impozantnog polnog organa, seksualnih tehnika, koji svršava onda kada ona poželi, pali se na dugme i kad god joj je to potrebno, itd. Broj dva funkcionise kao element sigurnosti, tj. ono 'za svaki slučaj', i konotira na njeno potpuno zadovoljenje (jedan za gore, drugi za dole, jedan iznad, drugi ispod, ili po jedan u svakoj ruci, za svaku rupu, itd.).

30 Žižek S. *The Art Of The Ridiculous Sublime*, Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, University of Washington, Seattle, 2002. str. 20–21.

(Nikolas Kejždž) negde vani. Ne zadugo, on počinje da priča prijavu sa njom, izazivajući je (reči su onakve kakve pale u predigri i obećavaju dobar seks). Kada pokuša da ga izbaci napolje, on je grabi i pribija se uz nju, a zatim zahteva od nje da preko usta prevali *'jebi me!'*, ponavljajući joj te reči iznova i iznova, dok polako prelazi duž njenog tela, stiska joj bradavicu i kruži kroz njenu vlagu dole. Njeno disanje od onog uplašenog negde blago prelazi u strastveno, i kada se konačno primi na fantazam koji joj je pružio i promoli to *'jebi me!'*, kao da ništa drugo ne može biti važnije u tom trenutku, on se mahinalno udaljava od nje, skače u stranu i odgovara: „*Jednog dana hoću, srce, ali sada baš žurim!*“ I odlazi.

Kada, na neki način, saberemo Ženu u oba primera, vidimo tačno kako radi njeno *'biti'*: u prvom uočavamo klizanje od Φ do $S(A)$, a u drugom obrnuto, od $S(A)$ do Φ . Objasnimo to. U slučaju da Žena zaista otelotvori one najprljavije fantazije svog partnera, realizuje sve to što je konstantno ključalo u njegovoj glavi kao moguće i verovatno u vezi nje, i dokumentuje mu to ispred nosa, kao u opisanoj sceni preko platna na zidu, njegovi do maločas objekti želje, perverzni fantazmi od ogromnog značaja, tako šutnuti napolje od strane Žene, postaju nešto sasvim ništavno – samo jedna u nizu njenih prošlih, strukturalno ispeglanih maski na koje više ne bi trebalo obraćati pažnju, baš kao što to čini Alis. A to je upravo ono što Muškarac ne želi, da neko tek tako alijenira i pregazi nešto bez čega on ne može (*'sada kada sam ti pokazala, opet nisi zadovoljan'*). Drugim rečima, onda kada mu se previše približila, možda čak na njegovu insistiranje, on joj je samo ponovo omogućio da se udalji od njega i pobegne na distancu, koja će opet služiti kao pokretač Muške želje. Takoreći, on sam doprinosi da je nema, kako bi mogla stalno da mu *'bude'* (falus). Dok sve to traje, ona, naravno, nema šansi da shvati šta je to što istinski hoće – k njemu, ili od njega, upravo zbog toga što mu *'jeste'* nešto.

Ni Lula to ne zna. Ali njena želja zapada u problem onda kada se potpuno povinuje svojoj fantaziji o pravom Muškarcu, tj. kada jurne da mu *'bude'* falus, obesmišljavajući mu svaku pomisao da je takvo ostvarenje takođe neće ispuniti. To što Bobi Peru na kraju radi svodi se na nešto što ona i sama zna da mora doći, $S(A)$,

ali je problem što joj se isto stavlja do znanja pre nego što fantazija stekne uslove da se ne ispuni (pre no što se oseti ukus toga 'biti'), što se prekinulo onda kada nije smelo da se prekine (Realno manjka u Drugome), što joj je neko izlicitirao masku ranije no što je za to bilo vreme, itd. Ona time nakratko ostaje zaglavljena u klaustrofobičnoj klopki onog što nije, u nesnosnom Muškom Φ , onome o čemu on mašta. Zbog toga njene uplakane pozive Mornaru, nakon što je Peru ostavi u takvom stanju, ne tumačimo kao potrebu ramena za plakanje, za uvom koje bi slušalo, i sl., već kao hitan poziv da se odmah dođe i završi posao koji je, uzgred budi rečeno, neko drugi započeo ('*jebi me!*').

IZUZETAK KOJI PRAVI MUŠKARAC

U ovome se, još jednom, sastoji samo-precrtavanje Žene i ono na šta se misli pod egzistencijalnim zapisom Ženskog dela šeme – *nema ničega što nije podređeno falusnoj funkciji*. To nas ostavlja sa samo jednom nerazjašnjenom stvari, a to je zapis kod Muškarca koji je analogan ovom. Šta bi značilo to „*postoji jedno koje nije*“? Da li to znači da je upravo Muškarac taj koji može napraviti izuzetak, a ne Žena, kako se to obično patrijarhalno rezonuje? Izuzetak u tom slučaju podrazumevao bi odstupanje od seksualne funkcije naznačene na njegovoj strani, od $S \rightarrow a$. Žižek govori o tome da je rasep kod Muškarca u izvesnom smislu ospoljen, tj., kako smo već naveli, decidan, da izbegava nedoslednost svoje želje na način što svoj seksualan (polni) interes i misao jasno razgraničava od onog što smatra neseksualnim javnim aktivnostima (višim, ozbiljnim stvarima u kojima nema mesta za njenu inkonzistentnost). Žena je, pak, u mogućnosti samo da glumi svoju predanost, koja joj, zbog unutrašnje raspukline, pregenitalne ambivaletnosti, uspeva najčešće baš kada beži od nečeg, kada oseća da joj je potrebno da napravi otklon od njega, da napuni baterije negde sa strane, gubeći ga iz vida, pa kada ga tako potpuno zanemari, da mu se iznebuha nekako opet izmili. Bez obzira na to što obe strane ove Muške podele karakteriše ustremljenost, što ona slepa za Ženom koju traži, što ona u preobiljnom, predanom stavu

prema poslu (*'u te stvari mi se ne mešaj'*), temeljnom pristupu rešavanja problema, „muškarac svoj odnos prema ženi podređuje domenu etičkih ciljeva, a kada je prinuđen da bira između žene i moralne dužnosti, profesije, svoje misije, automatski se opredeljuje za dužnost: pritom je istovremeno svestan da jedino odnos sa ženom može da mu donese pravu sreću, ličnu ispunjenost, itd.“³¹

Dakle, mogli bismo reći, ovo je mesto gde seksualnost, shvaćena u onom najširem značenju, od Frojda na ovamo, umiče polu kao takvom, tj. onom delu seksualizacije koji ga čini relativnim spram Žene, za razliku od nje, čija se seksualnost sva iscrpljuje u njenoj polnosti, u tome što je Žena. To je još jedan razlog zašto Lakan na levoj strani šeme piše S, a na desnoj precrtava reč 'Žena'.

Nastavljamo citat: „Zato mislim, pojednostavljeno rečeno, da je prljavi trik muške ekonomije kada se kaže: šta? Po meni ga viđamo u svakoj dobroj holivudskoj melodrami. U čemu se sastoji osnovni trik melodrame? Logika bi bila sledeća: muškarac žrtvuje svoju ljubav prema ženi zbog neke više stvari – revolucije, posla, nečega tobože aseksualnog – ali poruka između redova glasi da upravo žrtvovanje ljubavi predstavlja vrhovni dokaz njegove ljubavi prema njoj, o tome kako je ona za njega sve, tako da uzvišeni momenat melodrame predstavlja momenat priznanja kada žena konačno shvata da ju je čovek izdao, da je ostavljena, ali da upravo njegovo žrtvovanje u odnosu prema njoj predstavlja krajnji dokaz njegove ljubavi.“ U slučajevima svake druge vrste prekida, Žena je nekako i dalje ubeđena da Muškarac, ako je iskren, ima želju da uvek ponovo bude sa njom. Tako se, na osnovu ovog izuzetka koji dolazi od Muškarca, strukturalni kliše melodrame može sažeti u jednu jedinu rečenicu – ljubav nije dovoljna.

Nakon svega, više nego jasno je da svaka veza između dvoje ljudi, koji se uvek međusobno samoodređuju u smislu dva različita simbolička pola, čas Muškog čas Ženskog, pripada pre nečemu što možemo slobodno nazvati greškom, problemom, prirodnom katastrofom koja gotovo sasvim veštački i isforsirano od haosa pokušava da stvori nešto. Ljubav po sebi potpada tako pod čin

31 Žižek S. „Veze frojdovske oblasti s filozofijom i masovnom kulturom“ u *Ispitivanje realnog*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2008, str. 85.

nasilja u tom univerzumu ništavila, poprima svaku osobinu jednog silovanja, hipostaziranja nečega iz mnoštva koje u osnovi ne želi biti dirano. Oдавde dolazi ta čuvena i više nego licemerna, a pre svega naivna opsesija spontanošću prilaza (*'ne želim ništa na silu', 'najbolje je kad se desi tek tako', 'to se desi, pa se desi',* itd.), kao odraz pribojavanja i uzajamnog kočenja svega što već na prvi utisak, naime, ne deluje kako bi trebalo (*'nije nam se dalo', 'stvari idu svojim tokom', 'ko zna zašto je to dobro',* itd.), tj. onako kako ni ne može biti.

Tu opštu nemogućnost seksualnog sklopa, na jednom drugom mestu, Žižek pronalazi preslikanu u poznatoj reklami za pivo: devojka šeta pored potocića, opazi žabu, uzima je nežno u svoja nedra i daje joj poljubac – ružna žaba pretvara se čudom u zgodnog mladića. Ali stvar se ne završava tu: on zatim odmeri devojkicu od glave do pete, privuče je k sebi, vraća joj poljubac – ona se pretvara u flašu piva koju momak pobjednički drži u ruci. *„Kod žene je poenta ta da njena ljubav i pažnja (označene poljupcem) pretvaraju žabu u prekrasnog čoveka, u puno faličko prisustvo (Φ), dok je za njega suština da svede ženu na parcijalan objekat, na uzrok njegove želje (objekat a). Zbog ove asimetrije njihov odnos je nemoguć: možemo imati ili ženu sa žabom, ili muškarca sa flašom piva – ono što ne možemo nikad da dobijemo jeste prirodni par lepog muškarca i žene.“*³²

Ovaj nesklad može se prikazati, naravno, i u nešto vulgarnijoj verziji, ali ništa manje verodostojnoj: motiv za Ženin idealan seksualni odnos dolazi nam iz priče *'Lepotica i zver'*. Ne služi li kompletna ujdurma straha od grube životinjske prirode, pa njeno postepeno pripitomljavanje, i konačno, zaljublivanje u istu putem otkrića da unutra negde čuču jedan umiljat i romantičan karakter koji bi Žena mogla voleti, ujedno kao najdirektnija afirmacija i 'davanje dozvole' za divlji, animalni seks (*'sad kad sam se zaljubila u tebe, i kad si se toliko promenio, budalice moja, sad možeš biti u krevetu ono što jesi – brutalna sirovina, onakva kakvu sam oduvek želela'*)? Njen partner je, dakle, mužjak, nešto što stepen kastracije u Muškarcu nikada ne može da dozvoli da se ispuni. Sa druge strane, primer leži u kultnom

32 Žižek S. *Woman is one of the Names-of-the-Father, or how Not to misread Lacan's formulas of sexuation*, Lacanian ink 10 – 1995.

SF filmu *'Istrebljivač'* iz 1982, u kojem je idealna Žena za njega jedno veštačko kiborg stvorenje, verna kopija žene – replikant. Na ovaj način, ona mu može biti sve što poželi, da radi ono što joj kaže, da je vodi u seksualnom odnosu ('reci: „poljubi me“', 'reci: „želim te“'). To nas navodi na užasan zaključak – Realno ukrštanja Muškarca i Žene, svako njihovo povezivanje, jeste jedna nepodnošljiva, neukusna i, u suštini, bolesno raštimovana scena, u kojoj bi zver trebalo nekako da koitira sa robotom, tražeći uzalud jagnje na žrtvenom stolu, dok ova hladno i nepomično očekuje njegove seksualne instrukcije.³³

33 Žižek S. *The Art Of The Ridiculous Sublime*, Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, University of Washington, Seattle, 2002, str. 43–44.

VIII

Eksces, Zakon, eksces, skočko

DALEKO OD OČIJU, DALEKO OD SRCA

Mitologije o muškarcu i ženi kao dve suprotnosti koje zajedno čine istinsku celinu čovekovog bića, i ostale gluposti, ovim konceptom nepovratno padaju u vodu. Ono što će biti da je verovatnije jeste da svaki od polova istovremeno pokušava od sebe da napravi nešto istinski celo (tj. da se tako ponaša), da da od sebe neku opštost, ali da to ni jednom od njih zapravo nikada ne uspeva. Polna razlika ovako prikazana „*radikalno raskida sa svakom vrstom antropomorfne seksualizacije: muško-žensko kao dva osnovna kosmička principa, jin-jang, aktivno-pasivno, itd.*“¹ Stvar je nepopravljivo razbijena, kako smo to već u analizama infantilnog fantazma 'neko tuče dete' mogli da opazimo. Ono dalje, nadgradnja u strukturalnom kontekstu koju smo izveli, izgleda samo kao pod kvascem u rerni narasla, i puštena među zrelo institucionalizovane produkte Drugog, frejdovska havarija sa svih strana u direktnom putu do falusa, objekta želje – kod dečaka, i kao ljubavna neizdefinisanaost, seksualna klackalica, koju jednako privlačno drmajaju kako otac, tako i majka, svako na svoju stranu – kod devojčice.

Ako se setimo, pak, treće figure, kada sa strane posmatra nepoznatu mušku decu kako bivaju tučena od strane simboličkog autoriteta, i uzbuđenja koje joj ta scena donosi, kao što nam je to Frojd jasno opisao, ne predstavlja li baš ona taj označitelj manjka u Drugom $S(\bar{A})$, kojim devojčica poduzima svoju prvu masku, prenebregava

1 Žižek S. „Veze frejdovske oblasti s filozofijom i masovnom kulturom“ u *Ispitivanje realnog*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2008, str. 91.

svaki nedostatak u sebi, dok se drži u istom rangu kao i dečaci? Da li je onda slučajno to što oni nemaju korelat za ovu perverziju, oko koje se u suštini uvek vrti ona priča da devojke pre sazrevaju od dečaka, tj. iznalaze bolju taktiku kako da tretiraju Velikog Drugog, da ga shvate kao nužnu laž koja nam pomaže da izrazimo bilo šta, čak i ako taj uopšte nije istina, uopšte ne postoji? „*Takva je žena iza svog vela: odsustvo penisa je pretvara u falus, objekat želje.*“² Međutim, „*neurotičar, histerik, opsesivni ili, još radikalnije, fobični, jeste onaj koji postovećuje manjak Drugog sa svojim zahtevom (demande), Φ sa D*“, ili ako makar poveruje da Žena može naći sve što traži u njemu, tj. ona sve to u Muškarcu. Prema tome, samo preko zahteva, „želje“, stižu se uslovi da uživanje proburazi u tom označitelju manjka postojeći poredak, i od subjektovog delanja proizvede ono što zovemo eksces.

Šta je karakteristično za njega? U kojim se on okolnostima javlja? Rekonstruišimo: prvo moramo imati simboličku kastraciju koja preseca sve veze sa imaginarnim falusom (ϕ), a to znači sa svim onim što stoji iza sadržaja 'neko tuče dete'. Latencija kakva se tu događa, bez obzira na to što predstavlja iluziju da ima još nečeg osim seksualnosti ('*vi samo mislite na seks, kao da nema i drugih stvari*', itd.), traje čitav život, i tiče se stanja za koje jedino znamo, koje jedino priznajemo za validno, itd. Dakle, potrebno je da se snage koje su vladale u infantilnom povuku sa vodećih pozicija i izgube argumentativnost (koju nikada nisu ni imale), tj. da mi to što sam nekada žudeo za majčinim falusom, piškio i kakio u gaće, želeo sve najgore svom bratu ili sestri, i sl., znači upravo onoliko koliko i stvari poput onih da će, zbog toga kako se čovečanstvo ponaša, ozonske rupe jednog dana biti ovakve ili onakve, da će zbog seče šuma biti manje kiseonika, pa globalno otopljanje, itd. Ono što ne vidim, što je daleko od mene, to za mene ni ne postoji: da, ja sam u načelu zabrinut oko svih tih tema, ali kad pogledam napolje, ne vidim ništa neobično, ne primećujem nikakve efekte, i naravno, nastavljam po starom sa svojim 'štetočinskim' životom – sve je to super, ali za mene toga uistinu nema. Šta me se tiču otkrića u svemiru, na

2 Lakan Ž. „Prevrat subjekta i dijalektika želje u frojdovskom nesvesnom“ u *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 305.

udaljenostima prostora i vremena koje ne mogu ni da zamislim, kuda putuju govna kada povučem vodu u klozetu, ili smeće koje nose đubretari? To je način na koji Drugi raskantava sa imaginarnim incestuoznim sadržajem, jer to sve može biti zanimljivo, ali ništa više od toga (*'zašto nam ne napišeš neki esej o tome, hm?'*).

