

psihoanaliza kao politika glasa



20. stoljeće psihoanalize je prošlo. njena institucionalna praksa, ništa manje ona akademska, realno je daleko od na početku postavljenih ideala. čini nam se da bi stoga trebalo nastojati prezentirati upravo one intelektualne konfiguracije kojima je stalo do reteoretizacije psihoanalitičkih institucija. slično marksističkoj misli druge polovice 20. stoljeća [otuda i konvergencije marksizma i psihoanalize] koja je išla za refilozifikacijom konceptualne infrastrukture razne psihoanalitičke škole i udruženja pod parolom “**povratka freudu**” [danas zasigurno i **lacanu**] težile su istome.

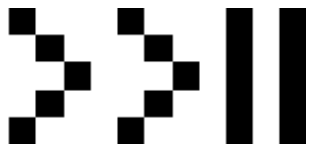
u intersticiju političkog i filozofskog kao osnovnoj ideološkoj relaciji, situirana je i **kritika postojećeg stanja**. čitavo pitanje psihoanalitičke teorije jest stoga kako odgonetnuti taj političko-filozofski sklop kojeg se može opisati i kao svojevrsnu konstelaciju memorije i kolektivnog. za razliku od dekonstruktivne teorije, koja je nastala provocirana jednakim pitanjem i koja na to pitanje odgovara diseminativnim mišljenjem pisma kao materijalnog ostatka, recentni psihoanalitički teoretičari rabe klasičniji vokabular, nespojiv s dosad dominantnom kritikom subjektiviteta. **nije pismo, već je glas traumatičan** - *opinio* je *communis* psihoanalitičke teorije. ne radi se samo o tome da bi se htjelo reaktivirati klasični, **kartezijanski subjekt** već da se ta vrsta subjektivnosti, tu-i-sada razumljena kao minimalni distinktivni element, **radikalizira i napravi militantnom**. koliko je tu drukčija nedavna deridijanska formulacija nemoćne performativnosti.

etičnost, dignitet, pa i znanstvenost teorije koju predstavljamo leži upravo u takvom **militantnom intelektualnom neslaganju** i odbijanju potrage za finalnim ideološkim horizontom.

PRVI BADIJUEVSKI BOX

Jedino politika podliježe intrinzičnom zahtjevu da se kao mišljenje koje jest očituje kao mišljenje sviju. Jedino ona ima organsku potrebu za takvim očitovanjem. Matematičaru je, primjerice, za potvrdu da u njegovom dokazu nema propusta, samo potreban barem još jedan matematičar. Ljubavi je, kako bi se potvrdila kao mišljenje koje ona jest, samo potrebna pretpostavka da postoji dvoje ljudi. **Umjetnik, naposljetku, ne treba nikoga**. Znanost, umjetnost, ljubav aristokratske su procedure istine. Doduše, one se obraćaju svima i univerzaliziraju njihovu singularnost. Ali to nisu režimi kolektiva. Politika je nemoguća bez iskaza da su ljudi, razmatrani nerazlučeno, sposobni za mišljenje koje sazda podogađajni politički subjekt. U tom se iskazu iskazuje da je političko mišljenje topološki kolektivno, što znači da može postojati samo kao mišljenje sviju. To da je središnja djelatnost politike okupljanje, mjesna je metonimija njenog intrinzično kolektivnog, te načelno univerzalnog bitka.

[Alain BADIOU]



PAST FORWARD

PAST.FORWARD modul je teorije unutar net.radija radio.active koji djeluje u centru net.kulture mama

HTTP://mama.mi2.hr/radioactive/past

HTTP://www.pastforward.org

E-MAIL: pastforward@mi2.hr

KONTEKST

che vuoi? ... direktno: zajedno sa sličnim inicijativama kolaborirati oko **zajedničke redefinicije teoretskog polja**. bilo to s kolegama iz ljubljane, sarajeva ili beograda.

sarajevski primjer je rječit: možete dovesti **rortyja, balibara** itd. a sredina to odšuti. ponajviše ona akademska - organizacijski ili konceptualno.

ovim kraćim tematskim prezentiranjem i informiranjem htjeli bismo sredinu upoznati s nekim imenima koja danas zauzimaju u svakom slučaju barem zanimljivu poziciju na internacionalnoj sceni, radilo se o teoretskoj inventivnosti ili posredovanjima.

nadamo se da je određena vrsta rezoniranja i premišljanja, koja je *in statu nascendi* na globalnoj razini, ovime barem donekle adekvatno predstavljena.



© Jean-Luc Godard

DRUGI BADIJUEVSKI BOX

Koliko god rijetka, politika, a prema tome i demokracija, opstojala je, opstoji i opstojat će. A s njom, pod njenim zahtjevnim uvjetom, i metapolitika: naime, ono što neka filozofija u svrhu svoje vlastite djelatnosti proglašava dostojnim imena “politika”. Odnosno: ono što mišljenje proglašava mišljenjem, pod uvjetom kojega ono misli što to mišljenje jest.

[Alain BADIOU]

p.s. kako je to bilo artikulirano na konferenciji o **lenjinu i povratku politici istine**, imat ćete sljedeći put priliku čitati na stranicama ZAREZA.



O komediji i ljubavi

U Lacanovom seminaru o *Anksioznosti* može se naći i ova prilično čudnovata rečenica: *"Samo ljubav-sublimacija omogućuje užitku spuštanje prema želji."* ^[1]

Ono što je neobično u ovoj izjavi je veza koja se uspostavlja između ljubavi *kao sublimacije* i kretnje spuštanja ili silaženja. Dobro je poznato iz *Eti*ke psihoanalize da Lacanova kanonska definicija sublimacije implicira točno suprotnu kretnju, kretnju uspinjanja [da sublimacija uzdiže ili uzvisuje objekt do dostojanstva Stvari, Freudovog *das Ding*.^[2] U ovoj potonjoj definiciji sublimacija je identificirana sa činom produciranja Stvari u njenoj vlastitoj transcendenciji, nepristupačnosti, isto tako kao i s njenim zastrašujućim i/ili neljudskim aspektom (status Dame u dvorskoj ljubavi koji je kako ga **Lacan** vidi status "nehumanog partnera"). Pa ipak što se tiče ove konkretne sublimacije – koja je tako suprotstavljena dvorskoj ljubavi kao obožavanju sublimnog objekta – **Lacan** naglašava da ona omogućuje užitku spuštanje prema želji te da "humanizira užitak".^[3]

Citirana definicija iznenađujuća je ne samo u odnosu na sublimaciju, nego i u odnosu na ono što obično zovemo ljubavlju. Nije li ljubav uvijek obožavanje uzvišenog objekta, iako uvijek ne poprima tako radikalnu formu kao u slučaju dvorske ljubavi? Zar ljubav ne uzdiže ili uzvisuje svoj objekt (koji može biti posve običan sam za sebe) do dostojanstva Stvari? Kako nam je razumjeti riječ "ljubav" u citiranom odlomku iz seminara o *Anksioznosti*?

Sam **Lacan** nudi način kako odgovoriti na ova pitanja kada kaže u seminaru *Le transfert* da je "ljubav komičan osjećaj". Uistinu, umjesto da se trudimo odmah odgovoriti na ova pitanja, morali bismo možda promijeniti naše ispitivanje i ispitati jednu formu sublimacije kojoj neosporno odgovara prva, gore citirana definicija, kao i spuštajuća kretnja koju implicira: naime umjetnost komedije. To bi nam moglo olakšati da vidimo kako ljubav ulazi u ovu definiciju. Pitanje koje će rukovoditi našim ispitivanjem komedije jest sljedeće: kako komička paradigma smješta Realno u odnos prema *das Ding*?

S obzirom na umjetnost komedije možemo reći da ona uključuje izvjesno spuštanje Stvari na razinu objekta. Pa ipak ono što je u pitanju u dobrim komedijama nije jednostavno poniženje nekog sublimnog objekta koji tako otkriva svoj ridikulozan aspekt. Iako nas ovakva vrsta poniženja može nasmijati (sljedeći Freudovu definiciju prema kojoj smijeh igra ulogu u otpuštanju libidinalne energije prethodno investirane u podupiranje sublimnog aspekta objekta), svi znamo da to nije dovoljno da bi dobra komedija funkcionirala. U komediji je u pitanju mnogo više od varijacije izjave "kralj je gol". Prije svega mogli bismo reći da istinske komedije nisu toliko angažirane u razotkrivanju, otkrivanju golotinje ili praznine iza pojavnosti koliko u konstruiranju praznine (ili golotinje).

Dobre komedije izlažu čitav niz okolnosti ili situacija u kojima je ova ogoljenost istražena iz različitih kutova, izgrađena u samom procesu njenog otkrivanja. One ne svlače Stvar, prije uzimaju njenu odjeću govoreći: "Ovo je pamuk, ovo poliamid, a ovdje imamo lijepe cipele – sve ćemo ovo zajedno sastaviti i pokazati vam Stvar". Mogli bismo reći da komedije sadržavaju proces izgrađivanja Stvari iz onog što **Lacan** zove "elementi *a*" (imaginarni elementi fantazije), i samo iz tih ele-

menata. Pa ipak za dobru komediju bitno je da ona jednostavno ne ukida rascjep između Stvari i "elementa *a*", što bi impliciralo da Stvar izjednačuje sumu svojih elemenata i da su ovi elementi njena jedina realnost. Održavanje ili prije konstrukcija izvjesnog *"entre-deux"*, razmaka ili procjepa bitno je za dobru komediju kao i za dobru tragediju. Ali trik je u tome da umjesto igranja na razliku ili nesklad između pojavnosti Stvari i njenog realnog ostatka ili njene Praznine, komedije obično čine nešto drugo: one ponavljaju, podvostručuju Stvar i igraju na razliku (ili sa razlikom) između njenih dviju kopija. Drugim riječima, razlika koja konstituira pokretnu snagu komičkog kretanja nije razlika između Stvari po sebi i njene pojavnosti, nego prije razlika između dviju pojavnosti. Dostatno je prisjetiti se Chaplinova *Velikog diktatora*, gdje "Stvar zvana Hitler" uzima dvojako obličje, ono diktatora Hynkela i židovskog brijača. Kao što je **Gilles Deleuze** istaknuo to je čaplinovska gesta *par excellence*: nalazimo je već u *Svjetlima velegrada* (Charlot skitnica i Charlot tobožnji bogataš), također kao i u *M. Verdoux*. Chaplinov genije, navodi **Deleuze**, sastoji se u moći "izmisliti minimalnu razliku između dva čina" i stvoriti "kruženje smijeh-emocija, gdje se prvi odnosi na malu razliku, a potonja na veliki razmak, bez međusobnog poništavanja ili umanjivanja".^[4] To je veoma važan uvid koji će nam pomoći da pobliže označimo kako mehanizam komedije, tako i mehanizam ljubavi. Ali prvo odredimo preciznije što je "minimalna razlika". Mogli bismo reći da ona važi za pukotinu u samoj srži istog. Da bismo to ilustrirali, uzmimo sljedeći komičan primjer, udarnu rečenicu iz jednog od filmova braće **Marx**: "Pogledajte ovog čovjeka, izgleda kao idiot, ponaša se kao idiot – ali ne budite zavedeni, on JEST idiot!". Ili, da uzmemo sofisticiraniji primjer iz Hegelove teorije o tautologiji: Ako kažem "a je a", ta dva "a" nisu posve ista. Sama činjenica što se jedno pojavljuje na mjestu subjekta, a drugo na mjestu predikata predstavlja minimalnu razliku među njima. Mogli bismo reći da umjetnost komedije kreira i upotrebljava ovu minimalnu razliku da bi učinila opipljivom, ili vidljivom, stanovitu zbiljskost koja inače izmiče našem razumijevanju. Mogli bismo ići čak i dalje i izjaviti da u komičkoj paradigmi Realno nije ništa drugo do te "minimalne razlike": ono nema drugi "sadržaj" ili identitet.

