

07. Perverzija i metoda: o performansu interpretacije (Esej o Žižeku)

1. Paralaksa, paranoja i politika: problemi analogije

O kontroverznom načinu rezoniranja, formi mišljenja i stila izražavanja Slavoj Žižeka rečeno je u dvadesetak godina njegova djelovanja na filozofskoj i općenitijoj intelektualnoj sceni barem isto onoliko, ako ne i više, koliko su zajedno o specifičnosti ili važnosti forme i stila za filozofske doktrine Platona, Hegela ili Nietzschea pisali njihovi suvremenici ili historičari. Za Žižekov status informativan je slikovit portret koji o njemu daje Fredric Jameson.⁰¹

U istom nizu Jameson ukazuje na vrlo specifičnu unutrašnju logiku Žižekova diskursa koju u svrhu boljeg definiranja naše teme vrijedi odmah istaknuti. U nastavku Jameson imenuje tu logiku pomoću retoričke figure na dvije razine, jednom u analogiji s Eizenštajnovim postupkom „montaže atrakcijâ”, drugi put čak i poetičnijom metaforom „teorijskog varijetea”:

„These are lined up in what Eisenstein liked to call ‘a montage of attractions’, a kind of theoretical variety show, in which a series of ‘numbers’ succeed each other and hold the audience in rapt fascination. It is a wonderful show; the only drawback is that at the end the reader is perplexed as to the ideas that have been presented, or at least as to the major ones to be retained. One would think that reading all Žižek’s books in succession would

01 „As every schoolchild knows by now, a new book by Žižek is supposed to include, in no special order, discussions of Hegel, Marx and Kant; various pre- and post-socialist anecdotes and reflections; notes on Kafka as well as on mass-cultural writers like Stephen King or Patricia Highsmith; references to opera (Wagner, Mozart); jokes from the Marx Brothers; outbursts of obscenity, scatological as well as sexual; interventions in the history of philosophy, from Spinoza and Kierkegaard to Kripke and Dennett; analyses of Hitchcock films and other Hollywood products; references to current events; disquisitions on obscure points of Lacanian doctrine; polemics with various contemporary theorists (Derrida, Deleuze); comparative theology; and, most recently, reports on cognitive philosophy and neuroscientific ‘advances’”. F. Jameson (2006), „First Impressions”, Review of S. Žižek, *The Parallax View*, 7.

only compound this problem: on the contrary, it simplifies it somewhat, as the larger concepts begin to emerge from the mist” (isto).

Taj „čudesni varijete”, u čijoj osnovi leži montaža atrakcije, Jameson vrednuje kao velik primjer suvremene prakse dijalektike koja za njega počiva na Žižekovu odbacivanju dogme o Hegelovoj dijalektičkoj trijadi i njezinoj reinterpretaciji te je u svojoj osnovi više multiperspektivistički, teorijski projekt, tj. otvoren i ‘anti-filozofski’, nego filozofski u značenju sistematske doktrine.⁰² Nije li onda – da upotrijebim tu tipičnu, ali ne i neproblematičnu Žižekovu figuru retoričkog pitanja – opsoletno baviti se ponovno, nakon obuhvatne i nipošto nekritične Jamesonove dijagnoze, analitičkim i u konačnici cenzorskim radom na pitanjima stila, retorike i forme Žižekova osebnog „paralaktičkog” teorijskog rada, osobito ako mu nitko manji nego upravo Jameson ne daje njegovu konačnu metodološku kvalifikaciju – paralaktička, antifilozofska dijalektika za koju je filozofska sistematizacija nemoguća? No, pitanja i problemi u vezi s Žižekom ne čine se ni jednostavnim ni riješenim u Jamesonovim opservacijama. Razlog za ponovno preispitivanje navodnog anti-filozofskog rada mišljenja u filozofiji daje već sâm Jameson jednim ‘ipak’ koje upućuje na narav teorijskog posla općenitije i iznad Žižekova modela:

„Yet theory was always itself ‘grounded’ on a fundamental (and insoluble) dilemma: namely, that the provisional terms in which it does its work inevitably over time get ‘thematized’ (to use Paul de Man’s expression); they get reified (and even commodified, if I may say so), and eventually turn into systems in their own right. The self-consuming movement of the theoretical process gets slowed down and arrested, its provisional words turn into names and thence into concepts, the anti-philosophy becomes a philosophy in its own right” (isto).