Stoga, nešto je nestalo, nečeg više nema, ali upravo zbog toga mi smo tu i postojimo, zahvalni smo nečemu apstraktnom, ujedno dovoljno stranom da perforacija istog na određenu blizinu, njegovo približavanje postane jedna od najnezgodnijih i najmanje lagodnih stvari na svetu. Zamislimo koliko bi se samo promenilo naše 'psihičko stanje' da jednog jutra, kada otvorimo prozor, ugledamo tu i tamo, bez ikakvog smisla i značenja, ogromne crne mrlje na nebu, koje, eto, odjednom samo stoje tu i ništa ne rade? Ili kada bi prilikom povlačenja vodokotlića govna, umesto da nestaju, izvirala u ogromnim povorkama odnekud napolje? Znali smo o tome sve vreme, pričalo nam se, ali ništa od toga za nas zaista nije postojalo, sve dok stvarno nije došlo ispred nosa. A sad kada jeste, osećamo kao da ništa drugo ne egzistira i da ni o čemu ne umemo više normalno da mislimo, osim opsesivno o ovome. Kao komšija koji je utoliko sjajan, kojeg utoliko više mogu da gotivim, ukoliko me manje smara, ukoliko samo istraje da održi svoju distancu prema meni i ne prilazi mi previše blizu. Sav kontekst 'tolerancije', u tom smislu, tako se odnosi na ono što ne mogu da izdržim, tj. na ono *dokle* moga tolerisanja: *ako prideš previše blizu, najebao si!* A ovo je ujedno i logika jedne ekscesne radnje, jer ona nije ništa drugo nego jedna prisilna radnja, nešto što ne možemo da izdržimo da ne uradimo, ma koliko nam štete donosilo, rušilo integritet i bilo protiv većine moralnih načela (*'kurva sam, jesam, pa šta onda?'*).

KO UŽIVA?

To što vidimo jeste da je radnja kao naređenje uslovljena upravo svim onim prema čemu čini eksces, kao paket-aranžman istog, suplement, tamna strana Zakona (*'možeš zato što moraš!'*), da je ono uzajamno nespojivo sastavni deo svake simboličke celine, Drugi

i njegov manjak, ego-ideal (Otac) i superego (Majka). Oni koji su te rodili, sa kojima živiš, nisu više topli objekti tvog detinjstva, već autoritativni monstrumi koji te jedu iznutra, insistirajući da uživaš tek nakon što se sve rešetke izarmiraju oko tebe, apsurdna satisfakcija koja stvari čini još gorim, po merilima svega što ti je zapovedalo da to uradiš. Nesnosno uživanje koje te instrumentalizuje, koje te nosi na sve strane i čini da se izlaneš pred drugima, od kog ne znaš kako da pobegneš, onda kada ti želja mora postati „odbrana od prestupanja granice u uživanju.“

To što Lakan imenuje dodatkom Zakona, tog viškovnog dela koji dolazi sa njim, kao superego u imperativu 'uživaj!', Edgar Alan Po prepoznaje u obliku 'demona perverzije'. Naime, u njegovim pričama 'Đavo perverznosti' i 'Crna mačka' govori se o neizdrživom porivu da se uradi nešto upravo iz razloga što je zabranjeno,³ uprkos svakoj racionalnosti, o nečemu jačem i ranijem od svakog promišljanja, itd. Njegovi likovi propadaju zarad same propasti, ali ne svojevoljno, već takođe kao pod imperativom nečega gotovo nadljudskog u sebi, koje Po svrstava u jedan od osnovnih čovekovih pokretača. Evo kako to opisuje: „A onda me spopade, kao da me gura u konačan i nepopravljiv pad, taj duh Perverznosti. O tom duhu filozofija nimalo ne vodi računa. A ja ni u svoju živu dušu ne verujem toliko koliko u to da je ova perverznost jedna od prvobitnih pobuda ljudskog srca – jedno od nedeljivih primarnih svojstava, ili osećanja, koji upravljaju prirodom Čoveka. Pa ko nije, po sto puta, uhvatio sebe u tome da čini gadno ili glupo delo ni sa kojeg drugog razloga osim što zna da to ne bi smeo? Nismo li u stalnom iskušenju da, i pored svih dobrih razloga, narušimo ono što se zove Zakon, samo zato što ga kao takvog uvažavamo?“⁴

Dakle, samo i jedino kada postoji ono što ne smem (a to postoji i pre no što znam za sebe), može biti reči o pojavi ekscesa, ali i više od toga – ono što Po podvlači jeste da upravo činjenjem istog mi, bez obzira na to što je u jezgru ekscesa njegovo kršenje, uistinu

3 Žižek S. „Veze frejdske oblasti s filozofijom i masovnom kulturom“ u *Ispitivanje realnog*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2008, str. 94.

4 Po E.A. „Đavo perverznosti“ u *Najlepše priče Edgara Poa*, Bigz, Beograd, 1990, str. 133–134.

potvrđujemo to da uvažavamo Zakon i koliko smo zapravo zavisni od njega. Tako, u prvoj priči pratimo ispovest čoveka koji je smislio najbolji način kako da ubije drugog iz koristi nasledstva, u čemu potpuno uspeva, a da ne povuče ni trunčicu sumnje za sobom. Ubistvo ovde nije eksces, ono bi pre bilo u skladu poboljšanja svog statusnog položaja, nešto što sasvim lepo, u prvi mah, ide pod ruku ego-ideal, zanemarujući sredstva kojima se do toga dolazi. Tek stvar koja bude sledila kvalifikovaće se kao ona superega, kao posledica jedne maksime 'uživaj u onome što si postigao!'. U čemu se to sastoji?

Nakon godinu dana blagodarnog života, bez ikakvog povoda, dotični dobija napade panike, ali ne usled drugih i njihove eventualne sumnje, nego zbog sebe samog, pošto zatiče kako, nalik što se neretko pevuši refren pesmice koju ne volimo naročito, naglas uverava sebe da ne treba da se plaši. „Jednog dana, šetajući ulicama, ulovio sam sebe kako poluglasno mrmljam te uobičajene slogove. U nastupu obesti preinačio sam ih ovako: 'Ja sam bezbedan, ja sam bezbedan, da, ako ne budem tolika budala da otvoreno priznam zločin!'“ U tom trenutku prolaznici ga zaskaču i on im u jednom dahu, kao navijen, ispriča sve što je ranije bio učinio.⁵ Baš ovo je ispunjenje te đavolske naredbe 'uživaj!', i zbog čega je ista u svojoj suštini obavezno opscena i perverzna. Ali, pre svega, potpuno formalna ('moráš!') – nešto u njemu bezrezervno se daje i uživa (*jouissance*) onako kako svojom voljom, i u svim očiglednim zadovoljstvima na svetu, nikada ne bi mogao.⁶

5 „Kažu da sam govorio jasno i razgovetno, ali naročito naglašeno i sa strasnom žurbom, kao u strahu da me neko ne prekine pre no što završim kratke ali značajne rečenice koje su me izručile dželat i paklu. Pošto sam ispričao sve što je bilo potrebno za najpotpuniju sudsku presudu, pao sam onesvešćen.“ (Isto, str. 129–130).

6 Na liniji ove formalnosti mogu stati kako Kantov moralni Zakon, tako i radnje dželata iz romana Markiza de Sada, i to rame uz rame. Obe stvari su potpuno apriorne u smislu u kom to Kant definiše: „Po njemu, posedujemo, s jedne strane, patološke akte, koji su uzrokovani našim patološkim željama, što će reći, željama čiji su objekti čulni, kontigentni, empirijski objekti; a potom imamo etičko delanje, koje se definiše kao nepatološko, što će reći, kao delanje čiji pokretački motiv je apriorno, čisto formalno, prazno pravilo.“ (Žižek S. „Veze frejdovske oblasti s filozofijom i masovnom kulturom“ u *Ispitivanje realnog*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2008, str. 94) „Najveći Kantov paradoks jeste ovaj prioritet praktičnog u odnosu na teorijski (čisti) um: možemo se osloboditi spoljnih društvenih stega i dostići zrelost koja odgovara autonomno prosvetljenom subjektu upravo tako što ćemo se povinovati 'iracionalnoj' kompulziji kategoričkog imperativa...

Navedimo i drugu. U njoj je eksces složeniji i javlja se na dva mesta. Prvo proističe iz njegovog odnosa prema životinji koja ga najviše obožava; on koji je uvek voleo svoje ljubimce više od svega ostalog pretvara se vremenom (tokom čamotinje braka, suspenzije kroz alkohol, itd.) u čoveka koji ispituje krajnje granice naklonosti svoje mačke prema njemu, postajuću u tome sve okrutniji – davi je, udara, boksuje, vadi joj oko, itd. Za to vreme, mačka i dalje nekako ostaje tu oko njega, bez obzira na to šta joj se čini. To što vidimo jeste jedan nerealan kvalitet ljubavi koja izaziva nervozu, gađenje i najzad agresiju (*'kako možeš i dalje da me voliš na tako neljudski način, da to činiš konstantno i bez promene?', 'kako kada ništa na ovom svetu ne funkcioniše na taj način?'*, itd.).⁷ Dakle, ovde se eksces sastoji u tom podrazumevanju i očekivanju nedoslednosti, umesto da se u umiljatim ljubimcima, kao obično, traži uteha od surovosti oko sebe, itd. Ono što bi trebalo da amortizuje neželjene efekte, to ostrvo dokolice i mira sa životinjom, deluje ovde sasvim obrnuto od toga – još ubitačnije potencira prisustvo istih i overdozira subjekta prekomernim, nemogućim užitkom.

Ali u čemu se tačno sastoji razvratnost moralnog Zakona? Ne u nekim ostacima, otpacima empirijsko 'patoloških' sadržaja koji bi napadali i prljali čistu formu Zakona, nego u samoj toj formi. Moralni zakon je razvratan utoliko ukoliko je njegova sama forma ta koja funkcioniše kao motivaciona snaga koja nas tera da mu se povinujemo – tj. utoliko što se povinujemo moralnom Zakonu zato što je zakon, a ne zato što bi postojao određeni broj pozitivnih razloga za to. (Žižek S. *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London – New York, 1999, str. 81) Isto tako, ni de Sadov dželat ne racionalizuje razloge svog delanja, tj. mučenja, on se „lično stavlja na mesto objekta, ali bez znanja o tome, na korist drugog, radi čijeg uživanja sprovodi svoje delo kao sadističko izopačenje“ (Lakan Ž. XI Seminar, Četiri temeljna pojma psihoanalize, Naprijed, Zagreb, 1986, str. 197). „Njegov status nije ni formalno-transcendentalan ni empiričan: dželat je kontigentna 'patološka' mrlja, ali paradoksalna mrlja čiji je status ipak aprioran, tj. nešto što je potrebno kao 'patološka' potpora samoj transcendentalnoj dimenziji... Ono što je Kantu i de Sadu neočekivano zajedničko jeste ponor koji razdvaja lanac 'patoloških' (empirijskih) uzroka i posledica od čiste Volje ('Ja to želim, bez obzira na okolnosti, čak i ako iz toga proizlaze teški problemi!')... I Kantov etički subjekat i de Sadov subjekat nesputane volje za užitkom žele ono što žele bezuslovno i to nastoje ostvariti bez obzira na bilo kakva utilitaristička, 'racionalna' promišljanja“ (Žižek S. *O Vjerovanju*, Algoritam, Zagreb, 2007, str. 142–143).

7 „Nečega ima u toj nesebičnoj i samopožrtvovanoj ljubavi životinje što pogađa ravno u srce svakoga ko je često bio u prilici da iskusi bedu prijateljstva i slablašnu vernost Čoveka“ (Po E. A. „Crna mačka“ u *Najlepše priče Edgara Poea*, Bigz, Beograd, 1990, str.132).

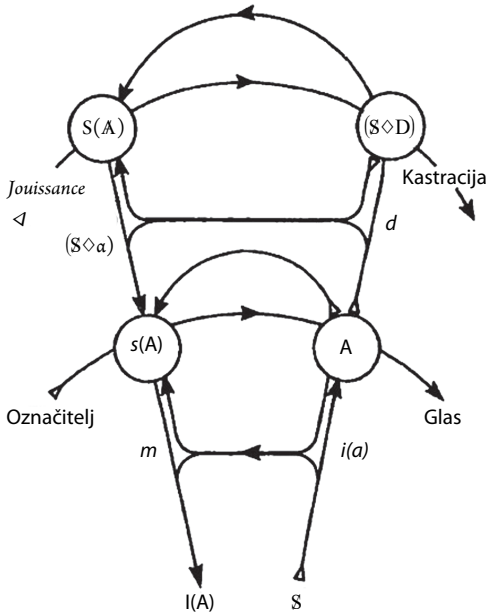
Mačka, naravno, završava obešena na drvetu, ali ubrzo zatim lik usvaja novu, koja umnogome podseća na prvu i koja sad služi da ga podseti na sve što je činio. Svaki put kada bi poželeo da joj naudi čekala ga je ova kočnica, što je na kraju samo intenziviralo stvari: sprečivši ga da rascopa tako sekirom mačku, njegova supruga završila je svoj život sa rascopanim mozgom. Pošto ju je zazidao u podrumu, namerio se da dovrši posao, ali mačke više nigde nije bilo. Drugi eksces sad sledi, i veoma je sličan onome u prethodnoj priči. Nakon nekog vremena, policija je opet preduzela istragu i pretražila mu kuću. Kada su se konačno uverili da nemaju nikakav trag, potpuno spremni da odustanu od slučaja, ubica čini šta? Nešto potpuno neočekivano i suludo: „*Gospodo', rekoh najzad, dok je grupa kretala uz stepenice, 'oduševljen sam što sam suzbio vaše sumnje. Želim vam mnogo sreće i malo više ljubavnosti. Uzgred, gospodo, ovo – ovo je jedna vrlo dobro građena kuća', (u toj besomučnoj želji da kažem nešto ležerno jedva da sam znao šta uopšte govorim) - 'mogu vam reći, izvrsno dobro građena kuća. Ovi zidovi – pa zar idete, gospodo? – ovi zidovi su solidno postavljeni'; i tu iz čistog ludila razmetanja ja stadoh tući snažno nekim trščanim štapom koji mi se našao u ruci baš po onom delu prezidanih cigala iza kojeg stajаше leš moje rođene žene.*“ Kako je udario, tako se čuo krik još uvek žive mačke, koja ga je razotkrila, ni ne znajući da je i nju bio živu zazidao (*'koji mi je kurac to sad još trebalo da radim?'*).

ONO ŠTO OSTAJE POSLE DOBROG PUŠENJA

Da bismo sasvim dočarali kako se osećaju i šta predstavljaju ovi nesrećnici u trenutku dok rade ono neočekivano, što sebi ne mogu da objasne zašto su to morali, iskoristićemo poslednji, kompletan graf želje. Kako već rekosmo, ključni početak tog najvišeg nivoa jeste tačka označitelja manjka u Drugom, $S(\mathbb{A})$, čije smo performanse najbolje upoznali u procepu koji onemogućuje da jasna i odeljena polna razlika kao takva ikada uspe. Njegov agens je fantazija $S \diamond a$, koju izaziva *Che vuoi?* i koja pokušava da zakrpi tu rupu proizvodeći nekakvo privremeno zadovoljavajuće značenje (*'to si ti sve isprojektovao u svojoj glavi'*, itd.), krećući se po relaciji $S(\mathbb{A}) \rightarrow S(\mathbb{A})$ i držeći vodu razumevanja

do nekog doglednog vremena (slika 8.1). No, sam označitelj manjka na neki način izlazi u susret subjektu da ovaj postigne de-alijenaciju, ono što Lakan zove razdvajanjem – objekat je rastavljen od samog Drugog i odjednom, tako objektivizovan u nepripadanju-ničem (nesvrstan) subjekat se nakratko oseća kao kod kuće. „Ovaj manjak u Drugome daje subjektu – takoreći – prostora da diše, omogućuje mu da izbegne totalnu alijenaciju u označitelju, ne tako što bi ispunio nečim taj manjak, već dozvoljavajući mu da identifikuje svoj sopstveni manjak sa manjkom Drugoga.“⁴⁸ Usvojimo ovo kao izvesnu rezonancu.