Komična rečenica braće **Marx** također nam omogućuje da osjetimo razliku između čina uzimanja neke (sublimne) Stvari i pokazivanja gledaocima da ta Stvar u stvari nije ništa više do jadan i u cijelosti banalan objekt te čina uzimanja Stvari, ne doslovce, već prije "u doslovnosti njene pojavnosti." Nasuprot uobičajenom mišljenju, aksiom dobre komedije nije da "pojavnosti uvijek zavaravaju", nego prije da u pojavnosti postoji nešto što nikad ne zavarava. Sljedeći braću **Marx**, mogli bismo reći da je jedina esencijalna varka pojavnosti u tome što stvara dojam da iza nje postoji nešto drugačije ili više.^[5] Jedna od fundamentalnih gesti dobre komedije pokazati je pojavnost oslobođenu od onog što je iza nje. One proizvode "istinu" (ili realno), koja toliko ne otkriva samu sebe koliko se pokazuje. Ili, drugačije rečeno, omogućuju realnome da se spusti do pojavnosti (u obličju pukotine u samoj srži pojavnosti). To ne znači da je realno samo još jedna od pojavnosti, to znači da je realno upravo *kao pojavnost*. Dobar primjer za ovo još jednom možemo naći na početku *Velikog diktatora*, kada **Chaplin** uprizoruje svoje znamenito utjelovljenje **Hitlera** (u ruhu Hynkela) obraćajući se masi. Ako se u slučaju takvih govora obično moramo zapitati što je govornik *uistinu* htio reći, to jest što je pravo značenje njegovih riječi, **Chaplin** nam pokazuje to skriveno značenje na najdirektniji način, a



1] Neobjavljen seminar, predavanje od 13. svibnja 1963.

2] Cf. **Jacques Lacan**, *The Ethics of Psychoanalysis*, prev. Dennis Porter [London: Routledge, 1992], 112.

3] Predavanje od 13. svibnja 1963.

4] **Gilles Deleuze**, *L´image-mouvement* [Paris: Les Editions de minuit, 1983], 234.

to čini upravo eliminirajući pitanje značenja. On govori jezikom koji ne postoji, čudnom mješavinom nekih postojećih njemačkih riječi i riječi koje zvuče kao njemački, ali nemaju značenja. S vremena na vrijeme prizor je prekidan glasom engleskog tumača, koji navodno prevodi i sažima što Hynkel govori, ali koji se očito trudi da govor zvuči prilično nevino. Ti sporadični prijevodi nasmijavaju nas kao i sam **Chaplin**. Nasmijava nas to što su tako očito pogrešni i puni propusta. Pa ipak, sama činjenica da nas ti prijevodi nasmijavaju smiješna je, s obzirom da baš ne možemo reći da *razumijemo* što Hynkel govori. Drugim riječima, mi ne razumijemo ništa od onog što Hynkel govori, ali savršeno dobro znamo da je prijevod pogrešan. Ili, još drugačije, mi nikad ne spoznajemo Stvar samu po sebi, ali smo savršeno sposobni razlučiti je od njenih pogrešnih pojavnosti. Ono što imamo dva su izmišljena govora, no ipak nekako točno znamo što Hynkel govori.

U jednom od svojih najboljih filmova, *"Biti ili ne biti"*, **Lubitsch** pruža još jedan izvrstan primjer kako se komedije približavaju Stvari. Još jednom, Stvar koja je u pitanju je **Hitler**. Na početku filma je briljantna scena u kojoj grupa glumaca uvježbava komad u kojem je u glavnoj ulozi Hitler. Redatelj se žali na izgled glumca koji glumi Hitlera, govoreći da je njegova šminka loša te da uopće ne nalikuje Hitleru. Također kaže da je ono što on vidi ispred sebe običan čovjek. Ovome glumci odgovaraju da Hitler jest samo običan čovjek. Kada bi ovo bilo sve, ovdje bismo imali posla s didaktičkom opaskom koja prenosi određenu istinu, ali koja nas osobito ne nasmijava, budući da joj nedostaje komična kvaliteta koja ima posve drugačiji način prenošenja istina. Tako se scena nastavlja, redatelj još uvijek nije zadovoljan i očajnički se trudi da imenuje to "nešto više" koje razlikuje Hitlerovu pojavu od pojave glumca ispred njega. Tražeći napokon uočava na zidu Hitlerovu sliku (fotografiju) i trijumfalno zavapi: "To je to! Tako izgleda Hitler!" "Ali gospodine", odgovara glumac, "ja sam na toj fotografiji." Ovo je naprotiv poprilično smiješno, osobito zato što smo kao gledatelji uvučeni u radnju redateljevim entuzijazmom koji je na fotografiji vidio nešto sasvim drugo od ovog jadnog glumca (čiji status u glumačkoj družini nije status pravog glumca ili zvijezde, već običnog statista). Ovdje možemo sasvim dobro razumjeti značenje "minimalne razlike", razlike koja je "puko ništa", pa ipak "ništa" koje je vrlo realno i u odnosu na koje ne smijemo podcijeniti ulogu naše želje. Ali što je principijelna razlika između tragičke i komičke paradigme? Kako one smještaju Realno u odnos prema Stvari te kako ga artikuliraju?

Realno i ljubavi

Klasična tragička paradigma možda je najbolje definirana u obliku onog što **Kant** konceptualizira pojmom sublimnog. Ovdje je Realno smješteno s onu stranu kraljevstva osjetilnog (prirode), ali može biti vidljivo, ili "čitano", u otporu osjetilnog ili materije, njezinog izvijanja, njezine patnje. Imamo posla s teškoćom koja proizlazi iz uzajamnog gibanja dviju raznovrsnih stvari, one koja je određiva (kao osjetilna) ili uvjetovana te druge neodredive i neuvjetovane. Subjekt doživljava ovo suprotstavljanje kao bol ili nasilje nanesene njegovoj osjetilnoj prirodi, pa ipak ona pobuđuje njegovo poštovanje za ovu neuvjetovanu/nepoznatu Stvar u kojoj on može prepoznati svoj ostvariv cilj, svoju slobodu. Ono što proizlazi iz ove suprotnosti sublimna je divota. (U svojoj analizi *Antigone* **Lacan** insistira na ovoj dimenziji, insistira da Antigonin *etički* čin proizvodi ovaj *estetički* učinak zaslijepljujuće divote...). Tako ako uzmemo ovaj klasičan primjer, mogli bismo reći da se u *Antigoni* smrt pojavljuje kao granica osjetilnog, njegov krajnji rub – rub koji se može nadići u ime neke Stvari u koju subjekt smješta svoje istinsko ili realno biće. Smrt je mjesto *par excellence* te teškoće o kojoj sam prije govorila, što je u drami naglašeno transformacijom smrti iz nečeg što se događa nama, u *mjesto*: Antigona je osuđena da bude živa pokopana u grobnicu koja tako postaje mjesto nadilaženja, scena (ili pozornica) sublimne divote koju **Lacan** priziva u odnosu na heroinu. Ono što je važno nije

komedije. Moglo bi se reći da je ne-osjet transcendentalan u Kantovu smislu riječi: on je ono što nam omogućuje da u stvari *vidimo* ili *zamijetimo* razliku između običnog glumca i Hitlerove fotografije, koja je u stvari fotografija tog istog glumca. Ova razlika koju mi "zaista" vidimo puki je besmisao, ali ima transcendentalan temelj to jest dimenziju koju smijeh ne raspršuje, nego samo rasvjetljuje i ograničava. Pojavnost ili iluzija ove razlike ima upravo isti status kao i Kantova "transcendentalna iluzija" [*transcendentaler Schein*]. To je iluzija ili greška koju **Kant** kvalificira kao neophodnu; iluzija koju moramo podvrgnuti kritičkom ispitivanju, ali u odnosu na koju bi također bilo iluzorno vjerovati da bi se posve raspršila nakon ovakvog ispitivanja. Ono što je toliko osobito u ovoj "transcendentalnoj iluziji" jest to da ona nije krivo predstavljanje nečega. Za razliku od empirijskih iluzija (na primjer optičkih), koje čine da vidimo predmet drugačijim nego što jest, transcendentalna iluzija pretpostavlja odsutnost objekta koji se pojavljuje u ovoj "iluziji". Transcendentalna iluzija je ime za nešto što se pojavljuje ondje gdje ne bi trebalo biti ništa. To nije iluzija nečega, to nije kriva ili iskrivljena predstava realnog objekta. Iza ove iluzije ne postoji realan objekt; postoji samo ništa, odsutnost objekta. Iluzija se sastoji od "nečega" na mjestu "ničega", ona uključuje obmanu samom činjenicom da jest, da se pojavljuje. To je upravo ono misteriozno "nešto više" koje se pojavljuje na Hit-

Nasuprot uobičajenom mišljenju, aksiom dobre komedije nije da "pojavnosti uvijek zavaravaju", nego prije da u pojavnosti postoji nešto što nikad ne zavarava. Slijedeći braću Marx, mogli bismo reći da je jedina esencijalna varka pojavnosti u tome što stvara dojam da iza nje postoji nešto drugačije ili više



toliko da se smrt događa, koliko da ona jest mjesto, mjesto gdje izvjesne stvari postaju vidljive. To je kao kada bi netko mogao prostrijeti krajnju granicu tijela, kožu, kako bi mogla postati pozornicom za susret dviju stvari koje uobičajeno dijeli, izvanjskosti i unutrašnjosti tijela. Ono što je posrijedi u Antigoninu slučaju nije razlika ili granica između života i smrti, nego – da se poslužimo riječima **Alaina Badioua** – granica između života u biološkom smislu riječi i života kao sposobnosti subjekta da bude nosilac nekih procesa istine. Smrt je upravo ime ove granice između ovih dvaju života, ona predstavlja činjenicu da oni ne koincidiraju, da jedan od njih zbog drugog može patiti ili čak prestati postojati. U Antigoninu slučaju drugi život (neuvjetovan ili realan život) biva vidljivim na pozornici smrti kao to nešto od života koje smrt ne može dosegnuti, dohvatiti ili ukinuti. Taj drugi ili realan život tako je vidljiv *per negativum*, u blistavosti, u sublimnoj divoti koja je odraz nečega što nema odraz. Realno je poistovjećeno sa Stvari, te je vidljivo u ovoj blještavoj ljepoti koja je rezultat utjecaja Stvari na osjetilnu materiju. Ono nije odmah vidljivo ili čitljivo, već samo u ovom zaslijepljujućem tragu koji ostavlja u svijetu osjetila. U slučaju tragičke ili uzvišene umjetnosti mogli bismo govoriti o *utjelovljenju* Realnog, što čini potonje u isto vrijeme iminentim i nedostupnim (ili preciznije, dostupno samo heroju od kojeg se očekuje da "uđe u Realno", i koji stoga igra ulogu zaslona koji nas gledatelje odvaja od Realnog).

S druge strane, komička paradigma nije paradigma inkorporacije, već prije paradigma onog što bismo mogli nazvati *montažom*. U ovoj paradigmi Realno je u isto vrijeme transcendentno i dostupno. Realno je dostupno, na primjer, kao puki besmisao, što konstituira važan sadržaj svake komedije. Pa ipak ovaj besmisao ostaje transcendentan u smislu da čudo njegovih realnih učinaka (to jest činjenice da besmisao može proizvesti realan učinak smisla) ostaje neobjašnjeno. Ova neobjašnjivost je sam motor

lerovoj fotografiji i koje "vidimo", iako nije predmet iskustva. Ovo je možda jedinstvena mogućnost da se zamijeti nešto što nije objekt iskustva, ali koje također nije noumenon. "Stvar po sebi". Spomenuta fotografija nije pogrešan prikaz glumca kao njezina realnog objekta. To je točan prikaz glumca *plus* transcendentalna iluzija. Kao i Kantova transcendentalna dijalektika, komedija ne smjera na raspršenje ove iluzije ili pojavnosti: ona ju razlučuje, igra se s njom i upućuje na realno koje sadržava.