02 Jameson (2006), 8: „Clearly, the parallax position is an anti-philosophical one, for it not only eludes philosophical systematisation, but takes as its central thesis the latter’s impossibility. What we have here is theory, rather than philosophy: and its elaboration is itself parallaxical. It knows no master code (not even Lacan’s) and no definitive formulation; but must be rearticulated in the local terms of all the figurations into which it can be extrapolated, from ethics to neurosurgery, from religious fundamentalism to *The Matrix*, from Abu Ghraib to German Idealism”. Za pretpostavku o ‘antifilozofiji’ kod Žižeka upućujem na svoju opsežniju diskusiju u Mikulić (2007), „Jokastina svojta. Marx, Freud i Edip među novim antifilozofima”.

Nalaz koji je sadržan u tome 'ipak' – naime da privremena sredstva teorijskog rada, „provizionalne” riječi, prvo postaju termini, a potom osamostaljeni pojmovi preko kojih otvoreni, nekonkluzivni rad teorije ili dijalektička metoda filozofske kritike postaje ekskluzivna filozofska doktrina – dolazi također u drugačijem obliku i iz posve drugog tabora. Riječ je o prigovorima koji se u striktnom smislu tiču Žižekova rada na filmskim interpretacijama kojima se prigovara metoda „slobodnih asocijacija” bez dosljednosti i odgovornosti prema predmetu.⁰³ Budući da filmske interpretacije do te mjere tvore sâmu osnovu Žižekova kritičkog diskursa o društvu, kulturi, ideologiji i znanosti, uključujući i kritiku filozofskih i filmskih teorija, da ga možemo nazvati ne samo kinematografskim nego, kao što ćemo kasnije vidjeti, kinematičko-materijalističkim diskursom same filozofije, ove radikalno suprotne ocjene Žižekova stila mišljenja postaju metodološki relevantnim pitanjem o formi filozofije koja se već poslovično naziva šou, bilo s negativnom ili pozitivnom konotacijom.

Treći razlog za ponovno bavljenje pitanjem stila daje sâm Žižek koji uvijek iznova u različitim povodima izražava nezadovoljstvo okolnošću da se mnogi više bave njegovim stilom – humorom i vicevima, skokovitim egzemplifikatorskim načinom izlaganja, eliptičnom logikom, paradoksima i paralaksama – nego sadržajem argumenata. Tipično je da Žižek pritom sâm nudi tumačenje takve (navodne) supstitucije ozbiljnih sadržaja humorističnom formom (v. Taylor, 2005, Žižek!). Njegovi oponenti to rade navodno zato da ne bi morali uzeti ozbiljno njegove sadržaje i argumente i, napose, njega osobno kao relevantnog mislioca. Ono što je u tome objašnjenju manje tipično, i utoliko začuđujuće, jest Žižekova zaboravnost u vezi s porijeklom fundamentalne i neraskidive veze između sadržaja i forme koja, barem za njega, ako ni za koga drugog u filozofskom polju, svoj mjerodavni opis duguje upravo Fredricu Jamesonu.⁰⁴

03 Usp. diskusiju u Orr (2003), „Right Direction, Wrong Turning” o Žižekovoj knjizi *The Frigate of Real Tears: Krzysztof Kieślowski Between Theory and Post-Theory* iz 2001., te osobito odgovor Davida Bordwella na Žižekovu kritiku post-teorije u Bordwell (2005), „Slavoj Žižek: Say Anything”. Nasuprot tome, za inovacijski karakter psihoanalitičke kritike filma v. McGowan (2007), „Introduction: Enjoying the Cinema”.