Slika 8.1.
Potpuni graf želje



Dalje, vektor koji preseca tačku $S(A)$ na ovom nivou nije onaj lanca označitelja, jezičke strukture, itd, nego vektor uživanja (*jouissance*), što znači da je ovaj odnos manjka u Drugom i samog Drugog direktno primenjiv na odnos ekscesa i Zakona. Nije dovoljno tako samo reći da eksces još više pojačava Zakon, ili da ovaj u samom sebi uključuje eksces, da je uslovljen postojanjem Zakona: ono što se zapravo dešava u ekscesu jeste upravo ta de-alijenacija subjekta, njegov trenutni povratak u život kroz saznanje da je Veliki Drugi (ovde Zakon) ograničen u samom sebi, da kao takav nema i nikada nije imao odgovore na sva naša pitanja, kad izaziva osećaj da prosto *'nije taj pravi'*, *'nije onaj za kog ga inače držimo'*, itd.

Na šta tačno mislim? Setimo se svih onih doživljaja kada se neka navodno ozbiljna i regularna situacija miksuje sa blizinom neke *'hirovite'* ili *'razvratne'* radnje koju smo maločas učinili, a nakon toga glumili potpunu suprotnost – *'pravili se ljudi'*. Skriveno i na brzinu jebanje u nekom javnom wc-u restorana uz predano pranje ruku pre jela, ili u liftu, praćeno urednim izlaskom iz istog uz kulturni pozdrav susedima, javljanje na telefon i golemi trud da sagovornik u glasu ne provali da nam istovremeno budža viri iz anusa, itd. Uzmimo za primer: nezadrživo i potpuno van sebe karam svog partnera u susednoj sobi, i ne zadugo nakon toga, gotovo ne sudeći šta smo maločas radili, tu negde iza ugla, sedamo sa roditeljima za svečanom nedeljnom trpezom, gde je sve perfektno uređeno, sve na svom mestu, koja tradicionalno okuplja familiju, itd.

Šta se zatim događa? Na čas, sve postaje pomalo luckasto, gotovo bizarno, iznutra nenormalno škakljivo (*'hoćemo da puknemo!'*). Naravno, reći ćemo da smo kastrirani – osramoćeni, crvenilo od seksa na licu nas verovatno odaje, u očima im čitam da su nas čuli tokom odnosa, da znaju, ali se prave da ne znaju, itd. Onda kažem nešto poput *'dodaj mi činiju sa krompirom'*, a ruka koju sam ispružio i dalje drhti od ostatka onog uzbuđenja. Saginjem glavu i plašim se da pogledam partnera, koji je to sigurno video i moli se da ga ne pogledam (*'ako to uradim, sve je gotovo'*), itd. Ali šta još osim neizbežne kastracije (*'krivi smo'*)? Ozbiljnost za stolom u ovoj situaciji je Veliki Drugi suočen sa svojim manjkom, i čiji napori izgledaju potpuno izlišni i bezazleni: on je tu otvoreno rasparen

i prikazuje nam se bez zaklona u svojoj nesavršenosti ('zamisli kada bismo ovako kako sad gledamo na ovo, videli uvek – ništa više ne bi bilo moguće'). To je upravo efekat rezonance koji pruža eksces, pošto smo istovremeno i mi ti koji smo u manjku, taj kratak osećaj slobode koji važi samo dok se ne prikaže, kad Zakon i njegova forma totalno postanu apsurdne i komične – moja ruka rezonira ('nekada je cigara u ruci samo cigara u ruci', Frojd). Nju nazivamo, ili u njoj vidimo, nagon, $S \diamond D$.

Upravo to pokazuje Lakanov četvrti graf: šta se dešava kada produkti označiteljskog lanca bivaju spopadnuti naletom iznenadnog i masivnog uživanja? Prvo, ono se događa samo u mestu manjka Drugog, $S(A)$, kako se *jouissance* sa uspehom odupire svakom obliku simbolizacije, koje je takođe i mesto manjka subjekta. Drugo, uživanje se dalje prazni kroz isti, ili bolje reći, kroz njegovo telo, koje mu bukvalno služi kao medijum, ostavljajući ga na kraju kastriranog i praznijeg no što je bio ranije. Međutim, uživanje koje u tom procesu tako nestaje, koje kao gas isparava, ne biva skroz izevakuisano: „Raštrkani po pustinji simboličkog Drugog, uvek ostanu neki otpaci, oaze uživanja, takozvane 'erogene zone', fragmenti u kojima se uživanje zadržava – i upravo je za njih vezan Frojdov nagon: on cirkuliše i pulsira oko tih mesta. Ove erogene zone obeležene su sa D (simbolički zahtev) jer u njima nema ničeg 'prirodnog', 'biološkog': to koji će deo tela preživeti 'evakuaciju uživanja' ne zavisi od fiziologije, nego od načina na koji je telo disecirano preko označitelja.“⁹

U čemu je onda još veza zatheva sa nagonom? U tome da je zahtev njegov kolaž: uvek postoje neke prazne, nevezane, nelogične, podrhtavajuće reči, ili gestovi koji kao da moraju da prate, uistinu da odaju to da se odigrava eksces. Primitimo da želja (*desire*), obeležena sa malo d , u tački nagona $S \diamond D$ prelazi u zahtev, u veliko D (*demand*), tj. „želju“, što znači da biva ispražnjena i lišena značenja koje je dobila negde u šivenju, i ostala usamljena da lebdi kao surogat ko zna kog označiteljskog lanca. Ako se sad, u ovom kontekstu, vratimo na Poove likove, njihove polomljene rečenice i ponašanje koje proizvode u trenucima odavanja tom eksepivnom

užitku izgledaju baš tako – ne obitava li taj vazda parcijalan nagon, to lokalizovano mesto zaostavštine nakon bure, erogena zona, ili kako već, upravo na mestu jednog „*ovo je jedna vrlo dobro građena kuća*“, „*ovi zidovi su solidno građeni*“? Ili jednog „*ja sam bezbedan*“? Ne pretpostavljamo li tu, na istim mestima, krhkost glasa, knedlu u grlu, iskolačene oči, refleksnu ruku koja udara štapom, i mnoge druge delove kao male zasebne sundefere natopljene užitkom? Ovo bi bila struktura ekscesa, dok, sa druge strane, ona Zakona nosi svoje teško, mitsko obeležje.

IZAĐI MI NA CRTU!

„*Ono čega se moramo držati jeste da je uživanje zabranjeno onome, kao takvom ko govori, ili još, da bilo kome ko je subjekat Zakona, ono može biti naloženo samo između linija, pošto Zakon počiva u samoj toj zabrani.*“¹⁰ Kako je ova prohibicija postala tako jaka, da čak i uživanje, koje opsceni superego šapuće u okviru njega, ponese sa sobom nepodnošljivi stepen rizika? Znamo da je drugo ime za Zakon zapravo *Ime-Oca*, ali kada je Otac izgubio svoje ime? Zbog čega? Upravo zbog svog uživanja (*jouissance*). Zato što je uživao kao Žena (onako kako to ne mogu da podnesem). Na taj način, on je prestupio preko linije, tj. otelotvorio moj seksualni fantazam, ono što imam, ali što isto tako u stvarnosti ne bi smelo da se dešava, da se obelodani, itd. On je radio ono o čemu smo mi sinovi mogli samo da sanjamo (*preskakao po tri stepenika, dok smo se mi kretali kao puževi*). Nakon što smo ga sprečili da nastavi u svim tim stvarima (da uživa bez zadržske, kao da niko od nas ne postoji, i kao da niko ne treba da obraća pažnju na to što on radi), tako „*mrtav bi postajao jači no što je bio za života.*“¹¹ I to ne u smislu uživanja, da ga nismo sasekli da u tome do kraja istraje, već u smislu zabranjivanja, tj. onoga što se u sprezi sa njim, preko

10 Lakan Ž. „Prevrat subjekta i dijalektika želje u frejdovskom nesvesnom“ u *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 301.

11 Frojd S. *Totem i tabu*, Odabrana dela Sigmunda Frojda, knjiga četvrta, Matica srpska, Novi Sad, 1984, str. 270.

fantazma sa kojim se okorelo pojednačio (zbog čega je morao da nam plati), ticalo upravo nas, naših mogućnosti, naše potentnosti.

Sada, pošto ga više nema, otkrivamo šta? – da možemo još manje nego što nam se činilo da možemo dok je on bio tu! Mi smo u aktu oslobađanja od njega ti koji su postali još slabiji, gubitnici za sva vremena (a hteli smo suprotno, da vladamo kao on, itd.). Koji kada treba da uživaju, ne znaju više sasvim sigurno ni kako to da postignu, koji stav da zauzmu. A pošto smo shvatili šta smo uradili, ubrzo smo počeli da ga se plašimo još više, baš zato što nam je još više toga postalo zabranjeno (preko animizma, magije, svemoći misli, i dr.). Zabrana (tabu) došla je u vidu Zakona (čiji zakonodavac ne sme biti među živima), kao ego-ideal introjeksija, nagon smrti prema libidinalnom objektu, dok je Otac, iz našeg straha da ne budemo još slabiji, preko kajanja, postao celivan kao totem, božanstvo, kao ono u nama veće od nas samih (protiv čega ne možemo). Mi ga više ne znamo kao običnog čoveka (ljude od krvi i mesa koji su nas rodili), kakav je bio, šta smo mu zamerali, sve u čemu je bio najbolji, ali ništa zato, on je postao *Ime*, tj. za Velikog Drugog *Neko i Nešto*.

Tabu, kako ga određujemo kao konturu Zakona, koncentrisan je u dvema glavnim institucijama – u prohibiciji, zaziranju od incesta sa jedne, i zabrani ubistva sa druge strane. Ove dve tačke stavljaju nas na noge kada je reč o simboličkom poretku, i to: zaziranje od incesta time što demonifikuje svaki seksualni odnos sa osobom koja pripada istom totemu, dakle sve ono oko čega nam je bilo krivo što radi pokojni vođa; zabrana ubistva na način što zabranjuje mogućnost da se primordijalni zločin, sveukupni uzročnik naše kastracije (bilo da smo muškarci ili žene), opet dogodi, tj. da se ponovi ono što bi nas podsetilo na isti i povećalo našu slabost. Totem stoji iznad nas i reguliše naše odnose, ali ujedno služi i kao neka vrsta simbola koji nas amnestira i udaljava od onoga što smo počinili (*'sada kada se svi kajemo, normalno uređen život konačno može da otpočne'*). Ako pomešamo ove dve stvari, dobijamo smešu koja nas definitivno raskida od infantilnih želja i pobuda, uvodi red, kulturu, koja je, kako vidimo, sama u sebi problematična, koja se gradi na temeljima jednog velikog licemerja spram sveprisutne krivice, one koje ćemo morati da se s vremena na vreme sećamo

u naletima ekscesa, onoga što nam superego, vrhovna majka, nalaže da ne zaboravimo (*'svaki eksces ostavlja gorak ukus'*).

Vrhunac te amnestije koja dolazi od ukipljenog, nepokretnog i utišanog totema mogla bi biti izražena kao sledeća misao: „*Da je otac sa nama postupao ovako kao totem, mi nikada ne bismo došli u iskušenje da ga ubijemo.*“¹² Ipak, šta je ono malo što totem u konkretnom smislu traži? To je žrtva, i to simbolična (neka životinja i sl.). U tom gestu koji nazivamo obredom, običajem i koji stavljamo u tradiciju, dakle u nešto čime se najviše dičimo i što nam je najsvetije, mi radimo šta? – na simboličan način ipak ponavljamo ubistvo Oca, i time kao da želimo da kažemo: *'samo neka ovaj poredak potraje što duže'*. Za svaku stvar koja nam krene naopako, trebalo bi ubiti neku veću, opasniju životinju, kako ne bismo i dalje ljutili bogove, itd. Prema tome, ono što je zabranjeno (ubiti čoveka) ipak je nekako neizbežno potrebno ponavljati (bez šansi da se eskivira ako želiš da društvo funkcioniše, i ti u njemu) i time iznova stavljati sebe u bizarnu poziciju nekoga ko slavi svoj turoban zločin, svoju tamnicu u Zakonu. Ne spada li baš taj momenat klanja i prilaganja žrtve u jedan od onih na koji Lakan misli kada kaže da „*Zakon zapoveda: Uživaj; na šta subjekt može samo odgovoriti jednim: čujem, u kojem bi uživanje bilo samo podrazumevano*“?¹³

Na kraju krajeva, ko ubija Isusa Nazarećanina iz Novog Zaveta? Niko drugi nego njegov sopstveni narod, oni koji su do juče stajali pored njega, koji nisu mogli da podnesu njegov *jouissance*, jer ih je time gađao upravo sa mesta odakle ne mogu da mu vrate ništa drugo zauzvrat. Prosto je zapanjujuće koliko narod u takvim prilikama želi i iracionalno insistira na tome da se raspne, npr. Isus, koji iza sebe nema nikakvih zločina, kriminalnih radnji, itd., ali koji je, ništa zato, za njih oličenje jednog *'moramo to da mu uradimo'*, *'sve nas je učinio zavidnim i nejakim spram sebe'*, a da se jedan očigledan kriminalac, ubica i lopov pusti na slobodu. Na ovom vanljudskom porivu *'zločina zarad budućnosti'* leži ukotvljeno celo hrišćanstvo, jer smo ga

12 Isto, str. 271.

13 Lakan Ž. „Prevrat subjekta i dijalektika želje u froj dovskom nesvesnom“ u *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 301.

ubili da bismo uopšte mogli da postanemo ljudi (kako bi svako oduzimanje života u kategoričkom smislu postalo loša stvar).¹⁴

Upravo se u tome sastoji ono *'umro je za sve naše grehove'*, jer da nije (da ga nismo skršili), mi ne bismo mogli da budemo grešni, a ako to nismo, onda nemamo nikakvih razloga da verujemo u Boga, da budemo vernici (da ako budemo bili dobri u ovozemaljskom životu...), itd. Dakle, nije da *'nisu znali šta rade'*, itekako su vrlo dobro znali, ali nisu mogli da urade ništa da to zaustave (superego). Ovaj proces žrtvovanja (*'oče, zašto si me napustio?'*, slično kao *'oče, zar ne vidiš da gorim?'*, *'zašto si takva impotentna stoka?'*)¹⁵ nekome ko je po pravilu odsutan (Ocu prahorde) kao da iskupljuje danak vezan za istog, a Isus tako, tek pošto biva raspet, može mu se slobodno pridružiti i biti Bog, tj. kao Hrist pored njega, naš novi dužnik. Iz svega ovog izlazimo nešto čistiji (vratili smo krv za krv, jer sam Bog je taj koji umire na krstu), ali ujedno udarajući još jače temelje Zakonu, ego-ideal. Isusovo skončanje, za njega samog, zbog svega ovog utoliko je samo besmislenije – sve što može da vidi jesu grupe debila, koje se neće smiriti dok potpuno ne učine kao da ga nikad nije ni bilo (čak i njegov leš mora nestati, da bi ovaj prestao da im bude predmet mržnje, tj. vaskrsnuti). Prema tome, kako vidimo, religija je drugo ime za zataškavanje (zato nam i toliko odgovara).¹⁶

NEŠTO JE TRULO U TITOVOJ JUGOSLAVIJI...

Međutim, uvek postoji strah od povratka na staro, od prekoračenja onog što se ne sme, tabua, bez obzira na to što se on ponavlja u nekoj sublimisanoj, iznašlo opravdanoj varijanti. Objekat tog straha,

14 Napomenimo da je ovaj pomak, mestimično vrznanje sa ego-ideala u skriveni superego, od poštovanja Zakona do njegovog potajnog eksczesnog kršenja, potpuno metonimički, i da se može predstaviti transformacijom jedne od najjačih Božijih zapovesti *'ne ubij!'* u *'ne!... ubij!'* (Žižek S. *The Puppet and the Dwarf – The Perverse Core of Christianity*, MIT Press, London, 2003. str. 25).

15 Žižek S. *From Myth To Agape*, JEP – Number 8–9 – Winter-Fall 1999.