U odnosu na umjetnost komedije moglo bi se govoriti i o izvjesnoj *etici nevjerovanja*. Nevjerovanje je etički stav koji se sastoji u suprotstavljanju vjerovanju ne jednostavno u njegovoj iluzornoj dimenziji, nego u samom realnom ove iluzije. To znači da nevjerovanje ne izlaže toliko besmisao vjerovanja koliko "Realno" ili "materijalnu snagu" samog besmisla. Ovo također znači da se ova etika ne može osloniti na cirkuliranje oko Stvari, koje daje snagu uzvišenoj umjetnosti. Njezin pokretač bi se prije mogao naći u dinamici koja nas uvijek tjera da odemo predaleko. Netko se kreće direktno prema Stvari, a netko pronalazi sebe s "ridikuloznim" predmetom, pa ipak dimenzija Stvari nije jednostavno ukinuta, ona ostaje na horizontu zahvaljujući osjećaju nedostatka koji prati ovaj direktan prolaz prema Stvari. U Lubitschevu filmu redatelj se trudi imenovati ili pokazati Stvar direktno ["To je to! To je Hitler!"], i naravno da je promašuje, pokazujući samo "smiješan predmet", fotografiju glumca. Međutim, Stvar kao ono što je promašio ostaje na obzoru te je smještena negdje između glumca koji glumi Hitlera i njegove fotografije, što zajedno konstituira prostor gdje može odjeknuti naš smijeh. Čin govorenja "To je to, to je Stvar" ima učinak otvaranja izvjesnog "entre-deux", koje postaje prostor u kojem se realno Stvari rasprostire između dvaju smiješnih predmeta koji bi ga trebali inkarnirati. Budimo precizniji. "Primicati se direktno prema Stvari" ne znači pokazati ili izložiti Stvar direktno.

Mi ne razumijemo ništa od onog što Hynkel govori, ali savršeno dobro znamo da je prijevod pogrešan. Drugačije, mi nikad ne spoznajemo Stvar samu po sebi, ali smo savršeno sposobni razlučiti je od njenih pogrešnih pojavnosti. Ono što imamo dva su izmišljena govora, no ipak nekako točno znamo što Hynkel govori

Trik je u tome da mi nikad ne vidimo Stvar (čak ni na fotografiji, s obzirom da je to samo fotografija glumca), mi samo vidimo dvije prilike (glumca i njegovu fotografiju). Tako vidimo razliku između objekta i Stvari bez da ikad vidimo Stvar. Ili da to prikažemo obrnuto: ono što nam je *pokazano* samo su dvije prilike, pa ipak ono što *vidimo* je ništa manje od same Stvari, koja biva vidljivom u minimalnoj razlici između dviju prilika. To neće reći da kroz "minimalnu razliku", ili kroz pukotinu koju ona otvara, imamo bljesak misteriozne Stvari koja leži negdje iza prikaza – to će prije reći da je Stvar shvaćena kao ništa drugo do sama ova pukotina prikaza. U ovom smislu mogli bismo reći da komedija uvodi neku vrstu paralelne montaže, koja nije montaža realnog (kao transcendentalne Stvari) i prilike, nego montaža dviju prilika ili kopija. Montaža tako znači: produciranje ili građenje ili prepoznavanje realnog iz veoma precizne kompozicije dviju prilika. Ovdje je Realno identificirano s pukotinom koja dijeli samu pojavnost.

No, kakve veze sve ovo ima s ljubavlju? Ono što povezuje fenomen ljubavi s komičkom paradigmom kombinacija je dostupnosti i transcendentalnog, to jest konfiguracija "dostupnosti u samoj transcendenciji". Ili, drugim riječima, ono što povezuje ljubav s komedijom je način na koji prilaze i imaju posla s Realnim.

Već na najpovršnijoj razini možemo detektirati ovaj neobičan afinitet između ljubavi i komedije: voljeti, to jest reći (prema staroj dobroj tradicionalnoj definiciji) da se nekoga voli "zbog onog što on jest" (to jest primicati se direktno prema Stvari), uvijek znači zateći se s "ridikuloznim objektom", objektom koji se znoji, hrče, prdi i ima čudne navike, ali to također znači i nastaviti vidjeti u ovom objektu "nešto više" koje redatelj u Lubitschevu filmu vidi na "Hitlerovoj" fotografiji. Voljeti znači opažati ovu pukotinu ili diskrepanciju, i ne toliko moći se tome smijati koliko imati neodoljivu potrebu da se tomu smijemo. Čudo ljubavi je *smiješno* čudo.

Realna ljubav, ako možemo riskirati ovaj izraz, nije ljubav koja se zove sublimnom, ljubav u kojoj sebi dozvoljavamo biti sasvim smeteni ili "zaslijepljeni" objektom, tako da ne možemo više vidjeti (ili ne možemo podnijeti da vidimo) njegovu ridikuloznost, banalni aspekt. Ovakva vrst "sublimne ljubavi" zahtijeva ili generira radikalnu nedostupnost drugoga, što obično uzima formu "vječnih priprema" ili formu isprekidane veze koja nam omogućuje da ponovno uvedemo distancu koja odgovara nedostupnom te da "resublimiram" objekt nakon svake "upotebe". Ali također realna ljubav nije suma želje i prijateljstva, gdje bi prijateljstvo trebalo osigurati "most" između dvaju buđenja želje i obuhvatiti ridikuloznu stranu objekta. Stvar nije u tome da bi ljubav "funkcionirala", netko mora "prihvatiti" drugog sa cijelom njegovom prtljagom, "podnijeti" njegov banalan aspekt, "oprostiti" mu njegove slabosti, ukratko "tolerirati" drugog kada ne žudi za njim. Istinsko čudo ljubavi – i to je ono što povezuje ljubav s komedijom – sastoji se u *očuvanju transcendencije u samoj dostupnosti drugoga*. Ili da upotrijebimo Deleuzovu terminologiju, ono se sastoji u stvaranju "kruženja smijeh-emocija, gdje se prvi odnosi na malu razliku, a potonja na veliku distancu bez međusobnog poništavanja ili umanjivanja." Čudo ljubavi nije čudo transformiranja nekog "banalnog"



objekta u subliman, nedostupan u svom biću - to je čudo želje. Ako imamo posla s izmjenjivanjem privlačnosti i odbojnosti, to samo može značiti da se ljubav kao sublimacija nije dogodila, nije učinila svoj posao, predstavila svoj "trik". Čudo ljubavi se sastoji, kao prvo, u zamjećivanju dva objekta (banalnog i sublimnog) na istoj razini i istovremeno, što znači da nijedan od njih nije tajan ili zamijenjen drugim. Kao drugo, sastoji se u postajanju svjesnim činjenice da su drugi kao "banalan objekt" i drugi kao "objekt želje" jedno te isto upravo u onom istom smislu u kojem su glumac koji glumi Hitlera i "Hitlerova" fotografija (koja je u stvari fotografija glumca) jedno te isto. To će reći da netko biva svjestan činjenice da su oni oboje prilike, da nijedan od njih nije više realan od drugog. Naposljetku, čudo ljubavi sastoji se u "padanju" (i u nastavljanju posrtanja) zbog realnog koje izvire iz pukotine uvedene ovom "paralelnom montažom" dviju prilika ili pojavnosti. Drugi kojeg volimo nije nijedna od dviju prilika (banalan i subliman objekt), ali ni ne može biti odvojen od njih, s obzirom da nije ništa drugo do onog što rezultira iz uspješne (ili "sretne") montaže tog dvoga. Drugim riječima, ono u što smo zaljubljeni jest drugi kao ova minimalna razlika istog.

1. Željko i slava, 2011. godine. Fotografija: Miroslav Kralj

Ovdje možemo sasvim dobro vidjeti razliku između funkcioniranja želje i funkcioniranja ljubavi, kao i razlog Lacanove teze da je ljubav u osnovi nagon. Razlika između želje i nagona može se razlučiti u dvama različitim tipovima temporaliteta uključenih u njih. Gore smo formulirali ovu razliku u terminima razlike između sukcesivnosti i simultaniteta, ali mogli bismo je formulirati i na drugačiji način. Ono što karakterizira subjekt želje razlika je između (transcendentalnog) uzroka želje i njezina objekta, razlika koja se manifestira, takoreći kao "vremenska distanca", između subjekta želje i njezina objekta kao realnog. Subjekt je odvojen od objekta intervalom ili pukotinom, koja se kreće s predmetom i onemogućuje mu da ikad dostigne objekt. Objekt koji subjekt slijedi pridružuje mu se, kreće se s njim, pa ipak uvijek ostaje odvojen od njega s obzirom da postoji, takoreći, u drugoj "vremenskoj zoni". Ovo objašnjava metonimiju želje. Subjekt ugovara sastanak s objektom u 9:00, ali za dotični objekt je već 11:00, što znači da je već otišao. Ova "imanentna nedostupnost" također objašnjava temeljnu predodžbu ljubavnih priča i pjesama koje se fokusiraju na nemoguće uključeno u želju. Lajtmotiv ovih priča jest: "Na drugom mjestu, u drugom vremenu, negdje, ne ovdje, jednom, ne sada..." Ovaj stav (koji jasno upućuje na transcendentalnu strukturu želje, vrijeme i mjesto kao *a priori* uvjete našeg iskustva) može biti čitan kao prepoznavanje inherentne nemogućnosti, koja je onda eksternalizirana, transformirana u neku empirijsku zapreku. ["*Da smo se samo bili sreli u drugo vrijeme i na drugom mjestu, tada bi sve ovo bilo moguće...*"] U ovom slučaju se obično kaže da je Realno kao nemoguće kamuflirano empirijskom preprekom koja nas sprečava da vidimo neku temeljnu ili strukturnu nemogućnost. No, smisao Lacanove identifikacije Realnog s nemogućim nije jednostavno u tome da je Realno neka Stvar koja se ne može dogoditi. Naprotiv, cjelokupan smisao lacanovskog koncepta Realnog jest da se nemoguće događa. To je ono što je toliko traumatično, uznemirujuće, porazno - ili smiješno - u Realnom. Realno se događa upravo kao nemoguće. To nije nešto što se događa kada želimo ili se trudimo da se dogodi, ili ga očekujemo ili smo spremni na njega. Ono se uvijek događa u krivo vrijeme i na krivom mjestu, to je uvijek nešto što se ne uklapa u (izgrađenu ili predviđenu) sliku. Realno kao nemoguće znači da za njega ne postoji pravo vrijeme i mjesto, a ne da je nemoguće da se ono dogodi.

Fantazija o "drugom mjestu i drugom vremenu" koja nosi mogućnost sretnog susreta iznevjerava Realno susreta transformiranjem "nemogućeg koje se dogodilo" u "nemoguće da se dogodi" (ovdje i sada). Drugim riječima, ona poriče ono što se već dogodilo, trudeći se da to podvrgne postojećoj transcendentalnoj shemi subjektove predodžbe. Iskrivljenje o kojem govorimo u ovom manevru nije iskrivljenje stvaranja vjerovanja da će se nešto nem-

oguće dogoditi ili da se bude unatoč tomu što se *dogodilo* u nekim drugim uvjetima prostora i vremena. Iskrivljenje je u tvorenju nečega što se dogodilo ovdje i sada da se pojavljuje kao da bi se samo moglo dogoditi u dalekoj budućnosti ili na nekom u cijelosti drugom mjestu i vremenu. Paradigmatski primjer ovog poricanja Realnog (koje cilja na očuvanje Realnog kao nedostupnog Iza) može se naći u "*Mostovima okruga Madison*": Ono što ovdje imamo je sretan ljubavni susret između dvoje ljudi, oboje uhodanih u svom životu, ona kao kućanica i majka, vezana za svoju obitelj (tako reći nepomična), on kao uspješan fotograf koji se kreće i putuje cijelo vrijeme. Oni se slučajno susretnu i strastveno zaljubljuju, bar smo navedeni da u to povjerujemo. Ali koja je njihova reakcija na ovaj susret? Oni čine sve što je u njihovoj moći kako ni najmanje ne bi uznemirili svoje uhodane živote. Oni odmah pomiču akcent od "nemoguće se dogodilo" do "ovo je nemoguće da se dogodi", "ovo je nemoguće" (s obzirom da bi to izokrenulo naglavačke živote koje su dotada izgradili). S obzirom da je ona sama u vrijeme njihova susreta (njezin muž i djeca su otputovali na tjedan dana) i s obzirom da on tamo ionako mora ostati kako bi završio svoju reportažu, oni odlučuju provesti tjedan zajedno te se oprostiti kako se nikad više ne bi vidjeli. Opisano na ovakav način ovo se čini kao usputna pustolovina (i ja bih rekla da to i jest), ali problem je u tomu da se percipiraju, a i nama su predstavljeni, kao da proživljavaju ljubav svog života, najvažniju i najdragocjeniju stvar koja se ikad dogodila u njihovim životima. Što je problem ili laž ove fantazmatične *mise-en-scène*? Susret je neostvariv od samog momenta kada se dogodio. On je odmah upisan u veoma precizno i definirano vrijeme i prostor (jedan tjedan, jedna kuća, što je njihovo "drugo vrijeme, drugo mjesto"), određen da postane najdragocjeniji objekt njihova sjećanja. Mogli bismo reći da čak i u vremenu u kojem se njihova veza "događa", ona je već sjećanje, par je živi kao već izgubljeni (i cijeli patos filma izvire iz toga). Realno susreta, "nemoguće koje se dogodilo" odmah je odbačeno i transformirano u objekt koji paradoksalno inkarnira samu nemogućnost onog što se dogodilo. To je dragocjen objekt koji netko stavlja u kutiju za nakit, kutiju sjećanja. S vremena na vrijeme kutija se otvara i nalazi se veliko zadovoljstvo u kontempliranju ovog nakita koji sjaji od nemogućnosti koju inkarnira. Nasuprot onom što se čini da bi ovdje mogao biti slučaj, protagonisti se nisu u stanju pomiriti s manjkom, radije manjak sam čine njihovim krajnjim posjedovanjem. U povratku k pitanju razlike između ljubavi (kao nagona) i želje mogli bismo reći da ono što je uključeno u nagon nije toliko "vremenska razlika" koliko "vremensko iskrivljenje" - koncept koji literatura SF-a koristi upravo kako bi objasnila ["znanstveno"] nemoguće koje se događa. Vremensko iskrivljenje esencijalno referira na činjenicu da djelić neke druge (vremenske) realnosti biva uhvaćen u naše sadašnje vrijeme (ili vice versa), pojavljuje se ondje gdje nema strukturnog mjesta za njega te tako producira čudan, nelogičan *tableau*. Prema **Lacanu** nagon se pojavljuje kao nešto što "nema ni glavu ni rep", kao montaža - u smislu u kojem se govori o montaži u nadrealističkom kolažu.^[6] Nešto se pojavljuje ondje gdje ne bi trebalo biti, i tako razbija ili prekida linearnost vremena, harmoniju slike.

2. Željko i slava, 2011. godine. Fotografija: Miroslav Kralj

Pa ipak postoji još jedan način shvaćanja bliskosti ljubavi (upravo u njezinoj dimenziji stvaranja "minimalne razlike" i "odbijanja" u prostoru između dva objekta) i nagona. Ovaj drugi put vodi kroz lacanovsku analizu "dvostrukog puta" koji karakterizira nagon, naime razliku između *cilja* i *svrhe*. Nagon uvijek pronalazi ili pravi svoj put između *dva* objekta: objekta na koji cilja (na primjer: hrana u slučaju oralnog nagona) i - kao što ističe **J. A. Miller** - zadovoljstva kao objekta ("zadovoljstvo ustiju" u oralnom nagonu). Nagon je ono što cirkulira između dva objekta, on egzistira u "minimalnoj razlici" između njih - razlici koja je paradoksalno sama rezultat cirkularnosti nagona.

U ovom slučaju, "Entre-deux", razmak ili pukotina predstavljena željom pukotina je između

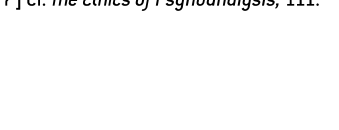
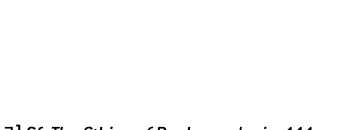
Realnog i prilike: drugi koji je dostupan želji uvijek je imaginaran drugi, Lacanov *objet petit a*, dok realno (drugi) želje ostaje nedohvatljivo. Realno želje je *jouissance*, to jest taj "nehuman partner" (kako ga naziva **Lacan**) na kojeg cilja želja iza njenog objekta te koji mora ostati nedostupan. Ljubav, s druge strane, jest ono što nekako postiže učiniti realno želje dostupnim. To je ono na što **Lacan** cilja izjavom da "ljubav humanizira užitek" i da "Samo ljubav-sublimacija omogućuje užitku spuštanje prema želji". Drugim riječima, najbolji način da se definira (ljubav-)sublimacija reći je da je njezin učinak upravo učinak *desublimacije*. Moglo bi se pokazati da se mogu naći dva različita koncepta sublimacije u Lacanovu radu. Prvi je onaj koji on razvija u odnosu na pojam želje, onaj koji je definiran u terminima "uzdizanja objekta do dostojanstva Stvari". Također postoji i drugi koncept sublimacije, koji **Lacan** razvija u odnosu na pojam nagona, kada tvrdi da je "prava priroda" nagona upravo priroda sublimacije.^[7] Drugi pojam sublimacije je pojam "desublimacije" koji omogućuje nagonu da nađe "zadovoljstvo različito od svog cilja". Nije li to točno ono što bi se moglo reći o ljubavi? U ljubavi ne nalazimo zadovoljstvo *u drugome* na kojeg ciljamo, nalazimo ga u prostoru ili pukotini, između, kažimo to bez uvijanja, onoga što vidimo i onoga što imamo (sublimnog i banalnog objekta). Zadovoljstvo je doslovce *prikvačeno* za drugog ili, drugačije rečeno, ono prijanja na drugo ili ovisi o drugome na zaseban način. (Moglo bi se reći da ono ovisi o drugome na točno isti način kao što i "zadovoljstvo ustiju" ovisi o "hrani": oni nisu isto, pa ipak ne mogu biti jednostavno razdvojeni, oni su prije "dislocirani"). Moglo bi se također reći da je ljubav ono što ovo zna, za razliku od želje. To je također razlog Lacanova ustrajavanja da užitek tijela Drugog nije znak ljubavi^[8] te da što više muškarac dozvoljava ženi da ga zamijeni Bogom (to jest čime god što joj pruža užitek), to je on manje voli. Imajući ovo na umu, mogli bismo možda preciznije definirati "desublimaciju" uključenu u ljubav: Desublimacija ne znači "transformaciju sublimnog objekta u banalan", ona znači *izmještanje sublimnog objekta u odnosu na izvor užitka*, ona znači vidjeti "minimalnu razliku" između njih. ⚡⚡⚡⚡⚡⚡⚡

3. Željko i slava, 2011. godine. Fotografija: Miroslav Kralj

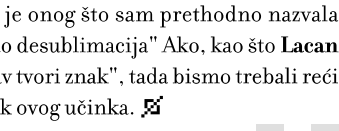
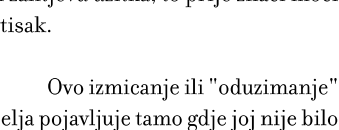
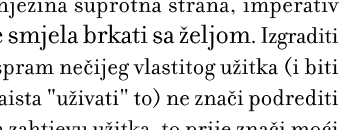
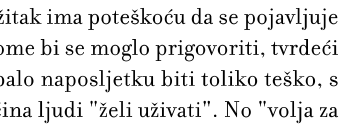
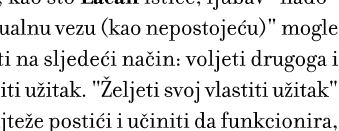
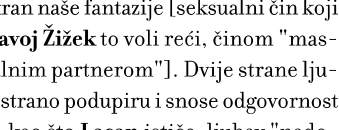
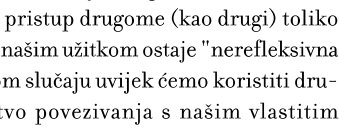
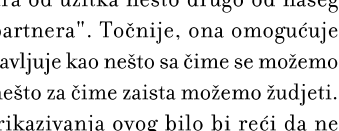
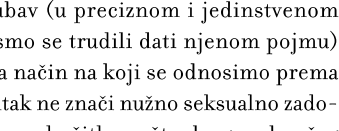
Ovo naravno nema ničeg zajedničkog sa arhetipskom situacijom u kojoj volimo i obožavamo jednu osobu, ali možemo samo spavati s drugima do kojih nam nije osobito stalo. Slučaj u kojem netko toliko obožava drugog da nije u stanju spavati s njim upravo je ono što svjedoči o činjenici da se "izmještanje" (sublimacija kao desublimacija) nije dogodilo, pa taj zamjenjuje drugog izvorom nekog neizrecivog, uzvišenog užitka (ili uzvišenog nedostatka užitka) koji treba biti izbjegnut. ➤➤



6] Cf. **J. Lacan**, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, prev. Alan Sheridan [Harmondsworth and New York: Penguin Books,1979], 169.



8] **J. Lacan**, *On Feminine Sexuality. The Limits of Love and Knowledge*, prev. Bruce Fink [New York and London: Norton & Company, 1998], 4.



Ovo izmicanje ili "oduzimanje" koje čini da se želja pojavljuje tamo gdje joj nije bilo mjesto, učinak je onog što sam prethodno nazvala "sublimacija kao desublimacija" Ako, kao što **Lacan** insistira, "ljubav tvori znak", tada bismo trebali reći da je ljubav znak ovog učinka. ✂

S engleskog prevela
Daniela SESTRIC

Smisao za humor

"Ljudska bića muče mnijenja (dogmata) koja imaju o stvarima, a ne same stvari (pragmata)."
Epiktet, kako ga citira **Laurence Sterne**

Šale otvaraju rupe u našim uobičajenim predviđanjima o iskustvenom svijetu. Moglo bi se reći kako humor proizvodi raskorak između onoga kakve stvari jesu i načina na koji su reprezentirane u šali, raskorak između očekivanja i zbilje. Humor osujećuje naša očekivanja proizvodeći novu zbilju, mijenjajući situaciju u kojoj se nalazimo. Primjera je mnoštvo, od dječakâ biskupâ koji recitiraju naučenu misu, do pasa, hrčaka i med-vjeda koji govore, profesora koji prde i inkontinent-nih balerina ili običnih lingvističkih inverzija, *"I could wait for you until the cows come home. On second thoughts I'd rather wait for the cows until you come home"*. Naravno, ovo ne predstavlja nikakvu novost. Već kod **Cicerona** u *De Oratore* nalazimo, "Najuobičajenija vrsta šale je ona u kojoj očekujemo jedno, a kaže se drugo; ovdje nas naše vlastito razočarano očekivanje tjera u smijeh."