16 Freud S. (1927). *The Future of an Illusion*. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XXI (1927–1931): *The Future of an Illusion, Civilization and its Discontents, and Other Works*, 1–56.

te gole kastracije koja preostaje od subjekta nakon što ga udar uživanja protrese, vrlo često prelazi na nekog ko je i sam prekršio pravila, i koji postaje još veći problem jer stavlja sve nas u poziciju da najradije radimo isto što i on (*'mrzim i želim da ga likvidiram upravo iz razloga što u meni diže tenziju nasilja i stavlja mi ga na površinu kao nešto što je moje'*) – zato taj mora da strada, da ne bi zapravo razotkrio nas. U tom kontekstu, takav postaje savršena prilika da sav prljav veš iz sebe prebacimo na njega, on je javno uradio zabranjenu stvar i automatski uklonio prst sumnje sa nas (jer mi bismo uradili to isto, samo da nema cene koja posle mora da se plati). „Čovek koji je prekršio tabu postaje i sam tabu jer on poseduje opasnu sposobnost da i druge dovede u iskušenje da slede njegov primer. On budi zavist; zašto bi njemu bilo dozvoljeno ono što je drugima zabranjeno? On je, dakle, stvarno zarazan utoliko što svaki primer goni na podražavanje i stoga se i on sam mora izbegavati.“¹⁷

Zar ova unutrašnja ambivalencija nije sadržana u svom tom zatečenom, komičnom i nespretnom ponašanju policajaca dok pokušavaju da uhvate aktera koji noću pravi cirkus na ulicama u filmu *'Beogradski fantom'* iz 2009. godine? Zar se upravo oni, kao grešni sinovi, ne nalaze u tom procepu u kom ne znaju da li pre da ga hapse ili da mu se dive? Istina je da ne postoji nikakva šansa da ga bilo ko bodri, a da ne oseća istovremeno i zavist (te stvari mogu ići jedna bez druge samo dok oličenje junaka funkcioniše na polju fantazije). Ovi događaji na ulicama vidimo da koincidiraju sa odsustvom tadašnjeg predsednika države, komunističkog lidera Jugoslavije, Tita, koji je u to vreme u nešto dužoj prijateljskoj poseti nesvrstanoj državi. Da li je to slučajnost? Sa jedne strane, Tito predstavlja instituciju Zakona, simbolički autoritet koji drži stvari u određenom redu, sprečava kaos, itd. Ali, ako malo bolje razmislimo, ne podseća li istovremeno činjenica da trenutno nije tu upravo na neku vrstu kratke simulacije (ponavljanja) smrti samog Oca prahorde? Nisu li baš te akrobacije Fantoma na ulicama neki vid isusovskog, ili mojsijevskog zaludnog poduhvata da živ

17 Frojd S. *Totem i tabu*, Odabrana dela Sigmunda Frojda, knjiga četvrta, Matica srpska, Novi Sad, 1984, str. 156.

impregnira novi Zakon, da proba da okusi isti onaj intenzitet užitka kakav je otac uživao, da se živi život bez kastracije?

Tako je eksces delom njegova vožnja, a delom upravo ta prisilna neuroza nadležnih organa vlasti da se pošto-poto, i uz dozvoljenu upotrebu svih sredstava, zaustavi taj nepoznati čovek, njegovo bahato razmetanje po gradu (*'opet nas neko čini malim ljudima'*), itd. Setimo se samo: Fantom se sve vreme tereti za krađu belog poršea, no ono što ipak najviše smeta i nanosi nepodnošljivu sramotu nije sam čin krađe, već to što je otvoreno eksponira svako veče, uspevajući svojim umećem vožnje da utekne jadnim patrolama. Ova stavka uopšte nije zakonom decidno obuhvaćena, niti sankcionisana, jer je niko uistinu ni ne uračunava kao zamislivu (*'samo bi budala tako nešto radila, krala samo da bismo videli da je ukrala'*) – u toj nepokrivenosti ona se potpuno zatiče kao neobjašnjiva, mitska potreba da se *jouissance* uguši, delujući jače no sankcija ma koje postojeće pravne norme. Pod hitno sklanjanje Fantoma sa ulice, u tom smislu, po svim standardima odgovara simboličkom totemskom žrtvovanju (*'ubiću ponovo radi tebe, da ne bih zaboravio kako sam te ubio'*). „Ovi, dakle, prema njihovim tabu zabranama, imaju ambivalentan stav; nesvesno bi želeli ništa radije do da ih prekorače, ali se od toga plaše; oni se plaše upravo zato jer žele, a strah je jači od želje.“¹⁸

Uključimo po navici ovde i već izlizani primer iz Šekspirovog *'Hamleta'* (koji ćemo isto tako da unapredimo) i postavimo to uobičajeno pitanje: zašto Hamlet okleva da osveti smrt svoga oca? Klasična interpretacija ide u smeru afirmacije Edipovog kompleksa, tj. Hamletove incestuozne želje za majkom (*'to što je otac mrtav je dobro za mene'*). Ali ta želja koja izvire iz Edipovog kompleksa odnosi se upravo na svrgavanje oca i zauzimanje njegovog mesta iz razloga što majka uživa u njemu onako kako sa njim očigledno ne može, tj. zbog oca koji obiluje izvesnom sposobnošću (*falus*) koju ovaj nema – dakle, opet tuđ *jouissance* kao inicijator greha, kastracije koja predstoji. Da je to slučaj sa Hamletom, osveta bi morala biti neodloživa, brza, ona bi iziskivala instantnu totemsku žrtvu jednog pokajničkog

sina (da istog časa ubije strica Klaudija koji se oženio njegovom majkom Gertrudom i postao novi kralj Danske), flegrantno pranje od krvi iznova kroz utoljavanje svoje gladi, a navodno, Očeve, onoga koji ga mahinalno poziva na eksces koji ne može da čeka.

No, to se ne dešava. Da li je, stoga, figura oca u ovakvoj situaciji, u kojoj se seksualni partner majci smenjuje gotovo preko noći (ona koja većito ostaje kraljica, a menja svoje muževe) uopšte onaj koji ostvaruje ono nešto o čemu mi možemo samo da sanjamo (umešao se u naš fantazam, izručujući ga napolje u sopstvenoj praksi)? Nije li baš majka svojim histeričnim (a to znači iznenađujuće tihim, i bez opiranja) manirima ta koja istinski uživa kao primordijalni Otac, kao Žena? Zar nije baš ona ta koja najradije zaslužuje da bude kažnjena, iz Hamletove tačke gledišta (zbog svrgavanja svega moralnog u sebi), čije radnje su mu prizvale superego duh svog biološkog oca i učinile ga ludim za druge ('*uživaj!*'), a ne njena glupo promenljiva, uslužna kategorija – muž (partner)?¹⁹

Dakle, to je pravi razlog Hamletovog oklevanja, čak sasvim suprotno od polazišne tačke – on više od bilo čega na svetu želi da osveti svog oca, ali u toj želji ne zna koga bi pre trebalo da kazni, novog kralja ili rođenu majku koja je izdala sve svoje? U ovom raskolu leži ključ ludila, njegova pomahnitalost koja ga pečatira kao „*tip čoveka čija sveža energija biva ukočena bujnim razvojem misa- one aktivnosti („oboleo od bledila misli“)*“.²⁰ „*Ali očev duh zagonetno*

19 To je ona već poznata situacija: raskinuli smo sa osobom, ne oporavljamo se lako, vreme prolazi, i jednom je tako slučajno sretnemo u društvu novog partnera (ispunjenje želje). Šta se tad u nama dešava? Besni smo, to je tačno, ali na koga? Najčešće je bes usmeren prema partneru bivšeg partnera, objektu koji mora da nestane ('*ne bih volela da to što ne možeš da zaspis, povuče neke posledice prema meni*'), kao izraz otiska da sam ja nekada bio na njegovom mestu, itd. Ali taj napad na novog partnera, zar nije to samo diverzija sa naše prave mete, sa pravog krivca za sve naše nemire i nevolje, sa osobe sa kojom smo delili nešto ('*vidiš, ovoliko si mi značila, koliko sad napadam njega*')? Zar ne konstatujemo, kao posmatrači sa strane, istovremeno dozu kukavičluka kod svih onih koji nemaju muda iskreno i direktno da se obruše, ako to već moraju, na nju, kao beskrupuloznog nosioca uživanja, koja menja partnere kako joj se hoće, koja nas je učinila da budemo 'samo jedan u nizu', itd.?

20 Frojd S. *Tumačenje snova I*, Odabrana dela Sigmunda Frojda, knjiga šesta, Matica srpska, Novi Sad, 1984, str. 268.

prilaže svojoj naredbi molbu da ni u kom slučaju ne naudi svojoj majci. Tako ono što sprečava Hamleta da deluje, što ga udaljava od toga da ostvari osvetu koja mu je nametnuta, jeste upravo konfrontacija sa 'Che vuoi?' želje Drugog: ključni trenutak celokupne drame je u dugačkom dijalogu između Hamleta i njegove majke, u kojem ga obuzima sumnja u vezi majčine želje – šta ona zaista želi? Šta ako stvarno uživa u svom prljavom, promiskuitetnom odnosu sa njegovim stricem?²¹

Hajde da uzmemo sad tu fantaziju koja se krije u dijalogu četvrte scene trećeg čina („ali živeti u smrdljivom znoju masne postelje, sladiti se tu, voditi ljubav u poganom svinjcu...“) i bacimo je u ambijent jedne prepoznatljive šale. Mladi školarac treba da napiše kratak sastav pod naslovom 'Postoji samo jedna mama', iz kog se očekuje da, na osnovu nekog posebnog događaja, prikaže u čemu je ta ljubav koja ga vezuje prema majci. Evo šta on navodi: „*Jednog dana vratio sam se iz škole malo ranije nego obično, jer se učiteljica razbolela. Tražio sam mamu, i zatekao je голу u krevetu sa čovekom koji nije bio moj otac. A onda se ona besno proderala: 'Šta stojiš tu kao neki idiot? Idi i donesi nam iz frižidera dve flaše piva!' Brzo sam otrčao do kuhinje, otvorio frižider, pogledao unutra i viknuo: 'Postoji samo jedna, mama!'*“²²

Ova priča koristeći metonimiju (preko koje se istovremeno nešto na bezazleno najbolji način urezuje u mozak) pokušava da nam objasni šta se dešava u razgovoru između Hamleta i Gertrude. Da bi nekako izbegla nelagodnost, majka svoje utočište nalazi u eksternom parcijalnom objektu, u pivu, koje treba da skrene pažnju njenom sinu sa scene koju je upravo video. Poruka koju time prenosi bila bi: „*Vidiš, bez obzira na to što sam u krevetu sa nekim, moja prava želja odnosi se na nešto što ti možeš da mi učiniš, i tako te ne isključujem čak ni u situaciji kada sam potpuno uhvaćena u kolu strasti sa ovim čovekom!*“ Baš je ovakvo očajno ponašanje majke, njeno odbijanje da sluša o onom što trenutno radi sa Hamletovim stricem, to koje je razotkriva u njenom *jouissance* bez granica. U produžetku te

21 Žižek S. *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London – New York, 1999, str. 120.

22 Žižek S. *The Puppet and the Dwarf – The Perverse Core of Christianity*, MIT Press, London, 2003, str. 24–25.

misli Žižek nam poručuje da je odgovor koji bi trebalo da dobije upravo ovaj: „*Izvini, mama, ali uhvaćena si gola, nijedan označitelj više ne može da te pokrije...*“

TAŠTA MOŽE SVAŠTA

Osvrnimo se sad i na zazor od incesta kao na ništa slabiji konstituent Zakona od zabrane ubistva. Ovo je, naravno, polje u kojem zajedno rade infantilni Edipov kompleks i simbolička kastracija počev od totema pa nadalje. Incest se, u tom smislu, tumači ne samo kao direktna želja za falusnim odnosom među najrođenijima, već pre kao sav onaj sadržaj koji je primordijalni Otac činio u punom jeku i bez ikakve inhibicije, zbog kog nas je izazivao (spavao sa ženama sa kojima je hteo), i najzad napravio od nas ljudoždere (*'nestao je negde u našem stomaku'*) – incest je opet samo znak podsećanja na ono čega se plašimo da se setimo, na naš greh, bez obzira na to što je on činio sve te bludne radnje, a ne mi. Ovde, dakle, imamo na neki način kaznu (kastraciju), preko nečega što smo uradili (ubistvo), i za ono što ni ne znamo kako je zaista kada bi nam se desilo (seksualno opštiti sa nekim članom familije). Tu je želja Drugog u svom najčistijem obliku, ona izvorna kastracija u potencijalu, tj. u svestretnoj opasnosti na koju se nikad nije moguće navići ili je makar ublažiti. Tako, kada je incest u pitanju, ne postoji nikakva institucionalizovana ekscesna radnja, nalik što je to žrtvovanje u zabrani ubistva, koja bi u nekoj sublimisanoj repeticiji olakšala i pervertirala sam smisao zločina iz strasti. Štaviše, realnost svesnog incestuoznog opštenja u neurotičaru svedena je na minimum, upravo zbog konstantno prisutne i vrebajuće prohibicije Zakona (*'ne smeš!'*).

Frojd tako, između ostalog, navodi taj, po mnogo čemu, specifičan odnos u primitivnim zajednicama između tašte i zeta, koji se npr. međusobno izbegavaju, ne gledaju jedno drugom u oči, ne smeju jedan drugog da zovu po imenima, pa se čak, rekli bismo, preterano inhibiraju u nekim situacijama: „... *muškarac neće ići obalom iza svoje tašte pre no što talasi speru trag njenih stopala sa peska. Ipak smeju da razgovaraju sa izvesne udaljenosti*“, dok u nekom

drugom plemenu: „... ne sme ni da se vidi ni da govori sa taštom. Kad je sretna, ne ponaša se kao da je poznaje, već trči koliko može brže da bi se sakrio.“ U trećem slučaju pak: „... ne ulazi u kolibu u kojoj se ona nalazi, a ako se sretnu, idu on ili ona u stranu, pri čemu se ona sakriva u žbun, dok on drži štit ispred lica“, itd.²³

Odakle dolazi ovolika nelagoda između ovo dvoje? Postavimo stvari ovako: muškarac može da uzme za ženu samo onu koja pripada nekom drugom totemu, dakle, onu kojom se neće ogrešiti o sveti čin oceubistva, učiniti ono što je otac činio (incest), itd. Na taj način, on sebe, da tako kažemo, ograđuje od krivice i obožava svoj totem koji ga povratno amnestira. Međutim, šta se dalje dešava? Sada kad je, naizgled, izbegao incestuoznu radnju, ne počinivši greh sa nekim iz svog totema, on nailazi na novi problem – taštu, koja, bez obzira na to što pripada drugom totemu (nema opasnosti od reminiscencije simboličkog ubistva), izaziva regresiju na incestuoznu želju za majkom, ali ovoga puta u jednom novom obliku, samo zahvaljujući regularnom odnosu koji ima sa svojom suprugom, ćerkom ove žene.

Dakle, i ovde postoji ambivalencija i to na jednom karakteristično fantazmatskom nivou. Moja tašta povezana je sa ženom sa kojom koitiram: ona joj je majka, a to znači da delom liči na nju, da se ova na nju ugleda, itd. Po drugim kvalifikacijama, tj. po svemu onom od čega sam zazirao i ranije, ona je, samim tim što je nekome majka, u toj istoj simboličkoj vezi i sa mnom, pa prenosi sve prohibicije koje su se odnosile na onu biološku. Način na koji me voli moja žena, nema li u tome barem malo (ako ne i malo više) od toga kako bi inače umela da voli i njena majka? I tu sad postoji fantazmatsko ukrštanje – koga ja to u stvari jebem? Ćerku ili majku? Naravno, svoju ženu, u to nema dileme, ali se isto tako, usred odnosa, pojavljuje jedan antagonistički suplement, pridodatak u mome (zakonski validnom) poslu, jedan suludi i opsceni scenario, potpomognut primarnim falusnim stavom prema majci: šta ako u jednom trenutku zatvorim oči, dok radim to što već radim (unesem se u svoje uživanje), a zatim ih ponovo otvorim, da bi se ispostavilo da sve ovo (ulaženje-izlaženje, lizanje

23 Frojd S. *Totem i tabu*, Odabrana dela Sigmunda Frojda, knjiga četvrta, Matica srpska, Novi Sad, 1984, str. 135-136.

i cuflanje) radim zaista njenoj majci, a ne njoj? Kako bi bilo da umesto ove fine i zategnute kože odjednom naiđem na, ili zateknem naborano, kako visi, toliko puta već izrađeno, itd.?? Upravo tu, ovako vulgarno interiorizovan stupa eksces, penis pada, drkanje ne pomaže, a sve ono što je iole imalo ukusa postaje odvratno i bljutavo (*'ne želim više da te ližem', 'nisam raspoložen',* itd.). Ovo predstavlja simboličku Majku u pravom smislu te reči, dakle, potpuno lišenu početnih čari infantilne privlačnosti, i rešenu da kastrira po svaku cenu – tašta sa vaginom naoštrenom, punom sitnih zuba (*vagina dentata*) i bizarnom naredbom *'sine, uživaj u njoj!'*

Dignimo ovo još više, bez namere da nekog uvredimo ovakvim simboličkim vezama, koje su već klasika u psihoanalizi. Za primer: nije li figura famozne Milke Canić, takva kakva joj je dodeljena, u ulozi iskusne žene u godinama (pune znanja), čuvenog supervizora tog sterilnog kviza *'TV Slagalica'* na domaćoj televiziji, mislim i onako kako se godinama tretira u široj javnosti, zbog čega je postala popularna i ujedno meta opšte šale i izrugivanja, baš ta ultimativna superego-tašta, sa vulvom koju bi bilo strahota lizati? Pri kojoj bi se i najtvrdi kurac srušio (*'to je mogao samo otac'*)?

Pogledajmo na šta se zaista svodi struktura ove emisije. Dakle, u toj poluprimitivnoj scenografiji, koja pripada dalekom prošlom veku, zbiva se takmičenje u znanju i sposobnosti dva kandidata, čiji su (debeli) pultovi sa svake strane podjednako udaljeni od centralnog (vitkog) za kojim svako veće stoji jedna od dveju zgodnih i mladih devojaka, voditeljki kviza. Negde sa strane svega toga, gde regularan kadar ne dopire, osim u uvodnim, ili vanrednim sekvencama (kamera gotovo kao da mora da izađe iz studija da bi je snimila), postavljeno je i mesto supervizora, koji osmatra celu situaciju, tako da istovremeno može gledati u oba igrača, što se za voditeljku ne bi moglo reći, jer ma kako da se okrene, može videti samo jednog od njih, ili ako ne gleda ni u jednog, onda samo supervizora (*'ja dajem poslednju reč oko toga kog ćeš muškarca izbirati',* itd.).

Program počinje standardno, predstavljanjem igrača, a kao poslednju, voditeljka najavljuje i ličnost koja se stara da sve prođe po protokolu (Zakon) – Milku Canić. Jedina stvar koju ona aktivno čini tokom celog trajanja kviza jeste to što izgovara pozdravne reči

'*dobro veče!*', po kojima je postala poznata, i nadmetanje može da počne. Sad, kada bolje razmislimo, ono što se tu ismeva uopšte nije stvar za ismevanje, osim ako se usudu kastracije kao takvom možemo smejeti od muke. Njeno '*dobro veče!*' je nekako samo njeno (tj. samo za nju je ono '*dobro*') i obiluje subverzivnim, ekscenim užitkom, koji niko gorčije ne prihvata nego sami takmičari, pošto je poruka, gotovo dramska, njima i namenjena: '*pazite šta radite i dobro razmislite da li želite da osvojite jednu od mojih ćerki. Jer čak i ako uspete u tome (pobedite u kvizu), videćete mene na mestu nje onda kada to ponajmanje želite (čućete moju dvosmislenu naredbu 'uživaj!')*'.²⁴

Tako je ona, kako u ulozi simboličkog autoriteta (neko ko se stara o pravilima i prihvata moguće tačne odgovore, vrši proveru, itd.), tako i, reklo bi se, ispod tezgje, jednog beskrupuloznog desadovskog uživaoca (uvek ima najbolje, najekonomičnije rešenje, reč od najviše slova, što će reći, tu je da ponizi takmičare, da se razmeće i nametne kao nezaobilazna, itd.). Čak i ako izuzmemo vizuelnu sličnost između nje i voditeljki (zaista izgledaju kao da su joj ćerke), postoji još jedan veoma intruzivan detalj: naime, svaka od ćerki ispred sebe ima moderan, stilizovan lap-top računar, zgodan za upotrebu, savremen, kompaktn (dakle, privlačnu vulvu, još nedovoljno razjapljeni i razvaljeni), dok je Milki (tobože, kao iskusnom supervizoru) perverzno uvaljen bučan i robusan, glomazan desktop računar, raširen sa svim perifernim dodacima ('*sve ovo trebaš polizati!*'), itd.²⁵

Sveukupno, ovde zatičemo zanimljivu osobinu Frojdrovog superega, kada je reč o zabrani incesta: spolja, on deluje komično, uvredljivo po samu tu osobu, potpuno bezazleno i nalik da sama sebe, bez ikakve potrebe, tim glupim pozdravom u krupnom kadru izvrgava ruglu (izaziva tzv. reakciju našeg Ida). Ali, kada se situacija sagleda iz

24 Ovde postoji aluzija na svojevremenu Frojdrovu analizu čuvene scene sa tri škrinje u Šekspirovom '*Mletačkom trgovcu*'. U svakoj od njih leži po jedna od funkcija žene (videti više u Freud S. (1913). *The Theme of the Three Caskets*. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XII (1911–1913): *The Case of Schreber, Papers on Technique and Other Works*, 289–302).

25 U istom značenju ide i fotošop montaža omoćnice za čokoladu 'Milka', gde se, na mestu krave-muzare na pašnjaku, nalazi ozareno lice supervizora kviza ('*ovo je osmeh na koji treba da misliš dok jedeš svoju omiljenu čokoladu, svoj jouissance!*', itd.).

vruće stolice svakog od kandidata, sa unutrašnje, fantazmatske strane, prisustvo ove spodobе nije ništa drugo do istinski horor za njihovu koncentraciju duž čitave emisije, figment koji nikako da nas napusti, pravi primer opake i preteće materinske Stvari (*das Ding*) koja se približava, koja me proždire žiletima dok pokušavam da dođem do cilja. Upravo samo sedeći tamo kao ukipljena i ne radeći ništa.

ŠTA JE ZAJEDNIČKO ANTIGONI I LORI PALMER?

U svim ovim preplitanjima u odnosu sa Zakonom i superegom možemo zabeležiti nekoliko na prvi pogled kontraverznih okvira: najpre, uočavamo jedan sam po sebi paradoks – kada se otac kao nosilac zabrane smakne, ubije, ili šta god, dakle, pošto se zaustavi njegova autokratija, opresivnost koju seje svojim odnosom prema nama, ujedno od sebe praveći kontraprimer svemu onome što bi želeo od nas, kako nalaže nama da se ponašamo, tek onda mi dobijamo šta? – još jači Zakon, nevidljivu opresiju, inhibiranost koju ne znamo odakle dolazi, koja se podrazumeva u pristojnom i primernom životu, itd. Šta se tu tačno dogodilo? Koja bi bila razlika između zakona i Zakona? U Zakonu se ne radi o tome da mi imamo neke unutrašnje kočnice kojih treba da se oslobodimo, smetnje koje treba da počistimo da bismo mogli da delujemo spontano, bez ustezanja, kao što je s ocem bio slučaj, čemu bi nam psihoanaliza mogla pomoći, itd. Sasvim suprotno, problem sa Zakonom je taj što upravo time što nas ohrabruje da budemo slobodni i spontani, da nema više razloga za stidljivost i sve ono što osećamo da nas stiska i suprotstavlja se nekim našim idealima, dakle, podvucimo to, kada nam institucionalno, *javno naređuje* svo to blagostanje – mi to ne možemo da ispunimo, baš ono za šta se navodno zalažemo da želimo, da nam je potrebno više od svega, itd.

Prema tome, ispada da onda kada izgleda da je sve slobodno, da je svakom volja činiti kako želi, da onda, uistinu, ništa nije slobodno (*'sada kada smo slobodni od njega, nesposobni smo za svaku vrstu slobode'*). U istom smislu, Lakan obrće misao starog oca Karamazovih iz romana Dostojevskog, koja tada kontraverzno glasi: „Ako

je Bog mrtav, ništa nije dozvoljeno.²⁶ Ima li, tako, i jedne vere u kojoj Bog ili bogovi nisu negde sa one strane egzistencije u odnosu na ljude (tj. mrtvi na način da ih nema više među nama smrtnicima)? Baš kao što nema ni jedne u kojoj tvrđenje 'ja sam Bog' ne bi bilo čisto bogohuljenje (kao scena Isusa pred Kajaфом u Jerusalamu). Taj Zakon za koji smo mislili da je samo nešto apstraktno, interno, psihološko, unutrašnje, itd., jeste institucija sa najuniverzalnijom zabranom koju nijedan konkretan pisani zakon nikada neće moći da domaši (on je jedini koji se zaista primenjuje na svakome).²⁷

„Kako da shvatimo ovaj paradoks da odsustvo zakona univerzalizuje prohibiciju? Postoji samo jedno moguće objašnjenje: uživanje samo, koje mi doživljavamo kao „prestup“, je u svojoj suštini nešto što je nametnuto, naredeno – kada uživamo, mi to nikada ne radimo spontano, nego uvek pratimo određeni sled naredbi. Psihoanalitičko ime za ovu opscenu naredbu, za ovaj opsceni poziv 'uživaj!' jeste superego.“²⁸ Za njega smo rekli da predstavlja prisilnu radnju, koju Frojd, u kontekstu žrtvene ceremonije, objašnjava da je „navodno zaštita protiv zabranjene radnje; ali mi bismo radije rekli da je ona u stvari ponavljanje zabranjenog.“²⁹ U istoj toj prisili ponavljanja, u ambijentu u kom više ne postoji nikakva očita prepreka, nema jasnih razloga za stropoštanje, nalazi se i odgovor na pitanja: „kako aktuelno

26 Pre obrta rečenica je glasila: „Ako je Bog mrtav, sve je dozvoljeno.“ (Lacan J. *The Other Side of Psychoanalysis, the Seminar of Jacques Lacan Book XVII*, W. W. Norton, New York, 2007, str. 119–120) „Nije li krajnji dokaz važnosti tog okretanja pomeranje od zakona zabrane do vladavine „normi“ ili „ideala“, čega smo danas svedoci, u našim „tolerantnim“ društvima: u svim domenima našeg svakodnevnog života, od navika pri jelu do seksualnog ponašanja i profesionalnih uspeha, ima sve manje i manje zabrana, a ipak sve više i više krivice kada se radnje subjekta pokažu kao nedovoljne u odnosu na normu ili ideal“ (Žižek S. „Revizija 'lakanovske' društvene kritike: Zakon i njegov opsceni dvojnik“ u *Ispitivanje realnog*, Akademski knjiga, Novi Sad, 2008, str. 330).

27 Delotvornost Zakona obrazuje se u *Imenu-Oca*, koje znači sasvim suprotno od toga da se u njemu nalazi neko ime. Ime-Oca je samo drugačiji način da se kaže da je ime zabranjeno izgovarati, tj. da u njemu nikakvog imena ni nema, da je previše velik za Simboličko da bi mu ijedno ime pristajalo ('između mame i mene uvek je stajalo jedno On, a ne tata'), itd.

28 Žižek S. *For they know not what they do: enjoyment as a political factor*, Verso, London, 2002.

29 Frojd S. *Totem i tabu*, Odabrana dela Sigmunda Frojda, knjiga četvrta, Matica srpska, Novi Sad, 1984, str. 175.

ponašanje osobe koja ispoveda slobodu od „predrasuda“ i „moralističkih ograničenja“ svedoči o nebrojenim unutrašnjim smetnjama i nepriznatim zabranama? Zašto se osoba koja je slobodna da „uživa u životu“ angažuje u sistematskoj „težnji za nesrećom“, metodički organizuje svoje neuspehe? Šta u tome vidi za sebe – kakav perverzni libidinalni dobitak?“³⁰

Sa druge strane, mi nalazimo galeriju likova, kao što su Hamletova majka, Poovi osuđenici, Isus, Fantom, itd. Slobodno pridodajmo tu i Antigonu, ali i npr. lik Lore Palmer iz kultne serije, za koju kažu da je zauvek promenila televiziju - 'Tvin Piks' iz 1990. godine. Šta je zajedničko za sve ove, da li su oni izuzeti od pravila koja važe za ostale ljude? Ne, ali je problem to što njihovo ponašanje izgleda kao da ne moraju ni da se trude da ta pravila izuzimaju. U njihovoj poziciji „nema nikakve tenzije između Zakona i prestupa, između prestupa i krivice, između bezuslovnog etičkog zahteva i njenog (Antigona, prim. aut.) primerenog odgovora na taj zahtev.“³¹ Uporedimo, dakle, nju i njenu sestru Ismenu: dva suprotna sveta. Kada je Antigona pita da li hoće sa njom da sahrane svoga brata (po zakonu Bogova), Ismena odustaje kako ne bi upala u nevolju, pošto je Kreont, vladar Tebe, to izričito zabranio. Kada zatim vidi da ne može da odgovori Antigoni od svoje zamisli, Ismena joj bojažljivo poručuje da makar njih dve obavezno ćute o tome, da ne bi bilo posledica, što ova, gnušajući se, odbija. A, kada ovu konačno uhvate, u tom jadnom činu griže koji vidimo da obuzima samo Ismenu, ona se bezuspešno nudi da umre zajedno sa sestrom („Pa ima l' načina da pomognem ti još?“, „Ti sebe spasi! Bekstvu tvom ne zavidim!“), itd. „Figura sa kojom možemo da se identifikujemo u Sofoklovoj Antigoni je njena sestra Ismena – draga, uviđavna, osetljiva, spremna da odustane i napravi kompromis, patetična, 'čovečna', za razliku od Antigone koja ide do granice, koja 'ne popušta svojoj želji' (Lakan) i u ovom istrajavanju u 'nagonu smrti', u biću-prema-smrti, postaje zastrašujuće okrutna, oslobođena od kolotečine svakodnevnih osećanja i razmišljanja, strasti i strahova.“³²

30 Žižek S. „Revizija 'lakanovske' društvene kritike: Zakon i njegov opsceni dvojnuk“ u *Ispitivanje realnog*, Akademaska knjiga, Novi Sad, 2008, str. 330.

31 Žižek S. O *Vjerovanju*, Algoritam, Zagreb, 2007, str. 141.

32 Žižek S. *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London – New York, 1999, str. 117.

„To je lakanovski akt u kojem ponor apsolutne slobode, autonomije i odgovornosti koincidira s bezuslovnom nužnošću: osećam obaveznu da izvršim čin kao automat, bez razmišljanja (prosto to moram da učinim, to nije stvar strateškog razmišljanja). Rečeno više lakanovski, „odluka drugog u meni“ ne referira na frazu starog strukturalističkog žargona o tome kako „to nisam ja, subjekt, ko govori, to je Drugi, sam simbolički poredak, koji govori iz mene, tako da sam ja izgovoren sa njegove strane“, i ostale slične brbljarije. Ona referira na nešto mnogo radikalnije i nečuvnije: ono što Antigoni daje nepokolebljivu, beskompromisnu snagu da istraje u svojoj odluci upravo je direktna identifikacija njene partikularne / određene želje za pozivom Drugog (Stvari)... za kratko, posle momenta odluke, ona je Stvar neposredno, na osnovu čega se isključuje iz zajednice kontrolisane posrednim instancama simboličke regulacije.“³³ Na kraju drame, pak, vidimo da njen čin, u situaciji kada je sam Antigonin *jouissance* (‘nisam razmišljala, samo sam uradila’) taj koji najviše dira Kreonta (van uobičajene fraze o sujeti i sl.) i naginje ga da je kazni smrću, prouzrokuje nesagledive posledice po čitavu državu – jedan neverovatan, tragičan razdor kompletne vladajuće porodice. To je ogledalo onoga što ostaje u kastraciji, a jedini preživeli, Kreont koji drhti, nije ništa drugo nego nagon izražen u zapisu S◇D.

Nije li ista ta kastracija ona koju za sobom ostavlja brutalno ubistvo Lore Palmer na „dobre“ ljude tihog, malog mesta zvanog Tvin Piks, i to literalno od prvih scena u seriji, otkrića njenog leša umotanog u plastičnu foliju? Kao da dalje ne postoji nijedna radnja, kako budu tekle epizode, koju tok nekako neće navesti da se desi u ovoj ili onoj referenci sa ubistvom. Drugim rečima, efekti smrti, takvi kakvi se prenose nakon njenog života, retroaktivno sastavljaju onaj njen lik sa uramljenje fotografije koju svaki put gledamo na odjavnoj špici, skupljajući česticu po česticu tog kobnog fantazma koji su imali u vezi nje, tj. koliko su je zapravo mrzeli. Setimo se samo reči njene najbolje prijateljice Done (Lara Flin Bojl) u noći kada joj dolazi na grob: „Kako si mogla da budeš tako pametna u vezi

33 Žižek S. „Realno polne razlike“ u *Ispitivanje realnog*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2008, str. 375.

ovih (ljubavnih) stvari, i toliko glupa u mnogo čemu drugom? ...Toliko sam želela da budem kao ti, Lora. Ali pogledaj do čega nas je to dovelo... Mrtva si, a problemi sa tobom još uvek kruže naokolo. Gotovo kao da te nisu pokopali dovoljno duboko!" Ona je, vidimo jasno, *par excellence* Otac prahorde, taj nesnosni mitološki uživatelj.