Naravno, slična napetost između očekivanja i zbilje može se tvrditi i za odnos između različitih objekata humora i bilo kakvih njegovih teorijskih objašnjenja, razlika je u tome što teorija humora nije humoristična. Objašnjena šala pogrešno je shvaćena šala. U tom slučaju, ono što bi moglo nekoga nasmijati - premda kao dramska ironija - drskost je ili arogancija pokušaja da se napiše filozofija smijeha. Primjerice, osobe koje sebe inače ne smatraju stručnjacima u metapsihologiji ili francuskom spiritualizmu nekako se osjeća pouzdana u odbacivanju Freudove teorije šale ili Bergsonova obrazloženja smijeha zato što ili nisu smiješni ili jednostavno promašuju bit. Kada se raspravlja o onome što nas zabavlja, svi smo mi autoriteti, stručnjaci na tom polju. Svi *znamo* što smatramo smiješnim. Takvo pretendiranje na znanje zanimljivo je samo po sebi, iz razloga koje ću pokušati izložiti. Ipak, ostaje činjenica da je humor prilično nemoguć objekt za filozofa. No u tome leži njegova neodoljiva privlačnost.

U nastojanju da se približim prilično nemogućem objektu, proveo sam mnogo vremena u posljednje vrijeme čitajući knjige o humoru i smijehu. To je iznenađujuće veliko polje, i većina empirijskog istraživanja pruža veliko zadovoljstvo. Što dalje gledate to više stvari može vidjeti, ne toliko u filozofiji koliko u područjima povijesti, književne povijesti, teologije i povijesti religije, sociologije i antropologije.

Postoji mnoštvo objašnjenja smijeha i humora koje **John Morreal** posve opravdano sažimlje u tri teorije: teorija superiornosti, teorija olakšanja i teorija nepodudarnosti. Prema prvoj teoriji, koju zastupaju **Platon**, **Aristotel** i, najjasnije, **Hobbes**, mi se smijemo iz osjećaja superiornosti nad drugim ljudima, iz "iznenaadnog likovanja koje se javlja iz iznenaadnog zamišljanja neke izvrsnosti u nama, u usporedbi sa slabošću drugih ili s našom vlastitom prethodno". Teoriju olakšanja nalazimo kod **Herberta Spencera**, koji smijeh opisuje kao opuštanje nakupljene živčane energije, no u Freudovoj knjizi iz 1905. *"O šali"* nalazimo najpoznatiju verziju te teorije po kojoj energija koja se opušta i prazni smijehom osigurava užitak zato što navodno ekonomizira energijom koja bi se inače koristila za zauzdavanje ili potiskivanje psihičke aktivnosti. Teoriju nepodudarnosti možemo pratiti od *Reflections upon laughter* **Francisa Hutchesona** [1750], no

razrađena je na srodan, ali različit način kod **Kanta** te kod **Schopenhauera** i **Kirkegaarda**. Kao što 1870. bilježi američki kritičar **James Russell Lowell** "Humor je u prvoj analizi opažanje nepodudarnosti". Humor je proizveden iskustvom nepodudarnosti između onoga što očekujemo ili znamo da je slučaj i onoga što je zaista slučaj u šali, gegu ili nepodopštini. Iako ću u nastavku raspravljati o ostalim teorijama, volio bih početi preispitujući ovu ideju humora kao nepodudarnosti.

Kako bi izgledala fenomenologija šale? Prvo, šaljenje je specifična i smisljena praksa koju ja i onaj koji kazuje šalu prepoznavemo kao takvu. Ovdje je na djelu jedan prešutan društveni dogovor, naime mora postojati nekakvo slaganje oko društvenog svijeta u kojemu se nalazimo kao implicitnoj pozadine šale. Mora postojati neka vrsta prešutnog konsenzusa ili zajedničkog razumijevanja u pogledu onoga što čini šaljenje "za nas", u pogledu onih lingvističkih rutina koje prepoznavemo kao šaljenje. Hoću reći, mora postojati podudarnost između strukture šale i društvene strukture da bi nepodudaranje šale bilo prepoznato kao takvo. Kada ova implicitna podudarnost ili prešutni ugovor izostaje, smijeh vjerojatno neće uslijediti, što se može iskusiti u pokušaju - i neuspjehu - da se šala ispriповijeda na stranom jeziku. **Bergson** objašnjava što podrazumijeva pod "idejom vodiljom svih naših istraživanja" u *Smijehu*:

"Da bismo razumjeli smijeh, moramo ga vratiti u njegovo prirodno okruženje, a to je društvo, i prije svega moramo odrediti svrhu njegovog djelovanja, koja je društvena. (...) Smijeh mora odgovoriti na neke zahtjeve zajedničkog života. On mora imati *društveno* značenje".

Dakle, slušajući šalu, ja pretpostavljam društveni svijet koji je na neki način zajednički, i čijim će se formama praksa pripovijedanja šale poigravati. To je ono što **Mary Douglas** želi reći u svom pionirskom antropološkom djelu na ovu temu kada uspoređuje šale s obredima. Ovdje je obred shvaćen kao simbolički akt koji derivira svoje značenje iz mnoštva društveno legitimiranih simbola, kao što je pogreb. No dokle god se šala igra sa simboličkim formama društva - biskup se zaglavљуje u liftu, a ja mažem margarin na hostiju - šale su *protuobredne*. One ismijavaju, parodiraju ili izruguju obredne prakse danoga društva, kao što **Milan Kundera** zamjećuje, *"Nečiji šešir padne na lijes u svježe iskopanom grobu, pogreb gubi svoj značaj i rođen je smijeh"*.

Pretpostavimo da netko počne pripovijedati šalu: "Kao dijete nikada nisam izašao iz kuće. Moja je obitelj bila tako siromašna da si naša majka nije mogla priuštiti da nam kupi odjeću". Prvo, prepoznajem da se ovdje pripovijeda šala i pristajem na usmjeravanje moje pažnje u tom pravcu. Taj pristanak na usmjeravanje pažnje vrlo je važan i ako netko prekine pripovjedača ili jednostavno odšeta usred šale, prešutan društveni ugovor humora je razvrgnut. To je loša forma ili naprosto loše ponašanje. Dajući tako pristanak i prateći pripovijedanje stvara se određena napetost kod slušatelja i ja dobrovoljno nastavljam pratiti pripovijedanje. Kada nastupi udarna rečenica, i mali balončić napetosti se rasprsne, ono što sam doživio može se opisati kao užitak, i ja se počinjem smijati ili samo smiješiti: "Kada mi je bilo deset godina majka mi je kupila šešir, tako da sam onda mogao gledati kroz prozor".

Ono što je ovdje na djelu, kao što to **Kant** pokazuje u briljantnoj



Kada se raspravlja o onome što nas zabavlja, svi smo mi autoriteti, stručnjaci na tom polju. Svi znamo što smatramo smiješnim. Takvo pretendiranje na znanje zanimljivo je samo po sebi. Ipak, ostaje činjenica da je humor prilično nemoguć objekt za filozofa. No u tome leži njegova neodoljiva privlačnost

kratkoj raspravi o smijehu u utjecajnoj *Anmerkung* u Trećoj kritici, izvjesno je iznenadno pretvaranje očekivanja u ništa [*"ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts"*]. Kada čujemo udarnu rečenicu, napetost nestaje i onda doživimo komičko olakšanje. Radije no na zamornim i doista rasističkim primjerima šala koje navodi **Kant**, a koje uključuju Indijance i boce piva, osvjedočimo se na karakterističnoj bujnosti **Philipa Larkina**:

"When I drop four cubes of ice
Chimingly in a glass, and add
Three goes of gin, a lemon slice,
And let a ten-ounce tonic void
In a foaming gulps until it smothers
Everything else up to the edge,
I lift the lot in silent pledge:
He devoted his life to others."

Humor s kojim se ovdje susrećemo kombinacija je dvaju obilježja: konceptualnog i retoričkog. S jedne strane, postoji konceptualni raskorak između raskalašenog hedonizma u pripremanju džina i tonika, i altruizma iskazanog u zadnjem stihu. No ovdje je također - što je mnogo važnije - prisutan retorički efekt proizveden iznenađujućom banalnošću posljednjega stiha u usporedbi s rastućim i gotovo miltoničkim overkillom onoga što mu prethodi. Važno je naglasiti nužnu iznenadnost [*Plötzlichkeit*] tog konceptualnog i retoričkog pomaka. Kratkoća i brzina su duša duhovitosti.

Spomenuta iznenadnost ovog pomaka iz uzvišenog u trivijalno koja proizvodi humor navodi nas da se fokusiramo na osobitu *temporalnu* dimenziju šala. Kao što će svaki komičar spremno priznati, *timing* je sve, a ovladavanje komičkim formama uključuje pažljivu kontrolu nad pauzama, oklijevanjima i tišinama te znanje pravoga trenutka kada treba detonirati maleni dinamit šale. U tome smislu šale uključuju naše zajedničko poznavanje dviju vremen-skih dimenzija: *trajanja* i *trenutka*. Ono što želim reći kada prihvaćamo da nam netko pripovijeda šalu, mi se podvrgavamo osobitom i vrlo hotimičnom rastezanju vremena, pri kojem praksa šaljenja često uključuje kumulativna ponavljanja i prekrasno nepotrebna okolišanja, tehniku koja je dovedena do najgore digresivnog u priči o kuštravu psu ili pijetlu ili biku, kao što je *Tristram Shandy*.

"Digresije su neprijeporno sunčana zraka - one su život, duša čitanja, --- odstranite ih iz ove knjige primjerice, --- možete isto tako odstraniti i cijelu knjigu."

Slušajući pripovijedanje šale, podvrgavamo se osobitom iskustvu trajanja kroz



Valja analizirati reakcionarno svojstvo dobrog dijela humora, pogotovu etničkog humora. U svojoj, da tako kažem, ‘neistini’ mislim da nam reakcionarni humor govori važne istine o tome tko smo. Šale se mogu očitati kao simptomi društvenog potiskivanja i njihovo proučavanje jednako je povratku potisnutoga. Drugim riječima, humor nas može razotkriti kao osobe koje, iskreno, radije ne bismo htjeli biti

ponavljanje i digresiju, vremena koje se doslovno rasteže poput elastične vrpce. Znamo da će vrpca puknuti, ali ne znamo kada. Ona puca s udarnom rečenicom, koja je iznenadno i masivno ubrzanje vremena, gdje se digresivno rastezanje šale iznenada sažima u pojačano iskustvo trenutka. Gledajući vremenski, humoristički užitek kao da je proizveden ovim raskorakom između trajanja i trenutka, gdje doživljavamo s pojačanim intenzitetom kako sporo prolaženje vremena tako i njegovo potpuno nestajanje.

Važno je prisjetiti se da je olakšanje koje slijedi tenziju u humoru bitno tjelesna stvar. Hoću reći, šala izaziva tjelesni odgovor, od smijuljenja, preko hihotanja do provale smijeha. Smijeh je mišićni fenomen, sastoji se od grčevitog skupljanja i opuštanja mišića lica zajedno s odgovarajućim kretnjama u dijafragmi. Združene kontrakcije larinksa i epiglotisa prekidaju ritam disanja i proizvode zvuk. **Descartes** to ističe puno egzotičnije i snažnije u Članku 124 *Strasti duše*: "Smijeh se sastoji u činjenici da krv, koja prolazi iz desne šupljine u srcu arterijskom venom, napuhujući pluća iznenada i uzastopno, uzrokuje da zrak koji ona sadrže bude zadržan te izađe iz njih prodorom kroz dušnik, gdje stvara nerazgovijetan i eksplozivan zvuk; a pluća šireći se podjednako sa zrakom koji izbija van, pokreću sve mišiće dijafragme od prsa do vrata, čime uzrokuju kretnju mišića lica, koji su na neki način povezani s njima. I upravo tu radnju lica s tim nerazgovijetnim i eksplozivnim glasom nazivamo smijehom."



Upravo ovaj prekid disanja razlikuje smijeh od smješkanja. Kao tjelesni fenomen, kako nas **Helmut Plessner** podsjeća, smijeh nas navodi na usporedbe sa sličnim konvulzivnim fenomenima poput orgazma i plakanja. Uistinu, poput orgazma i plakanja, smijeh se odlikuje onim što **Plessner** naziva *"Verlust der Selbstbeherrschung als Bruch zwischen der Person und ihrem Körper"* ["Gubitak samokontrole kao prekid između osobe i njena tijela"]. U grčevitom smijehu ja gubim samokontrolu na način sličan trenutku radikalne tjelesne izloženosti koja slijedi orgazam ili kada se plač pretvori u nezaustavljivo jecanje. Preuzimajući riječ koju rabi **Descartes**, kao i cjelokupna tradicija sve do **Baudelairea**, **Bretona** i **Plessnera**, smijeh je *eksplozija* izražena tijelom; ono što **Kant** naziva, u prekrasnoj formulaciji, *"die Schwingung der Organen"* [Anmerkung, par. 53]. Kada se smijem, ja doslovno doživljavam titranje ili vibriranje organa, zbog čega može i boljeti kada se smijete, ako se tome predate malo prežestoko. Naravno, kao što nas **Jacques Le Goff** podsjeća, nije moguće prenglasiti vezu između smijeha i tijela. Ta je veza s tijelom bila razlog za kršćansku osudu smijeha u ranom srednjem vijeku, za njegovu pomnu kodifikaciju u kasnijem srednjem vijeku, prije eksplozije smijeha u ranoj renesansi, kod **Rabelaisa** i **Erazma**.

No je li to sve? Nadam se da nije. Jer želim iznijeti tvrdnju da humor nije samo

Valja analizirati reakcionarno svojstvo dobrog dijela humora, pogotovu etničkog humora. U svojoj, da tako kažem, ‘neistini’ mislim da nam reakcionarni humor govori važne istine o tome tko smo. Šale se mogu očitati kao simptomi društvenog potiskivanja i njihovo proučavanje jednako je povratku potisnutoga. Drugim riječima, humor nas može razotkriti kao osobe koje, iskreno, radije ne bismo htjeli biti

Valja analizirati reakcionarno svojstvo dobrog dijela humora, pogotovu etničkog humora. U svojoj, da tako kažem, ‘neistini’ mislim da nam reakcionarni humor govori važne istine o tome tko smo. Šale se mogu očitati kao simptomi društvenog potiskivanja i njihovo proučavanje jednako je povratku potisnutoga. Drugim riječima, humor nas može razotkriti kao osobe koje, iskreno, radije ne bismo htjeli biti



U svom najsnažnijem obliku, recimo u onim dijaloškim ludim dosjetkama između Chica i Grucha Marxa, humor je paradoksalan oblik govora i djelovanja koji iznevjeruje naša očekivanja, proizvodeći smijeh svojim neočekivanim jezičnim obratima, izvrtanjima i eksplozijama, on je odbijanje svakodnevnog govora koje ozaruje svakodnevno

Valja analizirati reakcionarno svojstvo dobrog dijela humora, pogotovu etničkog humora. U svojoj, da tako kažem, ‘neistini’ mislim da nam reakcionarni humor govori važne istine o tome tko smo. Šale se mogu očitati kao simptomi društvenog potiskivanja i njihovo proučavanje jednako je povratku potisnutoga. Drugim riječima, humor nas može razotkriti kao osobe koje, iskreno, radije ne bismo htjeli biti

komičko olakšanje, prolazni tjelesni afekt potaknut podizanjem i olakšanjem napetosti, podjednako društveno beznačajan kao i masturbacija, premda možda malo prihvatljiviji u javnosti. Radije želim iznijeti tvrdnju da je ono što se zbiva u humoru svojevrsno *oslobođenje* ili *uzdizanje* koje iskazuje nešto bitno za ono što **Plessner** naziva *‘Menschlichkeit des Menschen’*, ‘čovječnost čovjeka’. Kao provizorni obris misli kojom se rukovodim, citirat ću lik Eddiea Wattersa iz blistavog komada **Trevora Griffithisa** iz 1976. *Comedians*.

"Istinski komedijant - to je odvažan čovjek. On se *usudi* vidjeti ono pred čime njegovi slušatelji zaziru, što se boje izraziti. A ono što on vidi jest svojevrsna istina o ljudima, o njihovoj situaciji, o onome što ih povređuje ili užasava, o onome što je teško, nadasve, o onome što oni *žele*. Šala opušta napetost, izriče neizrecivo, i to svaka šala poprilično dobro. Ali istinska šala, šala komedijanta, ona mora prouzročiti više od opuštanja napetosti, ona mora *osloboditi* volju i želju, ona mora *promijeniti situaciju*."

Istinska šala, geg, poruga ili nepodopština dopušta nam da poznato iznenada vidimo *u nepoznatom svjetlu*, obično pretvoreno u *neobično*, realno preobraženo u *nadrealno*, i nasmijemo se fizioloških cikom prolaznog užitka, poput djeteta koje se igra skrivača. Humor donosi promjenu situacije, nadrealni preobražaj realnoga, zbog čega je netko poput **Bretona** i gajio toliko zanimanje za humor, pogotovo za nesentimentalne subverzije crnog humora.

Ova ideja promjene situacije može se načuti u tvrdnji **Mary Douglas**: "Šala je igra s formom koja pruža priliku da se shvati da u prihvaćenom obrascu nema nužnosti". Dakle, šale su igra s formom, gdje su ono sa čime se poigravaju prihvaćene prakse u danom društvu. Nepodudarnosti humora govore kako iz masivne podudarnosti između strukture šale i društvene strukture tako i protiv tih struktura pokazujući da one nisu nužne. Protuobred šale pokazuje čistu kontingentnost ili proizvoljnost društvenih obreda u koje se upuštamo. Proizvodeći svijest o kontingentnosti humor može promijeniti situaciju u kojoj se nalazimo, i može imati *kritičku* funkciju s obzirom na društvo. Otuda velik značaj koje je humor odigrao u društvenim pokretima koji su pred sebe postavili zadatak kritizirati ustaljeni poredak, poput radikalnog feminističkog humora: "Koliko je muškaraca potrebno da se poploči kupaonica?" - "Ne znam." - "Ovisi koliko ih tanko narežeš." Kao što kazuje talijanska situacionistička ulična parola, *Una risata vi seppellirà*, jedan smijeh će vas pokopati, gdje se to ‘vas’ odnosi na one koji su na vlasti. Smijuci se vlasti, razotkrivamo njenu kontingentnost, shvaćamo da je ono što se činilo utvrđenim i ugnjetavajućim zapravo samo kraljevo ruho, i upravo nešto što valja ismijavati i izrugivati.

No prije no što zabrazdimo, važno je prepoznati da nije sav humor tog tipa i da je većina najboljih šala reakcionarna ili, u najboljem slučaju, jednostavno služe učvršćivanju društvenog konsenzusa. Zamijetit ćete da sam prije nekoliko paragrafa, slijedeći komičara **Eddiea Wattersa**, u našu raspravu o humoru uveo pridjev ‘istinski’. Istinski humor mijenja situaciju, kazuje nam nešto o tome tko smo i o mjestu gdje živimo, i možda nam ukazuje kako bismo ga mogli promijeniti. To zvuči vrlo lijepo, ali pretpostavlja štošta:

[1] Dobar dio humora, posebno komedija prepoznavanja, jednostavno nastoji učvrstiti konsenzus, a nikako ne nastoji kritizirati ustaljeni poredak ili promijeniti situaciju. Naprotiv on samo nastoji potvrditi status quo, uobičajeno ismijavajući navodnu glupost autsajdera u društvu (Britanci ismijavaju Irce, Francuzi ismijavaju Belgijance, Šveđani ismijavaju Fince) ili obezvređujući određeni segment društva, kao u seksističkom humoru. Takvo komičko nalaženje žrtvenog jarca odgovara onome što **Hobbes** pomišlja kada sugerira da je smijeh osjećaj iznenadnog likovanja gdje mi se druga osoba čini smiješna i gdje se smijem na njen račun. Takav humor nije

Valja analizirati reakcionarno svojstvo dobrog dijela humora, pogotovu etničkog humora. U svojoj, da tako kažem, ‘neistini’ mislim da nam reakcionarni humor govori važne istine o tome tko smo. Šale se mogu očitati kao simptomi društvenog potiskivanja i njihovo proučavanje jednako je povratku potisnutoga. Drugim riječima, humor nas može razotkriti kao osobe koje, iskreno, radije ne bismo htjeli biti

smijanje moći, nego nadmoćno smijanje nemoćnima.

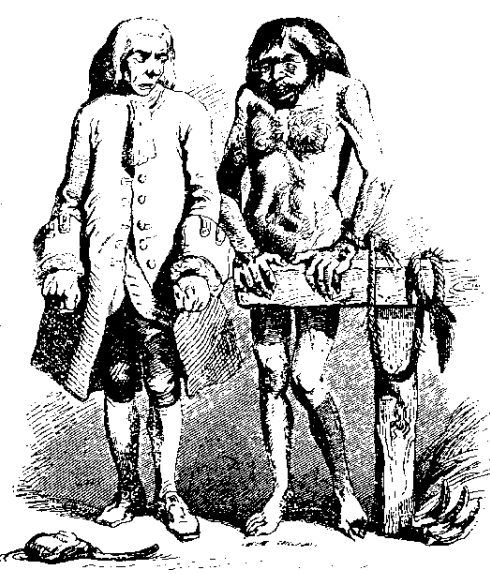
[11] Manje pejorativno, dobar dio humora ne nastoji promijeniti situaciju, nego se samo poigrava s postojećim društvenim hijerarhijama na šarmantan, ali prilično bezazlen način, kao **P. G. Wodehouseov** *The World of Jeeves*. Također valja primijetiti da humor kao oruđe menadžmenta koriste savjetnici koji se pokušavaju pokazati kako on može proizvesti veću koheziju među radnom snagom i time povećati učinkovitost i proizvodnju.

[111] Valja analizirati reakcionarno svojstvo dobrog dijela humora, pogotovu etničkog humora. U svojoj, da tako kažem, ‘neistini’ mislim da nam reakcionarni humor govori važne istine o tome tko smo. Šale se mogu očitati kao simptomi društvenog potiskivanja i njihovo proučavanje jednako je povratku potisnutoga. Drugim riječima, humor nas može razotkriti kao osobe koje, iskreno, radije ne bismo htjeli biti.

[14] Najvažnije, govor o istinskom mora pretpostaviti nekakav normativni zahtjev, naime neku vrstu razlikovanja između ‘dobrih’ i ‘loših’ šala. Međutim, takav zahtjev ne smije se svesti na neku vrstu normativnog *Knäckebröd*, nego mora biti odgovarajuće obogaćen kvascem i premazan slasnim primjerima. Radim razliku između *smijanja samom sebi* i *smijanja drugima*. Istinski humor ne vrijeđa specifičnu žrtvu i uvijek sadrži samoismijavanje; predmet smijeha je subjekt koji se smije. Možemo navesti nekoliko završnih redaka iz *“Verses on the Death of Dr. Swift”*, izvrsno bezlične *apologizæ pro sua vita*,

*"Perh vaps I may allow the Dean
Had too much satire in his vein;
And seemed determined not to starve it,
Because no age could more deserve it.
Yet malice never was his aim;
He lashed the vice but spared the name.
No individual could resent,
Where thousands equally were meant.
His satire points at no defect,
But what all mortals may correct;
For he abhorred that senseless tribe,
Who call it humour when they jibe:
He spar'd a hump or crooked nose,
Whose owners set not up for beaux.
True genuine dullness moved his pity,
Unless it offered to be witty."*

Kritički zadatak humora, prema tome, ne bi bila puka zloća ili izrugivanje, nego šibanje poroka koji su općeniti, a ne osobni, "No individual could resent./ Where thousands equally were meant.", *"Nitko pojedinačno nije mogao zamjeriti./Gdje su tisuće bile podjednako mišljene"*. Također takvo šibanje poroka ne ukazuje na neku fundamentalnu manu, "But what all mortals may correct ", *"Nego na ono što svi smrtnici mogu popraviti"*; to jest, istinski humor ima i terapijsku podjednako kao i kritičku funkciju. Učeni obrati perspektive i fantastična geografska premještanja u Swiftovim *Gulliverovim putovanjima* nude, istina, bjesomučnu kritiku ludosti i poroka modernog Europskog svijeta,