Kako tek kasnije saznajemo, Lora (Šeril Li) je stradala od ruke sopstvenog oca, koji je bio i njen ultimativni seksualni partner u liku dugokosog, prljavog i strasnog fantazma po imenu Bob, najbolji mogući, onaj u poređenju sa kojim su svi ostali padali u senku kao nezadovoljavajući (*'seks sa ocem je neprejeviv'*), itd. Evo, dakle, čina zbog kog je morala biti kažnjena – luksuz koji je sebi dozvolila, da živi i upražnjava infantilnu fantaziju svake devojčice, da incestuozni akt silovanja preinači u uživanje, u svoju korist, stavljajući oca u nemoguću poziciju da se oseća kao neko ko uopšte ne prestupa, bez čega ne može dobiti ono što uistinu želi – da siluje. Gospodar, tako, želi da bude kastriran, da bi mogao biti to što jeste, i on zato mora da ubije (žrtvuje). Šta imamo ovde? Otac koji je hteo činiti eksces sa ćerkom našao se u nezavidnom položaju, otkrivši da je ona ta koja zapravo vrši eksces nad njim (drži konce u rukama)! Opet stižemo do zagonetne Lakanove krilatice *'ne popuštaj svojoj želji!'*, koja perfektno opisuje Lorino držanje (*„she doesn't give way on her desire“*) prema ovom (što je u seriji analogno rečima *'vatro, hodaj za mnom!'*).

Tako dolazimo do dva potpuno oprečna objašnjenja ovog pravila, u skladu sa Frojdomim širokim shvatanjem pojma želje, zbog čega sam namerno ostavio da i onaj njen drugi kraj glasi identično, kao „želja“. Gore smo imali da ono znači istrajati da se bude mrtav kako bismo mogli da funkcionišemo, u smislu, konstantno želeti nešto drugo, novo (*'još!'*), itd. Sada smo došli do njenog oblika koji se u Realnom, takoreći, nalazi sa one strane nje same, da bi ova makar u jednom kratkom trenutku predstavljala Stvar. Istu onu za kojom uzaludno tragamo u Imaginarnom, u slikama, ili tvrdimo preko reči da je posedujemo u Simboličkom. Kompletna družina pojedinaca u čijim neshvatljivostima, bezrazložnostima je otkrivamo, recimo to na ovaj način, na kraju krajeva, zašto da ne – iz čijih kompulzija izvire eksces – u čitavoj toj ljudskoj nužnosti, dobri su nam samo kao mrtvi (a dok su živi, nesnosni). I tu bih zatvorio kariku Realnog.

Bibliografija

- Freud S. (1919). 'A Child is Being Beaten' A Contribution to the Study of the Origin of Sexual Perversions. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XVII (1917–1919): *An Infantile Neurosis and Other Works*, 175–204.
- Freud S. (1909). Analysis of a Phobia in a Five-Year-Old Boy. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume X (1909): *Two Case Histories ('Little Hans' and the 'Rat Man')*, 1–150.
- Freud S. (1931). Female Sexuality. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XXI (1927–1931): *The Future of an Illusion, Civilization and its Discontents, and Other Works*, 221–244.
- Freud S. (1911). Formulations on the Two Principles of Mental Functioning. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XII (1911–1913): *The Case of Schreber, Papers on Technique and Other Works*, 213–226.
- Freud S. (1905). Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria (1905 [1901]). The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume VII (1901–1905): *A Case of Hysteria, Three Essays on Sexuality and Other Works*, 1–122.
- Freud S. (1918). From the History of an Infantile Neurosis. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XVII (1917–1919): *An Infantile Neurosis and Other Works*, 1–124.
- Freud S. (1921). Group Psychology and the Analysis of the Ego. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XVIII (1920–1922): *Beyond the Pleasure Principle, Group Psychology and Other Works*, 65–144.

- Freud S. (1909). Notes Upon a Case of Obsessional Neurosis. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume X (1909): *Two Case Histories ('Little Hans' and the 'Rat Man')*, 151–318.
- Freud S. (1914). On the History of the Psycho-Analytic Movement. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIV (1914–1916): *On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works*, 1–66.
- Freud S. (1899). Screen Memories. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume III (1893–1899): *Early Psycho-Analytic Publications*, 299–322.
- Freud S. (1893). The Psychotherapy of Hysteria from Studies on Hysteria. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume II (1893–1895): *Studies on Hysteria*, 253–305.
- Freud S. (1919). The 'Uncanny'. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XVII (1917–1919): *An Infantile Neurosis and Other Works*, 217–256.
- Freud S. (1924). The Dissolution of the Oedipus Complex. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIX (1923–1925): *The Ego and the Id and Other Works*, 171–180.
- Freud S. (1927). The Future of an Illusion. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XXI (1927–1931): *The Future of an Illusion, Civilization and its Discontents, and Other Works*, 1–56.
- Freud S. (1924). The Loss of Reality in Neurosis and Psychosis. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIX (1923–1925): *The Ego and the Id and Other Works*, 181–188.
- Freud S. (1913). The Theme of the Three Caskets. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XII (1911–1913): *The Case of Schreber, Papers on Technique and Other Works*, 289–302.
- Frojd S. *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*, Odabrana dela Sigmunda Frojda: Knjiga treća, Matica srpska, Novi Sad, 1984.

- Frojd S. „Ja i Ono“ u *S one strane principa zadovoljstva / Ja i Ono*, Grafos, Beograd, 1983.
- Frojd S. „S one strane principa zadovoljstva“ u *S one strane principa zadovoljstva / Ja i Ono*, Grafos, Beograd, 1983.
- Frojd S. *Totem i tabu*, Odabrana dela Sigmunda Frojda, knjiga četvrta, Matica srpska, Novi Sad, 1984.
- Frojd S. *Tri rasprave o seksualnoj teoriji*, Odabrana dela Sigmunda Frojda, knjiga četvrta, Matica srpska, Novi Sad, 1984.
- Frojd S. *Tumačenje snova I*, Odabrana dela Sigmunda Frojda, knjiga šesta, Matica srpska, Novi Sad, 1984.
- Frojd S. *Tumačenje snova II*, Odabrana dela Sigmunda Frojda, knjiga sedma, Matica srpska, Novi Sad, 1976.
- Kleman K. „Frojdov teren i menjanja psihoanalize“, u *Za marksističku kritiku psihoanalitičke teorije*, Prosveta, Beograd, 1980. str. 9–127.
- Lacan J. *Of Structure As An Inmixing Of An Otherness Prerequisite To Any Subject Whatever*, The Johns Hopkins Press, 1970.
- Lacan J. Seminar on „The Purloined Letter“, *Ecrits*, W. W. Norton & Company, New York – London, 2006. 6–48.
- Lacan J. *Seminar XXIII: Le Sinthome*, transkript
- Lacan J. *Some Reflections On The Ego*, *International Journal of Psychoanalysis*, 1953, volume 34.
- Lacan J. *The Other Side of Psychoanalysis, the Seminar of Jacques Lacan Book XVII*, W. W. Norton, New York, 2007.
- Lacan J. *The Seminar of Jacques Lacan: Book XIV The Logic of Fantasy*, transkript.
- Lacan J. *XI Seminar, Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986.
- Lakan Ž. „Funkcija i polje govora u psihoanalizi“ u *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983. str. 15–110.
- Lakan Ž. „Frojdovska stvar“ u *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983. str. 111–147.
- Lakan Ž. „Instanca pisma u nesvesnom ili razum od Frojda naovamo“ u *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983. str. 149–188.
- Lakan Ž. „Prevrat subjekta i dijalektika želje u frojdovskom nesvesnom“ u *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983. str. 269–308.
- Lakan Ž. „Stadijum ogledala kao tvoritelj funkcije Ja kakva nam se otkriva u psihoanalitičkom iskustvu“ u *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 5–14.

- Lakan Ž. „Upravljanje lečenjem i načela njegove moći“ u *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 189–254.
- Lakan Ž. „Značenje falusa“ u *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 255–268.
- Levi-Stros K. *Strukturalna antropologija*, Stvarnost, Zagreb, 1989.
- Marković B. *Strukturalistička psihoanaliza*, Svjetlost, Sarajevo, 1990.
- Marks K. *Kapital*, BIGZ, Beograd, 1971.
- Parker I. *The Phallus Is A Signifier*, The Symptom, Online Journal For Lacan.com, 2006.
- Po E.A. „Crna mačka“ u *Najlepše priče Edgara Poa*, Bigz, Beograd, 1990. str. 131–141.
- Po E.A. „Đavo perverznosti“ u *Najlepše priče Edgara Poa*, Bigz, Beograd, 1990. str. 123–130.
- Po E.A. „Ukradeno pismo“ u *Najlepše priče Edgara Poa*, Bigz, Beograd, 1990. str. 223–243.
- Rank O. *Mit o rođenju junaka*, Akademska knjiga, 2007.
- Žižek S. „Boj se bližnjega svoga kao što se bojiš sebe samoga!“, *Treći program Radio Beograda*, br. 137–138, I–II/2008.
- Žižek S. *For they know not what they do: enjoyment as a political factor*, Verso, London, 2002.
- Žižek S. *From Myth To Agape*, JEP – Number 8–9, Winter-Fall 1999.
- Žižek S. „Hollywoodski marksizam: Avatar je epska potraga za seksom“, *Jutarnji list*, 2010.
- Žižek S. „Ideologija između fikcije i fantazma“ u *Metastaze uživanja*, XX vek, Beograd, 1996.
- Žižek S. „Ideology Reloaded“, *In These Times*, June 6, 2003.
- Žižek S. *Ideology Today*, transkript sa predavanja.
- Žižek S. „Između simboličke fikcije i fantazmatične sablasti: ka lakanovskoj teoriji ideologije“ u *Ispitivanje realnog*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2008, str. 271–292.
- Žižek S. *O Vjerovanju*, Algoritam, Zagreb, 2007.
- Žižek S. „Ono što ubija to život daje“ u *Ispitivanje realnog*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2008, str. 171–202.
- Žižek S. „Predgovor autora“ u *Ispitivanje realnog*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2008. str. 19–28.
- Žižek S. „Realno polne razlike“ u *Ispitivanje realnog*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2008, str. 355–381.

- Žižek S. „Revizija 'lakanovske' društvene kritike: Zakon i njegov opsceni dvojnik“ u *Ispitivanje realnog*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2008, str. 307–331.
- Žižek S. *The Art Of The Ridiculous Sublime*, Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, University of Washington, Seattle, 2002.
- Žižek S. *The Matrix, or the Two Sides of Perversion*, Inside the Matrix: International Symposium at the Center for Art and Media, Karlsruhe, October 28 1999.
- Žižek S. *The Pervert's Guide To The Cinema*, Amoeba Film, 2006.
- Žižek S. *The Plague of Fantasies*, Verso, London – New York, 1997.
- Žižek S. *The Puppet and the Dwarf – The Perverse Core of Christianity*, MIT Press, London, 2003.
- Žižek S. *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London – New York, 1999.
- Žižek S. „Veze frejdovske oblasti s filozofijom i masovnom kulturom“ u *Ispitivanje realnog*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2008, str. 70–101.
- Žižek S. *Woman is one of the Names-of-the-Father, or how Not to misread Lacan's formulas of sexuation*, Lacanian ink 10 – 1995.
- Žižek S. *Znak/označitelj/pismo*, Mala edicija ideja, Beograd 1976.

Indeks imena i pojmova

- acting-out 69
agalma 19, 69
agresija 32, 96, 106, 149, 173, 200
ambis želje 129
ambivalencija Zakona i ekscesa
209–210, 214
amnestija 206–207, 214
analitičar i analizand 21, 104–106,
108, 118
analna organizacija 19
analni karakter 25, 134
Anderson, Žiljan 47
'Antigona' 217, 219–220
'Antihrist' ('Antichrist') 156
anus 25, 203
apsolutni gubitak 14–16, 40, 42,
44, 111, 151–152, 170, 206
Arket, Patriša 33, 187
autoerotizam 147
avantura 45–46, 152

'Bal na vodi' 48
'Beogradski fantom' 209
Bergman, Ingrid 125
besmislica 118–119
besmrtni otac 95
bezazlen san 103, 122
biseksualnost 147, 156
bog 44, 54, 65, 98, 137, 208, 218

Bogart, Hemfri 125–126
boromijski čvor 34, 72, 79, 109, 170
'Braća Karamazovi' 217
budni snovi 116, 133
'Bulevar Zvezda' ('Mulholland
Drive') 144, 183

Canić, Milka 215
cenzura 30, 70, 100–103, 115, 117,
127–128, 132, 152, 158, 163
'Che vuoi?' 15, 17, 31, 105, 129,
135, 141, 169, 201, 212
coitus a tergo 117
'Crna Mačka' 198, 200–201.

čist negativitet 40, 78
čist seks 140
čista volja 200
čovjek-pacov 103
čovjek-vuk 117

DA i NE 16, 23, 171
'Dark Water' 21
de-alijenacija 202–203
decentriranost subjekta 30
dečak 151–153, 155, 157–160,
163, 167–168, 195–196
dečija igra 37–44, 48–49, 51
dečija ljubomora 41, 152–153

- defloracija 116, 154
 Defo, Vilijam 188
 déjà-vu 58, 112
 Dekart, Rene 55
 delirijum 45, 55, 70
 Dern, Lora 188
 deseksualizacija 26, 30
 deskriptivno nesvesno 53, 131
 De Sosir, Ferdinand 164
 dete 13–17, 19, 23, 25, 28, 31,
 33–34, 37–44, 48–49, 51–52,
 60, 92–94, 96–98, 100, 102, 117,
 132, 141, 147–158, 160, 163
 devojčica 151–158, 160–161
 dijahronijsko polje jezika 81
 Di Kaprio, Leonardo 46
 dildo 144, 188
 dinamičko nesvesno 53–55
 diskurs analitičara 64
 'Divlji u srcu' ('Wild at Heart') 188
 Dora 154–155
 dosetka o dva Jevrejina 83–84
 dosetke 55
 'Dosije X' ('The X-Files') 46–48
 Dostojevski, Fjodor 217
 druga fantazija 20
 druga pozornica 48
 druga smrt 76, 78
 Drugi 14–15, 20–21, 24–26, 28–32,
 34, 39, 41, 44, 57, 60–62, 65–68,
 71–74, 77–78, 80, 82, 84, 87–88,
 94, 97, 100, 104, 132, 137–138,
 140–143, 146–147, 164, 169
 –170, 173, 176, 179, 182, 184
 –185, 195, 197, 202–204, 220
 Drugo od Drugog 57, 168–169,
 182
 dubina nesvesnog 53
 'Duhovi u nama' ('Others') 182–184
 Duhovni, Dejvid 47
 dve domovine 168
 dve vrste smrti 76
 dželat 199–200
 'Đavo perverznosti' 198–199
 Edipov kompleks 14, 75, 91, 155
 –156, 158, 210, 213
 edipovska scena 160
 ego-ideal 24–28, 30, 50, 132, 143,
 198–199, 206, 208
 'Ekatarina Velika' (EKV) 177
 eksces 102, 156, 160, 196–201, 203–
 205, 207–208, 210–211, 215, 221
 ekscesna radnja 166, 197, 213
 eksesivni užitak 204–205, 216
 eksplicitna istina 85
 erogena zona 66, 153, 155, 204
 –205
 erotični nagon 19, 24, 78
 erotizam 151–152
 'Eye' 21
 falička funkcija 160, 170, 182, 185,
 187, 190
 falička organizacija 163, 185
 falička veza sa ocem 155
 falička zavisnost 133
 falička želja 49, 133, 136, 172
 faličko uživanje (zadovoljstvo) 134,
 157–158
 falocentizam 178, 184, 187
 falus 24, 35, 43, 45, 74, 78, 87, 121,
 123, 126, 134, 136, 138, 144
 –147, 150, 152–155, 158, 163
 –164, 166, 168, 171–172, 176,
 179, 181, 187, 192, 195, 213