Gulliver zapanjen sličnošću s Yahooom

ali nakana satire je terapeutska, da se ljude vrati od onoga što su postali na ono što bi mogli biti. Gulliverova putovanja od sićušnosti Liliputa do glomaznosti Brobdingdna, od učenog divljanja moderne matematike, znanosti i vladanja u Laputi i Lagadskoj akademiji, sve do konačnog zapadanja u mizantropiju uzrokovanu životom među potpuno racionalnim životinjama zemlje Houyhnhnma, na posljetku je učenje kreposti koja Culliveru omogućuje da bude pomiren sa životom među svirepim Yahooima.

xxx

Želim braniti dvostruku tvrdnju: da nas male eksplozije humora koje nazivamo šalama i vraćaju na zajednički, poznati svijet praksâ u životnom svijetu koji dijelimo, pozadini značenjâ i praksâ koje su implicitne u nekoj kulturi, i ukazuju nam kako te prakse mogu biti transformirane ili usavršene, kako se stvari mogu odvijati drugačije. Humor i razotkriva situaciju i ukazuje kako bi se situacija mogla promijeniti. To znači, smijeh ima svojevrсну iskusiteljsku moć. Međutim, iskusiteljska moć humora nije, kao kod Kierkegaarda, prelazak s etičkog na religijsko gledište, gdje "je humor posljednji stupanj egzistencijalne svijesti prije vjere". Iz mogeg gledišta humor

2. "Jeste li živjeli u Blackpoolu čitav svoj život?" – "Ne još."
3. "Učini mi uslugu, zatvori prozor, vani je hladno." – "A ako ga zatvorim hoće li vani biti toplije?"
4. "Želiš li koristiti pero?" – "Ne znam pisati." – "To je u redu, ionako u njemu nije bilo tinte."
5. "U čitavom svom životu nikada nisam bio tako uvrijeđen." – "No još si mlad."
6. "Koji član se ne uklapa u sljedeći niz? Pohlepa, zavist, zloća, bijes i dobrota." – (Pauza) "I."

Samuel Beckett [Endgame]:

7. "To su moja načela. Ako ti se ne sviđaju, nađi druga."

Sročimo li to u gotovo baroknu formulaciju, humor mijenja situaciju u kojoj se nalazimo ili ozaruje svakodnevno odbijajući ga, pružajući neizravnu fenomenologiju običnoga. Ilustrirat ću to podsjećajući na moj epigraf iz Epikteta, koji je moto prvom i drugom svesku Sterneova Tristrama Shandya: "Ljudska bića muče mnijenja [dogmata] koja imaju o stvarima, a ne same stvari [pragmata]." Kako shvatiti taj epigraf u odnosu prema Sterneovoj knjizi? Na Tristrama Shandya očigledno je moguće gledati kao na prošireno istraživanje činjenice da ljudska bića više muče dogmata, ili njihovi hobiji, nego same stvari. Sterneove digresije o karakteru i mnijenjima g. Waltera Shandyja pokazuju ga nesposobnim da gleda na svijet osim kroz ono što Sterne naziva njegove hipoteze: o imenima, o nosovima, o najboljoj tehnici poroda kako bi se zaštitila osjetljiva mreža malog mozga, itd., itd., itd. A dragi stric Toby vidi stvari hobistički kroz svoju opsesiju znanošću građenja utvrda i pokušaja da rekonstruira točne dimenzije opsade Namura, gdje je zadobio grozan, ali ne posve jasan, udarac u slabine. Naravno, svijet viđen iz hobističke, dogmatske perspektive neizbježno krene naopako: sin Waltera Shandya dobiva krivo ime, Tristram namjesto Trismegistus, njegov nos je slomljen uslijed poroda hvataljkama, a mreža malog mozga – sjedišta svekolike mudrosti – nepopravljivo je zgnječena uslijed porađanja prvo glava pa onda noge. I gotovo sam zaboravio dodati – Tristram biva nesmotreno obrezan prozorskim oknom. Stric Toby zamjenjuje svoje herojske poduhvate s narednikom Trimom na kuglačkom travnjaku svojim ljubavnim zgodama s udovicom Wadman, koje završavaju deziluzionirano kada blagonakloni narednik Tobyju objasni da interes gđe Wadman za ranu na njegovim slabinama nije samo iz sažaljenja.

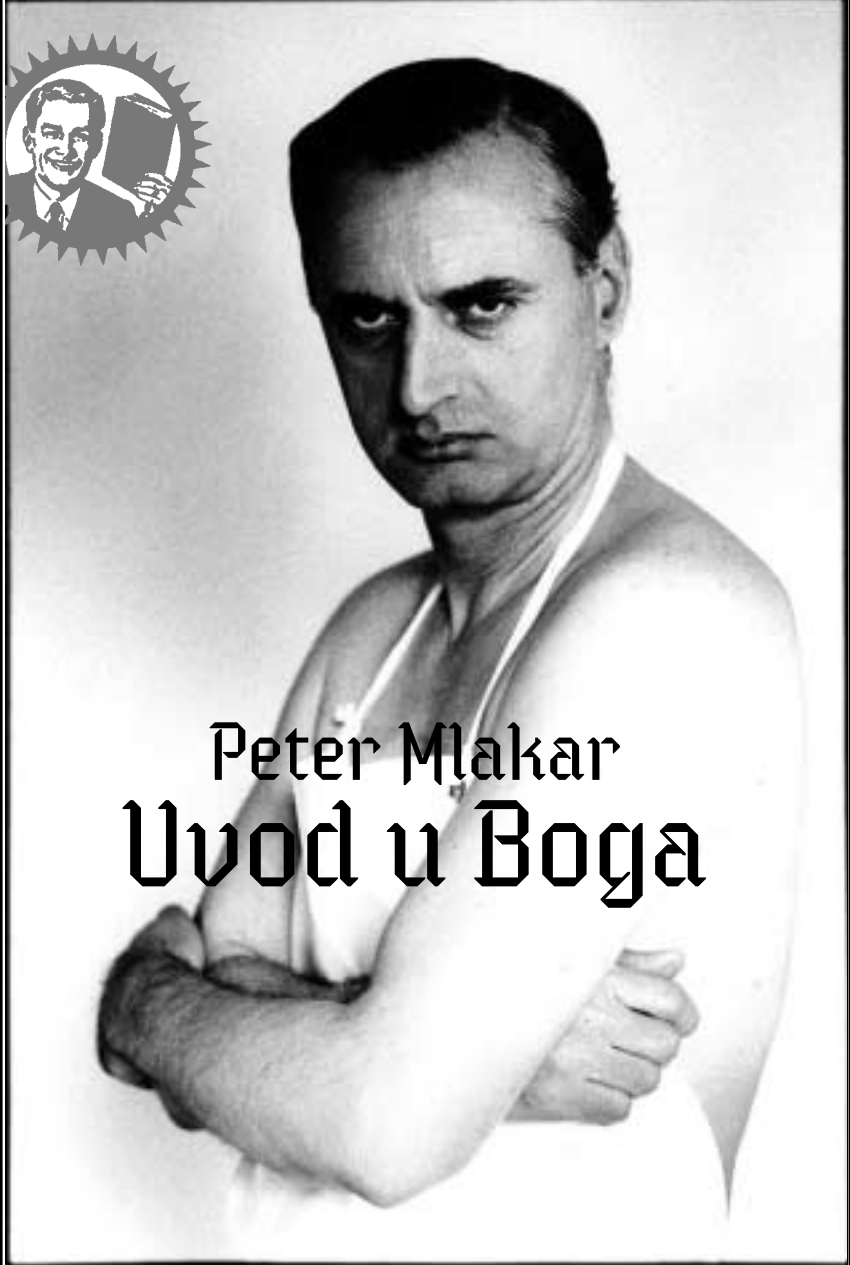
Međutim, kuda vode sve te digresije? Možda ovdje: da se kroz vrludava okolišanja Tristrama Shandyja, tu priču o "PIJETLU i BIKU", postupno približavam samim stvarima, različitim pragmata koje čine sadržaj onoga što nazivamo svijetom. To jest, beskonačno digresivno kretanje Sterneove proze zapravo sadrži u sebi suprotno gibanje koje je progresivno. Kao što Sterne piše u iskazu koji je najbliže raspravi o metodi, "Ovom napravom mašinerija mog djela je vrsta za sebe; u njega se uvode, i pomiruju, dva suprotna gibanja, za koja je mišljeno da odudaraju jedno od drugoga. Riječju, moje je djelo digresivno, ali ono je i progresivno – u isto vrijeme."

To pomirenje dvaju suprotnih gibanja – progresivnog i digresivnog – u srži je humora. Izmještanjem gledanja na svijet kroz tuđi hobi, dovedeni smo bliže samim stvarima, enigmatičnoj potki svakodnevice i njene smiješne neautentičnosti.

S engleskog preveli
Tomislav MEDAK i Jakov VILOVIĆ

ATELIER OF PHILOSOPHY, SOCIAL SCIENCES AND PSYCHOANALYSIS	
Call for participation [the introductory course in psychoanalysis Sarajevo 2001]	
	The ATELIER OF PHILOSOPHY, SOCIAL SCIENCES AND PSYCHOANALYSIS, association of young scholars and graduate and undergraduate students of the University of Sarajevo, in collaboration with the psychoanalytic school <i>Sigmund Freud</i> from Paris, plans to organize an introductory course in psychoanalysis for all those interested in this discipline, particularly for students of psychology, philosophy and other disciplines of the social sciences and humanities. The course is conceived to last five months, from February to June 2001. Each month an eminent French psychoanalyst will come to Sarajevo for conferences and workshops. Each visit is scheduled to last between three and five days.
Annie Tardits, distinguished expert in Lacan's psychoanalysis whose most recent book is on education of psychoanalysts [<i>Les formations du psychanalyste</i> , Ed. <i>Eres</i>], will come first [and will give two talks: <i>Introduction à l'Atelier de psychanalyse</i> , and <i>Lire dans le champ de psychanalyse</i>]. The following members of the Paris school have also confirmed their participation: Françoise Samson [<i>De la pulsion</i>], Elisabeth Leypold , François Balmès [<i>L'Autre en psychanalyse</i>] and Bernard de Goeje . Each of them will lecture and conduct workshops [at least two + two hours].	
Their teaching shadows will be recruited from senior members of the <i>Atelier</i> : Ugo Vlaisavljević [Faculty of Philosophy, Department of Psychology], Elvir Šahić [School of Economics], and Nebojša Savija [Nansen Centre].	
The course will comprise at least 30 hours of teaching and debating [foreign teachers-trainers 20 hours and local ones 10 hours].	
The <i>Atelier</i> will issue a certificate of attendance for all those who participated regularly and actively in it.	
Contact: Ugo Vlaisavljević University of Sarajevo e-mail: ugo@soros.org.ba	





Peter Mlakar

Uvod u Boga

u svim boljim knjižarama!

Zašto Društvo za teorijsku psihoanalizu Sarajevo?

Psihoanalize u Sarajevu nema, ne samo kao prakse, nego niti kao teorijskog diskursa kojim bi se analiziralo društvene, političke, ideološke fenomene koje u Bosni imamo evo već cijelo desetljeće. Sarajevo je osamdesetih godina propustilo sjajnu priliku uspostaviti ozbiljnu intelektualnu vezu sa Ljubljanom, dakle i sa lakanovcima iz ljubljanskog DRUŠTVA ZA TEORIJSKU PSIHOANALIZU, nije se čitalo **Žižeka**, **Dolara**, **Saleclovu**, **Zupančičevu**, **Kobea**... Sve se svelo na neku vrst flerta, petinga: *Nadrealisti* su pravili viceve na račun braće **Petrić** [“*ampak zamahnem levom, ampak zamahnem desnom*”], *Crvena jabuka* pjevala o Mojci (Slovenka kao ultimativna bosanska erotska fantazma); s druge strane, slušalo se **Laibach**, fetišiziralo *NEUE SLOVENISCHE KUNST*, ponekad bi se i *Mladinu* prelistalo, ali nije se poklanjalo pažnju teorijskoj podlozi tog zavodljivog spektakla... Tipičan primjer tog petinga bio je famozni naci-žur siječnja 1986. godine. Kada sam na njegovu desetu obljetnicu razgovarao sa nekim od njegovih protag-onista, ispostavilo se da se cijeli taj kraval zapravo svodi na sljedeće: jedna je sarajevska tinejdžerka, imenom **Isidora Bjelica**, htjela osvojiti glavnog fra-jera u raji, imenom **Aleksandra Hemona**, za koga je čula da sluša **Laibach** i fura se na te slovenske furke, pa je svoj rođendanski dernek upakirala onako kako je valjda mislila da Slovenci koji slušaju **Laibach** pakiraju svoje rođendane: majoneza-svastike na mezi, itd. Dakle jedna neuspjela infantilna imitacija, koja je završila proganjanjem dječurlije. Sjajan primjer kako je Sarajevo percipiralo Ljubljanu. Simptomatičan! Zato govorim o flertu, o petingu... Umjesto što se Slovincima prilazilo kao ‘zabranjenom voću’, kao nekakvim spomenarskim fantaz-mama i pornografskim sličicama koje treba kriti od mame i tate, trebalo je čitati njihovu teoriju, njihove analize tadašnjih društvenih fenomena, i to ne krišom, ispod klupe...

Da se ovo ne pretvori u mistifikaciju psihoanalize: stvari isto stoje i sa recimo feminističkim ili marksističkim diskursom, **Lacan** dijeli sudbinu **Irigarayjeve**, **Badiou** nam je ništa manje neznan od **Žižeka**... No, pozivam se na slovenske lakanovce prvenstveno zbog njihove analize ideologije, njihovog političkog značaja, njihove spremnosti da djeluju *ovdje-i-sada*... Ili da se poslužim tom sjajnom pikasoovsko-lakanovskom frazom: dok su ostali eseferjotski intelektualci nešto *tražili*, ljubljanski su lakanovci *nalazili*. Kod njih je prvotna akumulacija psihoanalitičke, lakanovske teorije otud davno završena, tako da barem danas ne smijemo nastupati ignorantski spram njihovih postignuća i nalaza.

Kakve su reakcije na osnivanje Društva?

Vijest o osnivanju DRUŠTVA je prvo otišla u inozemstvo, ljudima koji nam mogu ‘donijeti kugu.’ Od njih stižu pohvale i čestitke, i - najbitnije - potvrde o njihovom dolasku Sarajevo. To me niti ne iznenađuje, jer sam upravo iz inozemstva i dobio možda presudni poticaj da ustanovim DRUŠTVO: **Branimir Stojanović**, **Renata Salecl** i **Boris Buden** su među glavnim krivcima. U Sarajevu još uvijek nema reakcije, do nje će doći tek kada DRUŠTVO realizira svoje prve projekte.

A to su...?

Uvijek je nezahvalno govoriti o stvarima za koje još uvijek nisu nađena donatorska sredstva, no patološki sam optimist: u pripremi je projekt *La theorie fatale*, koji će predstaviti područje interferencije su-vremene psihoanalitičke i feminističke kritike - **Alenka Zupančič**, **Juliet Flower MacCannell**, **Parveen Adams**, **Joan Copjec**, **Renata Salecl**, **Ljiljana Filipović**, **Marina Gržinić**, **Nada Ler Sofronić**, **Žarana Papić**, to su samo neke od teoretičarki koje će u seriji javnih predavanja demonstrirati isprepletenost i međusobne utjecaje psihoanalize, feminiz-



ma, *gender* studija i politike, naravno, ne smijemo zaboraviti politiku. U planu je i svojevrsna ljetnja škola psihoanalize u Sarajevu, no o tome više uskoro: nadam se da će nam se u tom projektu pridružiti i **PAST.FORWARD**, i beogradska **Škola za istoriju i teoriju umjetnosti**. Zasad je najizvjesnija izdavačka aktivnost - naime, **Arkzin** je sa DRUŠTVOM odlučio pokrenuti lakanovsku ediciju, radni naziv je *Užitak*, u kojoj uskoro izlaze *Žižekov Sublimni objekt ideologije*, potom zbornik tekstova **Renate Salecl**, a upravo smo u pregovorima i za *Read my desire* **Joan Copjec**, te knjige **Dariana Leader**a. U Sarajevu namjeravamo otvoriti i psihoanalitičku knjižnicu, nimalo slučajno prve knjige nam stižu upravo iz Ljubljane. Tamošnje DRUŠTVO je odlučilo poslati svoja izdanja, treba li podsjećati na ultimativnu psihoanalitičku ediciju *Analecta*, tu su *Problemi*, *Raz-Pol*, itd. Nadam se da će mnoga od tih izdanja također biti uskoro prevedena.

Žižek, slovenski lakanovci... Ne bojite li se optužbi da odvec fetišizirate Žižeka, za žižekijanstvo...

Pa to je već izrečeno u pejorativnom smislu: da sam poklonik Žižekovog kulta, nekakve žižekijanske lože, što je valjda u Zagrebu samo neophodno prije nego vas počaste ultimativnom objedom: da ste ‘lijevi terorist’. Dakle, optužba za žižekijanstvo je zapravo posve točna. Dakle, ja jesam žižekijanac, pokušavam proniknuti u njegov diskurs, pisati poput njega, skinuti ga, plagirati ga, *Stilskim vježbama* dodati vježbu pod odrednicom ‘žižekijanski’, nazovite to kako želite, jer samo je na taj način moguće izaći iz tog diskursa, nikako nekakvim prenemaganjem - da li pisati poput Žižeka ili ne. Dakle, **Žižek** je tu [džejmsonovski kazano] iščezavajući posrednik, [hičkokovski] teoretičar koji nestaje, [lakanovski] Ime-Oca koji me uvodi u simbolički poredak lakanovske teorije, možemo varirati tu njegovu ulogu kako želimo... Nije li netko primijetio da je i sam **Žižek** ponavljao **Millera** i bio milerovac a sad ima zanimljiviju poziciju od **Millera**? Dakle jedino rigidnim, dogmatskim ispisivanjem, opetovanjem istog možemo iz toga iskoračiti, drugog puta emancipacije nema, to je upisano u samu lakanovsku teoriju, ponovi stoput isto - sto i prvi put će se pojaviti razlika koju ćeš moći kapitalizirati. Najbolje je to formulirala **Marina Gržinić**, ako se ne varam, upravo u izjavi za *Zarez*: “*čitajući Žižeka osjećam se vrlo jaka, čitajući djela njegovih kritičara - osjećam se slabo.*” S druge strane, osobe koje južno od Ljubljane kritikuju **Žižeka** najčešće ostavljaju dojam da ga nisu niti čitale: u Zagreb stignu dvije Žižekove knjige i kako dežurni ‘kritičar’ na to reagira? Tvrdnjom da se na naslovnicama Žižekovih knjiga obično nalazi neki zazorni prizor mrcvarenog ljudskog ili životinjskog mesa! I još onda tu estetikku zazornog dovodi u vezu sa Žižekovim teorijskim opusom. Nevjerojatno! Da budemo posve precizni: na rijetkim omotima Žižekovih knjiga koji prikazuju ‘mrcvareno meso’ nalaze se *umjetnički radovi*, no ponavljam *na rijetkim*: i evo me u apsurdnoj poziciji da branim korice Žižekovih knjiga, da se na *The Ticklish Subject*

nalazi jedno nježno pero, na *Enjoy Your Symptom!* kombinacija Munchovog *Poljupca* i natpisa Hollywood, na Blackwellovom *The Žižek Readeru* akrilik **Bernarda Sterna** *Tourists in Manhattan* itd., no zaludan bi to trud bio. Jer, ako ‘kritičar’ nije *vidio* niti pet Žižekovih knjiga, a već gradi nekakvu estetiku njihovih korica, zamislimo kako tek stoje stvari sa odnosom ‘kritičara’ spram onoga što se među tim koricama nalazi. Paradoksalno, upravo su takvi ‘kritičari’ pravi fetišiste Žižeka. Zahvaljujući njihovim mistifikacijama, **Žižek** funkcionira kao neuništivi intelektualni bauk, koji kruži li kruži, dakle upravo zahvaljujući njima, nikako zahvaljujući onima koji Žižeka prevode i stavljaju njegove teze na uvid javnosti, te otud i relevantnoj kritici.

Vratimo se političkoj dimenziji Društva. Kako se Društvo definira spram trenutačne političke situacije u Bosni i regiji?

Spomenut ću mit koji je danas u Bosni na djelu u demagoškim govorima kako mjesnih političara, tako i predstavnika ‘međunarodne zajednice’. Nedobrovoljno okupljeni u začudan savez, oni ne prestaju ubjeđivati Bosance da ‘sve što trebamo je tržište’. Njihove bi se poruke moglo opisati kao svojevrsnu parafrazu **de Sada**: dragi Bosanci, još samo jedan napor ukoliko želite postati ‘kapitalistima’. Biti kapitalist ovdje ne znači jednostavno biti pripadnik gornje klase u kapitalističkom društvu, nego znači živjeti u društvu bez rata. Naime, prema ovom mitu, uspostavljanje protoka roba i kapitala uništiti će stare nacionalističke mitove mržnje. Život u *među-i-Milki* će tako donijeti konačno spasenje, oslobađajući nas želje za ratovanjem i ubijanjem svojih susjeda. Nažalost, erupcije nacionalizma (kako na Istoku, tako i na Zapadu) već su potvrdile da kapital sam po sebi nužno ne - pacificira nacionalizam, odnosno, kapitalizam i - nacionalističke strategije se međusobno ne isključuju. Primjerice, Bosna je već dio regionalnog tržišta, no zahvaljujući financijskom i ekonomskom kriminalu poniklom na leđini nacionalističke politike. Ovdje mogu ponoviti pitanja što ih je glede postautoritarne traume svoje zemlje postavila argentinska psihoanalitičarka **Nancy Caro Hollander**: *Možemo li učiniti cijelim ono što je smrskano? Možemo li zaustaviti gomilanje leševa i ruševina? Možemo li pojačati psihološku i društvenu obnovu kako bi krenuli u budućnost, okrećući leđa nejednakosti i mržnji?* No, dok Hollanderica može na ova pitanja optimistički odgovoriti, pozivajući se na tradiciju progresivne psihoanalitičke misli u Argentini, u Bosni tu tradiciju nemamo i sa te strane tek treba učiniti najveći napor. Dakle, odgovor bi u slučaju Bosne bio: da, psihoanaliza nam u tome može pomoći, no samo ako je upoznamo i ovladamo njome. Ne samo kao praksom, nego i kao diskursom kroz koji se može artikulirati kritička svijest. ✳

RAZGOVOR VODIO:

Pietro MILAT

KONTAKT:

Društvo za teorijsku psihoanalizu - Sarajevo

Nebojša Jovanović

ing@bih.net.ba



Ako ‘kritičar’ nije vidio niti pet Žižekovih knjiga, a već gradi nekakvu estetiku njihovih korica, zamislimo kako tek stoje stvari sa odnosom ‘kritičara’ spram onoga što se među tim koricama nalazi.

Paradoksalno, upravo su takvi ‘kritičari’ pravi fetišiste Žižeka.

Zahvaljujući njihovim mistifikacijama, Žižek funkcionira kao neuništivi intelektualni bauk, koji kruži li kruži

PAST.FORWARD #2

veljača 2001
objavljeno kao separat
dvotjednika **ZAREZ #49**
pridili
Tomislav MEDAK & Petar MILAT
design’n’layout
Dejan Kršić & Rutta dd@arkzin