- falusni označitelj 63, 75, 144, 166, 172
 fantazam 21, 23, 26, 31–34, 38, 43, 58, 61–65, 71, 73, 81, 88, 97, 117, 121, 123, 128, 130, 138–139, 143, 148–150, 163, 170, 172, 177, 184, 195, 206, 211, 214, 217, 220–221
 fantazamska scena 129
 fantazija 17, 20–21, 25, 28, 31, 45–47, 57, 60, 63, 88, 92–93, 95–97, 99, 106, 109, 115–117, 121, 124, 127–130, 134, 136–139, 143, 149–150, 152, 156, 158–160, 169–170, 172, 175–178, 181, 184, 186, 188–190, 201, 209, 212, 221
 fantazija o Ja 19, 100
 fantazmatska struktura 121
 fatalna žena 151
 fatalni imago Žene 33
 fatalni objekat 20, 32
 feminizam 176
 fetiš 60, 64–65, 72, 171
 fetišizovanje 63, 65, 77, 88
 fiksno značenje 63, 71–72, 76
 film 22, 32–33, 45–46, 48, 95, 118, 138, 144, 156–157, 182–183, 187–188
 filozofija 198
 Fišburn, Lorenc 58
 Flin Bojl, Lara 220
 Flober, Gustav 124
 fobija 72, 93, 159
 fon Trir, Lars 156
 formirana ličnost 143
 formula psihološkog horora 21
 FORT-DA 37, 41–42, 82
 frigidnost 178
 Frojd, Ana 146
 Frojd, Sigmund 16–17, 19, 23–28, 32, 35, 37–38, 40–42, 46, 48, 50, 52–55, 58, 61–62, 65–66, 68–69, 72–73, 75, 78, 81, 83, 85, 89, 91, 102–103, 106, 113–114, 118, 131, 133–134, 137, 143, 146–148, 170, 175, 191, 195, 204, 213, 216, 218, 221
 frustracija 105–106, 108
 funkcija Ja 17–20, 22–23, 50, 52
 gađenje prema polnom organu 155
 genitalna organizacija 19
 Gestalt 17
 glas 66, 142
 glas Zakona 100
 gonzo-pornografija 128
 gospodar 25, 41, 97, 221
 'Gospođa Bovari' 124
 govor 21, 64, 66–69, 72, 77–78, 80–85, 183, 220
 graf želje 110, 116, 140–143, 164, 169, 187, 201, 204
 greška 55, 100, 166, 176, 191
 'Grudge' 21
 Hamil, Mark 96
 'Hamlet' 210–212
 Hans 25, 93, 150, 159
 hardkor pornić 128–1219
 Hegel, Georg Vilhelm 88
 heteroseksualna i homoseksualna ljubav 155
 Hičkok, Alfred 138
 hipostaziranje falusa 144–145, 170
 histeričarka 99, 136–137, 176–177
 histerična majka 99, 183, 211
 histerična želja 171
 histerija 15, 40, 45, 137, 157, 169, 174–175, 182–183

- histerisanje 183
 Holivud 20, 127, 191
 homoseksualac 158, 169
 Id (Ono) 25–27, 30, 33, 39, 43, 53, 61, 76, 216
 ideal-ja (ideal-ego) 24–26, 28, 32, 61, 137, 142–143, 150
 identifikacija 117, 137, 144, 154 –155, 157, 159
 identifikacija sa simptomom 160
 identifikacija sa žrtvom 153, 157
 ideologija 60, 63–64, 79, 81, 129, 142, 144, 184
 ideologizacija 65–66, 70, 172
 ideološki fantazam 63–66, 68, 72, 78, 83, 88, 107, 129, 142, 144, 149, 168, 183
 ili-ili situacija 102
 iluzija 34, 46, 57–59, 61, 63, 67, 71, 91, 105, 112, 132, 139, 143, 196
 imaginariizacija Drugog 32
 imaginariizacija Realnog 35
 imaginarna identifikacija 24, 136 –137, 142–143, 145, 147, 149, 153, 157, 164
 imaginarni drugari deteta 17
 imaginarni falus 163, 170, 196
 Imaginarno 14–15, 17–18, 28–30, 35, 50, 57, 72, 77–79, 87, 107 –109, 111, 119, 121, 142, 221
 imago 17–18, 22, 24, 30–34, 38, 43–44, 50, 52, 69, 77, 87, 136, 143, 150, 152, 188
 Ime-Oca 16, 95, 97, 205, 218
 imperfektnost Drugog 57
 'Imperija uzvraća udarac' ('Empire strikes back') 95
 incest 95, 151, 197, 213–214
 incestuozna klaustrofobija 159
 incestuozna želja 151, 210, 214
 incestuozni odnos 152, 157, 213 –214, 221
 infantilna fantazija 28, 133, 156, 195, 221
 infantilna scena 96
 infantilna seksualnost 147–148, 159, 163, 215
 infantilna želja 133, 206
 infantilno 15, 19, 93, 98, 115–116, 130–131, 172, 180, 196, 213
 inhibiranost 159, 213, 217
 institucionalizovana ekscenarnja radnja 213
 introjeksija 26, 28, 32, 188, 206
 Iskariotski, Juda 97–98
 ispunjenje želje 16, 40, 43–44, 104, 130, 132–133, 157, 211
 istina 16, 20, 22, 27, 48, 58, 61–62, 66–68, 77, 83–85, 87–92, 103, 107–109, 123, 169–170, 179
 istina i laž 58, 61–62, 83–84, 87, 89–91, 100, 143
 'Istrebljivač' ('Blade Runner') 193
 izdvajanje Ja iz Ida 25, 30
 'Izgubljeni autoput' ('Lost Highway') 33, 187
 izuzetak u polnoj razlici 176–177, 182, 185, 187, 190–191
 izvrtanje 101, 115, 122, 152
 Ja (ego) 17, 19, 24–28, 30, 32, 34, 39, 43, 53–55, 61, 76–77, 96, 100, 106–107, 142–144, 169
 java (budno stanje) 116, 134–136
 Jevreji 61
 jezička struktura 14–16, 33, 39, 55, 61, 72, 78, 81, 118, 125, 131, 142, 148, 203

- jezička struktura sna 13–14, 116,
 130
 jezički libido 50
 jezik 13–15, 27–28, 35, 42, 52, 55,
 57, 62, 69, 72, 77–78, 81–82, 84,
 88, 122, 137, 141, 143, 171, 178
 jouissance 15, 31, 41, 44–45, 48,
 66–67, 71, 78, 82, 108, 127,
 130, 136–138, 155, 157, 159,
 174, 199, 202–205, 207, 210,
 212, 216, 220
 jouissance u glasu 72, 77

 Kajafa 218
 Kant, Imanuel 199–200
 karakter 25, 62, 71, 101, 137, 143,
 146, 176
 kastracija 17, 66, 92, 94, 97–98, 140,
 163, 166, 170, 192, 202–203,
 206, 209–210, 213, 216, 220
 kastracija deteta 93, 95–96
 kastracija kod dečaka 117, 159
 –160, 174
 kastracija kod devojčica 151, 156
 –157, 161
 kastracija oca 92, 97, 99, 101
 kastracioni kompleks 75, 91, 95,
 117, 155–156
 kategorički imperativ 199
 'Kazablanka' 125–126
 Kejdž, Nikolas 189
 Keli, Grejs 138
 'Kern unseres Wesens' 72
 Kidman, Nikol 45, 182
 King, Stiven 180
 klitoris 153, 155–156, 161, 166
 ko i šta 14
 'Kojot i Ptica trkačica' 73–75, 77
 kompulzija 48, 199, 221
 koncepcija poklona 132
 konkretizacija traume 118
 konstituisana i konstituišuća iden-
 tifikacija 24
 konstrukcija lika u ogledalu 29
 kontratransfer 31, 118
 konverzija 154
 'Kraftwerk' 31
 kratak spoj 70
 'Krcko Orašić' 145
 Kristensen, Hejden 97
 krivica 26, 60, 93, 95–96, 101
 –103, 126, 151–153, 161, 206,
 214, 218–219
 Krupskaja, Nadežda 125
 'Kudžo' 180–182
 kurva 173

 laganje 69, 85
 Lakan, Žak 13–17, 19–20, 22, 24,
 27–30, 32, 34, 38–40, 42–44,
 49, 51–52, 55, 64, 67–68, 71,
 73, 76, 78–80, 82, 84–85, 93,
 95, 106, 108, 110, 116, 126,
 133, 135–136, 143, 147, 155,
 164–165, 167, 169, 175, 182,
 185, 187, 191, 198, 202, 204,
 207, 217, 219–221
 latentna želja 49, 51, 132–133
 latentno 21–22, 44, 88, 131, 155
 laž 57–58, 62, 66, 69, 84, 87, 90,
 92, 196
 lažni svet 59
 lečenje 53, 57, 106
 Lenjin, Vladimir Iljič 125
 'Lepotica i zver' 192
 Li, Šeril 221
 libidinalni objekat 25, 138, 206
 libidinalna organizacija 20, 23, 150
 libidinalni peting 82

- libido 19, 24–26, 30, 32–33, 52, 65, 67, 70, 149, 156, 182, 219
- lik u ogledalu 17, 22–23, 31
- Linč, Dejvid 144, 187–188
- lozinka 82
- ljubav 24, 26, 33, 39, 44–46, 48, 66, 93, 97–99, 107, 115, 136–137, 139–140, 143, 151–152, 156–157, 159, 170, 172, 174, 176, 187, 191–192, 200, 212, 221
- ljubavna fantazija 19
- ljubavni govor 69
- mačo-muškarac 172, 178
- majčin falus 15, 40, 92, 151, 154, 157, 178, 196, 214
- majčinska Stvar 159, 185, 217
- majka 13–15, 32–33, 37–42, 51, 75, 80, 91–94, 98–99, 117, 150, 153–160, 163, 174, 178, 195, 207, 210–212, 214, 219
- manifestna želja 133
- manifestni sloj 16, 54, 72
- manifestno 22, 44, 88, 101, 104, 130–131
- manjak 14, 22, 57, 68, 78, 105, 125, 137, 165, 178–179
- manjak subjekta 202, 204
- manjkavost Drugog 49, 60, 77–78, 87, 166, 171, 178, 190, 196, 198, 202–204
- Markiz de Sad 199–200
- Marks, Karl 78
- maska (maskarada) 69, 96, 99, 174, 176–185, 189–190, 195
- masturbacija 66, 134, 152, 154
- matema 49–50, 80, 185
- materijal misli sna 131
- materijal sna 101, 103–104, 112, 116, 122, 131, 144, 172
- materinski instinkt 156
- 'Matriks' 57–60, 62–63, 168
- medijum 13, 204
- mek pornić 127
- Mekdarmid, Jan 99
- Mekgregor, Ivan 45
- melodrama 99, 191
- metafora 23, 34, 41, 80–82, 84–85, 92–93, 102–103, 116–117, 132, 134–135, 145, 148, 159–160
- metod slobodnih asocijacija 50, 134
- metonimija 32, 42, 45, 50–52, 80–83, 85, 102–103, 111, 115–117, 121, 132, 134, 146, 208, 212
- Miler, Žak–Alan 24
- misao 20, 23, 33, 53, 57, 68, 70, 98, 103, 116, 124, 130–131, 159, 173–174, 184, 190, 206
- misao sna 103, 131
- misli viška 20, 31
- mit o Edipu 91–94, 96, 98
- mitološki govor 87–89, 176, 195, 221
- mitološko objašnjenje 59–60
- mitološko ubistvo 73, 159, 205, 210
- 'Mletački trgovac' 216
- Mojsije 209
- moral 26, 85, 101, 123–124, 126, 191, 197, 211, 219
- moralni Zakon 199–200
- motiv crnca 187–188
- mrtav otac 73, 75–76, 95–96, 98, 100, 102–103, 210
- 'Mulen Ruž' 45
- Munk, Edvard 177, 179–181

- Muškarac 33, 45, 65, 88, 94, 107,
144–145, 147, 157–159, 163,
165–169, 171–193, 195–196,
213–215
- muško 65, 155, 163, 165–168, 182,
188, 190–191
- Nad-ja (superego) 26–27, 32, 50,
76, 188, 198–199, 205, 207
–208, 211, 215–218
- nagon 19–20, 27, 39, 48, 55, 74,
106, 204, 220
- nagon smrti (Ja-nagon) 26–27,
35, 43, 49, 55, 61, 73–74, 130,
147, 149, 206, 219
- nagon života 24, 26–27
- 'Napad klonova' ('Attack of the
Clones') 98
- narcistički libido 26, 50, 61
- narcizam 66, 105, 108, 145, 147, 155
- Nazarećanin, Isus 97–98, 146,
207–208, 218–219
- 'ne popuštaj svojoj želji!' 44,
219, 221
- ne-celo 175
- negacija 40, 49, 90, 129
- neispunjiva želja 43, 47, 50, 76
- 'neko tuče dete' 148, 152, 157, 163
–164, 171–172, 188, 195–196
- nemogućí užítak 200
- neoznačeno 123, 140, 172
- nesvesna struktura 14, 16
- nesvesna želja 151
- nesvesni subjekat 50–52
- nesvesno 13–15, 21, 26–28, 33,
35, 40, 49, 52–57, 63–64, 68,
78, 80, 84, 90–92, 94, 112,
131, 154, 169, 171, 210
- 'nesvesno je strukturirano kao
jezik' 13, 27
- neurotičar 196, 213
- neuroza 44, 122, 150, 210
- normalnost 45, 63, 70, 122, 130,
160, 169, 197, 206
- normalnost i ludilo 71–72
- 'Nova nada' ('A New Hope') 95
- Novi zavet 96–98
- objekat a 19–20, 22, 26, 28, 30,
34, 38–40, 42–44, 46, 48–50,
52, 54, 62, 74, 78, 98, 105, 107,
111, 128, 138, 153, 159, 169,
182, 192
- objekat želje 19, 87, 128, 130, 132,
135, 156, 182, 185, 187, 189,
195–196
- objekat-igračka 38
- objektni libido 26
- oceubistvo 214
- očev falus 153, 158, 160, 210
- očinski govor 96
- očinstvo 99, 101
- odsutan označitelj 74, 166
- 'Ogledala' ('Mirrors') 23, 31, 118
- oko 88, 102–104
- omaške u govoru 55–56
- opsceno 14, 109, 199, 205, 214, 218
- opstojnost označitelja 51–52
- optički model 29–30, 49
- oralna organizacija 19
- 'Osveta sita' ('Revenge of the
Sith') 97, 99
- otac 91–94, 96–97, 100–102,
149–151, 153–155, 157–160,
195, 198, 205–207, 210, 214
–215, 217, 221
- otac prahorde 175, 208–209, 211,
213, 221
- 'Otkriće Mornela Mataveja' 89–90

- otvoren (beskonačan) označiteljski lanac 43, 81, 83, 132
- označeno 38–39, 42, 44, 49–50, 52, 54–57, 62–63, 70, 72, 79–81, 83, 101, 103, 111, 122, 126, 132–133, 141–142, 147, 157, 163–165, 172
- označitelj 27, 33, 39, 42–44, 49–52, 55–57, 62–63, 69–70, 74–75, 79–81, 101, 103, 111–112, 115–119, 121–122, 125, 130–132, 134, 136, 142, 148–149, 157, 163–165, 167–168, 172, 179, 204, 213
- označitelj manjka u Drugom 195–196, 201–202
- označitelj polne razlike 169
- označitelj želje 131, 136, 172, 174, 181
- označiteljska pregrada (barijera) 38–39, 49, 51–52, 55, 62, 70, 76, 79, 111, 131, 164–165
- označiteljska struktura 39, 61, 76, 100, 109, 112, 149, 178
- označiteljska transformacija (oblik) 148–154, 157–158, 163
- označiteljski lanac 29, 49, 62, 68, 73, 80–81, 87, 109–111, 142, 146–148, 163, 170, 203–204
- označiteljski par 13–15, 40, 42–43, 51–52, 55, 62–63, 70, 79, 81, 88, 131, 164
- označiteljsko klizanje 15, 27, 38–39, 62, 65, 70, 111, 189
- panika 166, 177, 199
- Papen bliznakinje 32
- paradoks želje 46
- paranoja 71, 157, 174, 176
- parcijalni nagon 20, 26, 28, 43–44, 61, 205
- parcijalni objekat 22, 185, 192, 212
- patologija 45
- patrijarhalni otac 60
- penis (kurac) 69, 117, 123, 144–146, 151, 153–155, 157–158, 161, 166, 196, 215
- penis u ustima (felacio) 154–155
- period latencije 26, 78, 130, 196
- perverzija 30, 62, 136, 148–150, 152–153, 156, 166, 189, 196, 198–199, 216, 219
- Po, Edgar Alan 198, 204
- pogled 18–19, 22–23, 30, 49, 138
- pogrešno prepoznat identitet 18, 100, 106
- poistovećivanje Ja sa Idom 27, 39, 53
- pol 147, 150, 152, 155, 167–168, 171, 185
- politika kao kurva 173
- polna razlika 163–172, 195, 201
- polna realnost 169
- polni identitet 171
- polni organi 127–128, 145, 154–155, 160, 171
- polnost 163, 191
- pomeranje 50–52, 81, 101–103, 115, 132
- popularna kultura 20
- poređenje sa jahačem 26–27
- poređenje sa zidarom bogaljem 61
- poreklo muške homoseksualnosti 158
- porno film 66, 187
- pornografska industrija 127
- Portman, Natali 97
- postajanje Ja 19, 26

- postmoderna totalitarnost 60
 postmoderni otac 60
 postporođajna depresija 25
 potencijal (mogući način) 117, 213
 potiskivanje 14, 53–54, 76, 85,
 116, 130, 151, 153, 178
 prava ljubav 44–48
 pravi subjekat 30
 prazan govor 72, 82–83, 85
 precrtani subjekat 14, 26, 30, 35,
 49, 52, 74, 77, 81, 110, 131,
 141–143, 145, 168–170, 172
 precrtavanje subjekta 35, 85
 precrtavanje Žene 184, 187,
 190–191
 predeterminirano 52, 92, 98
 predsimboličko 110, 119, 142,
 170, 176
 predstava i seksualnost 125
 predivno 53, 131, 149
 pregenitalna ambivalentnost 93,
 154–156, 190
 pregenitalni objekti 24, 61, 85,
 111, 143
 pregenitalno i genitalno 20, 26,
 151–153, 155–157, 159, 178
 pre-seravanje (bullshit) 67,
 88–89, 142
 prestup (transgresija) 27, 127,
 173, 198, 205, 218–219, 221
 prevremeno rođenje čoveka 16, 20
 prevremeno svršavanje (ejaculatio
 precox) 106
 Priča o bludnom sinu 96
 primarni mazohizam 25
 primarni sadizam 26
 primer sa kinder-jajetom 33–34
 primer sa milionerom 138–139
 primer sa piletom 71
 primer sa WC-ima 164–167, 171
 primordijalna želja 44, 78, 87,
 95, 110
 princip muško-žensko 195
 princip zadovoljstva 16, 62
 prinudna (prisilna) fantazija 22, 148
 prisilno ponavljanje 112, 115–116
 prohibicija 205–206, 213–214, 218
 proročanstvo 91–92, 100
 prošivak (point de capiton)
 62–65, 68–69, 76–77, 79–81,
 110–111, 132, 141–142, 168
 prošlost 33, 45, 69, 89–90, 114,
 116, 118, 148
 proterani falus 146
 'Prozor u dvorište' 138
 prva smrt 76–78
 prva sublimacija 19
 prvi označitelj 28, 49–50
 'Psiho' 32
 psihoanalitičari 16
 psihoanalitička istina 20
 psihoanalitička terapija (lečenje)
 53, 57, 111
 psihoanalitičko rođenje 13, 16
 psihoanaliza 17, 19, 46, 72, 79,
 109, 124, 146, 165, 215,
 217–218
 psihološki horor (žanr) 21, 118
 psihoza 70–71
 pukotine Realnog 55–58, 70, 129
 Pulman, Bil 33
 pun govor 82–83, 85
 Ramsfeld, Donald 68
 'Ramštajn' 188
 rascep kod Muškarca 190
 rascep subjekta (dihotomija) 95,
 126, 170

- rasparčanost delova tela 17, 19, 31–32, 186
- 'Ratovi zvezda' ('Star Wars') 94
- razlika fantazije i fantazma 14, 20, 22–23, 52
- razlika neuroza i psihoza 32
- razlika simboličke i imaginarne identifikacije 147, 163
- razlika simptoma i sintoma 109
- razlika zakona i Zakona 217–218
- realizacija Imaginarnog 31, 33–34, 186
- realizacija Simboličkog 35, 144
- Realno 15, 20–21, 30, 33, 35, 39, 43, 46, 48, 57, 60–61, 72, 75, 77–79, 81, 84–85, 87–89, 91, 95, 100–101, 108–109, 111, 122, 125, 129, 159, 176, 185, 190, 193, 221
- rebus 119, 131
- regresija (na infantilno) 25, 102, 130–131, 151–152, 154, 172, 178, 214
- rekolekcija 117, 130, 148
- relacija biti falus 153–154, 158 –159, 170, 174, 179
- relacija biti muško 147, 155, 166, 168–170
- relacija biti seksualno opredeljen (orijentisan) 123, 169, 172
- relacija biti žensko 147, 155, 166, 168–170
- relacija biti–kralj 64
- relacija imati falus 154, 170, 185
- relacija princ i sluga 176, 178
- relacija suprotnosti 22, 83, 102, 115, 117, 122, 152, 173, 203
- repeticija 27, 43, 49–51, 61–62, 69, 72, 74, 76, 213
- retroverzija (retrogradnost) 109 –111, 113, 116–118, 121, 141, 148
- rezonanca 202, 204
- 'Ring, The' 21–22
- rivalitet prema ocu 157–159
- Rivs, Kianu 58
- rob 58, 106
- robotizovana Žena 185
- roditi ocu dete 156
- rođenje jezika 15
- rođenje nesvesnog 27–28
- rođenje sna 15
- Sadam, Husein 68
- Sajlonac 109, 185
- san 13–16, 22, 40–41, 50, 52, 55, 60, 75–76, 81, 94, 96, 100 –102, 104, 112–113, 116–117, 119, 121–122, 130–133, 135, 137, 144, 154, 159–160
- san komoditeta 101
- san o detetu koje gori 100
- san o klaviru 121
- san o mesarevoj ženi 133
- san o mrtvom ocu 75
- san o natpisu zabrane 102
- Saterlend, Kifer 23, 118
- sažimanje 101–104, 131–132, 154, 159
- seks 69, 107, 109, 115–116, 122, 124–125, 139–140, 145, 156, 189, 192, 196, 203, 221
- seksualizacija 191, 195
- seksualizovana misao 137
- seksualna aluzija (asocijacija) 124, 126
- seksualna ambivalencija 156
- seksualna orijentacija 123

- seksualna želja 135
 seksualni fantazam 44–45, 48,
 115, 127, 129–131, 133–134,
 136–137, 139–140, 150, 152
 –155, 157–160, 171–172, 188
 –189, 205
 seksualni nagon 26, 147, 149
 seksualni objekat 92–93, 157–158
 seksualni odnos 46–47, 106–108,
 115, 117, 126–128, 130, 134,
 136–138, 145, 192–193, 206
 'seksualni odnos ne postoji' 89, 138
 seksualno pozicionirana osoba 169
 seksualnost 26, 124–125, 129
 –130, 147, 149, 152, 163, 166,
 191, 196
 shematizam 30, 122, 179
 'Shutter' 21–22
 simbol 28, 33–34, 45, 70, 72, 103,
 119, 145, 159–160, 166, 206
 simbolička identifikacija 24, 143
 –144, 146, 159, 164, 168–169
 simbolička kastracija 14–15, 42,
 60, 80, 97, 107, 159, 196, 213
 simbolička majka 215
 simbolička matrica 28, 39, 42,
 141–142
 simbolička registracija 69
 simbolička smrt 40–41, 76, 96,
 98–99, 101
 simbolički autoritet 187, 195,
 209, 216
 simbolički otac 26, 93, 95, 160
 simbolički pol 171, 191
 simbolički poredak 15–16, 21, 23,
 30, 43, 50, 59, 68, 77–78, 87,
 100, 110, 140, 147, 165, 168,
 170, 175–176, 178, 206, 220
 simbolički registar 27, 30, 48, 172
 Simboličko 14–16, 24, 28, 30, 33,
 35, 50, 52, 57–58, 62–63, 65,
 70, 72–74, 78–79, 85, 87–88,
 95, 108–109, 125–126, 137,
 218, 221
 simboličko ubistvo 210, 214
 simboličko ustrojstvo 13
 simbolizacija 57, 69, 112, 116,
 122–123, 130, 154, 159, 164,
 169, 204
 simbolizacija Imaginarnog 35, 52
 simptom 21, 23, 27–28, 35, 39
 –40, 44, 50, 53, 57, 61–62,
 67, 74, 81, 87–90, 92, 94, 100,
 104, 108–109, 111–112, 116,
 118–119, 121, 130–132, 134,
 137, 142–143, 148, 154, 160,
 170, 188
 simulacija 77, 209
 simulakrum 168
 sinhronijsko polje jezika 81, 112
 sintom 108, 109
 sistem nesvesnog 56–57, 63, 131
 sistem označitelj-označeno 28,
 55–56, 147
 slika 18, 24, 31, 33, 43, 60–62, 74,
 80–81, 88, 117, 125, 136, 144,
 149–150, 152, 158, 160, 164,
 168, 174, 178, 221
 slika u ogledalu 17, 19–20, 40,
 77, 87
 small talk 183
 smrt 27–28, 31, 47, 71, 73–75, 77,
 82, 89, 95, 98–99, 147, 177,
 181, 209–210, 219–220
 Sofokle 91, 219
 spavanje 41, 100–101, 111, 116, 119
 stadijum ogledala 17–18, 28, 31,
 52, 100

- 'Stir of Echoes' 21
 Stuart, Džejsms 138
 strah (od kastracije) 45, 71, 73,
 91, 93–96, 130, 151, 159–161,
 170, 174, 176, 192, 199, 206,
 208, 210, 215, 219
 struktura 13–15, 33, 35, 44, 54, 67,
 93, 100, 108, 118, 121, 127, 130,
 134, 146, 157, 171, 205, 215
 strukturalizam 50, 55, 147, 220
 strukturiranje 13–15, 30, 49, 63,
 104, 121, 131, 172
 Stvar (sama) 38, 43–44, 61, 63, 67
 –69, 80, 111, 123–124, 129, 132,
 140, 142, 163, 168, 220–221
 stvaran svet 59
 stvarnost (realnost) 45, 57, 60, 63,
 71, 85, 136, 140, 149, 183
 –184, 205
 subjekat za kojeg se pretpostavlja
 da zna 104
 subjektivno i objektivno 69
 sublimacija 20, 26, 43, 147, 208, 213
 surplus jouissance (plus de jouir)
 49, 66, 78–79, 97
 'Svemirska krstarica Galaktika'
 ('Battlestar Galactica') 109, 185
 svesno 53–55, 63–64, 91, 112, 132
 Sveti Petar 146
 svinkter 25
 Šekspir, Vilijem 210, 216
 Šeling, Fridrih 23
 šema seksualizacije 185–186
 šifter 50, 121
 šivenje 110, 115, 141–142, 204
 tašta i zet 213–215
 'Titanik' 46–47
 Tito, Josip Broz 209
 tolerancija 197
 'Tom i Džeri' 73
 totem 123, 206–207, 213–214
 totemski otac 95
 totemsko žrtvovanje 210
 transfer 21, 104–105, 108–109, 111
 trauma 15–16, 19, 21–23, 39,
 43–44, 48, 58, 77, 87–90, 112,
 118, 128–129, 139, 170
 traumatični događaj 21, 89, 112,
 117, 124–125, 136, 151
 traumatično jezgro 21
 Treći 44–45, 58, 78, 138, 144
 tri faze seksualne organizacije 19
 tri škrinje 216
 Trifunović, Sergej 144–146
 triler (žanr) 21–22
 turbo-folk 187
 'TV Slagalica' 215
 'Tvin Piks' 219–220
 ubijanje stvari 41, 69, 165
 ubistvo oca 73, 207
 učenje govora 66–67
 'Ukradeno pismo' 54
 unheimlich 23
 univerzalna funkcija 185–187
 unutrašnja osmica 51–52
 uspomena pokrivalica 113, 116
 –117, 130, 133, 148
 uzor 25, 95, 159
 užitak 45, 49, 66, 77–79, 82, 107,
 134, 136, 155, 157, 175–176,
 200, 205, 210
 'uživaj!' 146, 188, 198–199, 207,
 211, 215–216, 218
 uživanje 17, 19, 24–25, 35, 39,
 58, 62, 66–67, 69, 106, 108,

- 128, 140, 153, 156, 170, 196,
198, 204–205, 207, 209, 214,
218, 221
- uživanje drugog 44, 66, 106, 157,
200, 210–211
- vagina 123, 127, 155
- vagina dentata 215
- 'vatro, hodaj za mnom!' 221
- Vejving, Hugo 59
- vektor označiteljskog lanca 110,
141–142
- vektor potkovice 110, 141–142,
146
- vektor uživanja 110, 142, 203
- Veliki Drugi 15, 17, 19, 26–28, 31,
52, 57, 59, 71, 93, 126, 132,
141, 144, 165, 169, 174, 196,
203, 206
- Videnović, Gala 48
- Vinslet, Kejt 46
- virtualna realnost 59
- višak (surplus) 14, 27, 49, 66–67,
72, 78, 124, 139, 165, 175, 198
- višak u ogledalu 22, 30
- višesmisao 81, 132
- viškovna vrednost 78, 142
- voditi ljubav 107, 140, 178
- vojska i crkva 65
- voljeni objekat 19, 34
- vremenski paradoks 89–92, 94, 98
- vulva 157, 215–216
- 'wo es war, soll ich werden' 27,
76, 109
- zaboravljanje 55–56
- zabrana (tabu) 19–20, 25, 37–38,
60–61, 94, 100, 102, 159, 163
- 166, 171, 173–174, 205–206,
208–210, 218–219
- zabrana incesta 216
- zabrana ubistva 206–207, 213
- zahtev (Drugog) 40, 43, 64, 66,
130, 132, 136, 142, 144, 146,
155, 170–174, 187, 189, 196,
204, 219
- Zakon 25, 55, 73, 97, 100, 102,
166, 197–200, 203–210, 213,
215, 217–219
- zaposjedanje objekta 24, 28, 61,
66, 137, 143
- zatvoren označiteljski lanac 62, 72
- zavist 209
- zavist za penisom 152
- zazor od incesta 206, 213
- zlo 97–99, 109
- zločin 21, 32–33, 69, 199, 206
–207, 213
- značenje 38–39, 41, 63, 67, 70,
72, 77, 80–83, 103, 111–112,
117, 119, 121, 138, 142–144,
148, 165, 168, 201, 204
- značenje iz budućnosti 89, 104
- značenje simptoma 89–90, 92,
100, 109, 118, 142
- znak 38, 50, 55, 131, 143, 166, 213
- znanje 63, 67–68, 70, 80, 93–96,
104–105, 215
- znanje Drugog 84
- 'Zvezdane staze' ('Star Trek')
90–91
- želja 15–16, 19–22, 25, 28, 30,
33, 38–39, 42–44, 49–52, 63,
70, 74–76, 81, 83, 87, 92–96,
98–104, 106–107, 110, 116,
122, 125, 127, 129–138, 143,

- 150–153, 155, 158–159, 166,
169–172, 174, 178, 181–183,
187–192, 198–199, 204, 206,
210–214, 221
- „želja“ 38, 44–45, 47–50, 78, 96,
100–101, 106, 119, 130, 132
–134, 142, 155, 170–171, 196,
204, 221
- želja Drugog 15, 23, 74, 78, 129,
134, 170, 174, 212–213, 220
- želja i „želja“ 40, 45, 87, 104
- želja želje 44
- Žena 25, 33, 45, 60, 65, 88, 98,
107, 128, 134, 137, 139, 144,
147, 151–152, 157, 159, 167,
171–182, 184–185, 187–193,
196, 205, 211
- Žena kao falus 174–175, 177–179,
185, 188–189, 196
- ’žena ne postoji’ 89, 175, 177
- žena-zmaj 178
- Ženin falus 181, 184
- Ženina nedoslednost 172, 182, 184
- Ženina tajna 175, 177–178
- Ženina tišina 94
- žensko 155, 163–170, 176
- živa smrt 74, 76
- Žižek, Slavoj 21–22, 24, 32–33,
40, 46, 54, 60, 63, 68, 76,
82–83, 89, 108, 138–139, 142,
177, 179, 190, 192, 213

Beleška o autoru

Ištvan Kaić rođen je 1980. godine u Kikindi. Diplomirao je filozofiju na Filozofskom i ekonomiju na Fakultetu za poslovne studije u Beogradu. Saradnik je regionalnog internet portala e-Novine.

Izdavanje ove knjige finansijski je pomogla opština Kikinda.

Ištvan Kaić IZ SNA KA ČEMU? Neka mesta lakanovske psihoanalize | Izdavači Javno preduzeće *Službeni glasnik* i Banatski kulturni centar, Novo Miloševo | Za izdavače Slobodan Gavrilović, direktor i Senka Vlahović, urednik | Izvršni direktor Petar V. Arbutina | Izvršni urednik Želidrag Nikčević | Beograd, 2011 | www.slglasnik.com



СIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

159.964.26 Лакан Ж.

КАИЋ, Иштван, 1980–

Iz sna ka čemu? : neka mesta lakanovske psihoanalize / Ištvan Kaić. – Beograd : Službeni glasnik ; Novo Miloševo : Banatski kulturni centar, 2011 (Beograd : Glasnik). – 243 str. : graf. prikazi ; 20 cm. – (Pojedinačna izdanja / [Službeni glasnik [i] Banatski kulturni centar])

Tiraž 300. – Beleška o autoru: str. 243. – Napomene i bibliografske reference uz tekst. – Bibliografija: str. 223–227. – Registar: 229–242

ISBN 978-978-86-519-1021-3

а) Лакан, Жак (1901–1981) б) Психонализа
COBISS.SR-ID 186791436