04 Za Jamesonovu usporedbu Žižekove kaleidoskopske gradnje teorijskog diskursa s Eizenštajnovom „formulom atrakcije” v. raniju formulaciju u Jameson (1991), 394: „New theoretical discourse is produced by the setting into active equivalence of two preexisting codes, which thereby,

No, usprkos tome što je odnos forme i misli, pa čak i posebna tema retorike i stila u istinosnom diskursu filozofije i znanosti više-kratno obrađivan i izvan teorije književnosti,⁰⁵ ovoj temi je u slučaju Žižeka dodatni naboj dao upravo sâm Žižek, ali ne u eksplicitnom dijelu svoga komentara. Najprije, tko god je čitao tekstove, slušao predavanja ili gledao nastupe toga planetarno najistaknutijeg filozofa današnjice, znat će da se on i sâm referira na formu, logiku i retorički izričaj drugih teoretičara, kako klasika tako i suvremenih, a to se osobito negativno tiče „derridijanaca” poput Judith Butler. No ipak, u takvim nedosljednostima ne leži metodološka relevancija spomenute zavrzlake oko njegovog „stila”. Bez obzira na to je li Žižek samo „antropomorfni”, a ne i šizofreni paranoik, kako izvodi npr. Orr (2003, 7), ili samo koketira s paranojom ili je pak u pravu da recepcija njegova stila i forme mišljenja bitno ometa – čak do potpune supstitucije, kako on tvrdi – suočavanje sa sadržajima i porukama njegovih argumenata, to se i bez sudjelovanja u pretpostavci o zavjerama može shvatiti manje spektakularno nego što to predstavlja sâm Žižek.

Naime, čini se kao da je trajna kontroverzija njegova intelektualnog statusa, koja ga prati i na kojoj ustrajno radi još od svojih autorskih početaka sredinom 70-ih pa sve do danas, samo promijenila težište. Dok je ona u ranijoj fazi pogađala više formu mišljenja i ostajala u biti akademska, s njegovim spisateljskim zaokretom od kritičke analiza masovne i akademske kulture ka analizi najnovije svjetske, osobito američke politike, predmet osporavanja postale su bez dvojbe više Žižekove političke teze nego provokativni pop-kulturni oblici prezentacije i obrazlaganja tih teza. Njegov spisateljski i predavački stil očigledno je i dalje isti kao i prije, tako da je više riječ o seljenju težišta kontroverzije i produkcije paradoksâ a ne o zamjeni navodno ozbiljnih sadržajâ navodno neozbiljnim formama. Štoviše, noviji primjerci Žižekova masmedijskog djelovanja pokazuju

in a kind of molecular exchange, become a new one”, cit. prema Boyl (2009), „The Four Fundamental Concepts of Slavoj Žižek’s Psychoanalytic Marxism”, 1–21, gdje autor pokazuje kako Jamesonova dijagnoza u *Marxism and Form* (1971) da marksizam ne isključuje „adherence to some other philosophy” predstavlja osnovu za Jamesonovo tumačenje Žižekove evazivne antifilozofije kao učinka „molekularne razmjene” preegzistirajućih teorijskih kodova.

05 Npr. J. Habermas (1989), „Philosophie und Wissenschaft als Literatur” („Filozofija i znanost kao književnost”); Frank (1990), „O stilu i značenju: Wittgensteinov put u pjesništvo”.

kako „outbursts of sexual obscenity” (Jameson) u tome čudesnom varijeteu predstavljaju točku nestajanja svakog sadržaja osim onog koji čini egzibicionistički medijski akt o samome sebi.⁰⁶

Stoga je u kontekstu ove teme daleko relevantnija druga teškoća sa Žižekom, naime to što njegova vlastita opservacija o kontroverziji u njegovu djelovanju donosi još dublju i zapravo relevantniju kontroverziju koja se tiče njegove produkcije, odnosno unutarnje logike u gradnji diskursa čiji je on sâm producent. Riječ je o kontroverziji koja se sad javlja iz pozadine njegova autodiskursa kao napetost, dihotomija i proturječje – sve do međusobnog poništavanja – između forme i stila, s jedne strane, te sadržaja i poruka, s druge strane. No, prije nego što ovdje pokušamo ispitati te implikacije strukturne naravi, Žižekova privatna žalopojka o „neshvaćenosti” nosi sobom, htio on to ili ne, i pretpostavku o načelnoj razlučivosti, odvojivosti i, u krajnjem, o neozbiljnosti i irelevanciji njegova osebujnog stila mišljenja za sadržaje njegovih argumenata te implicitni apel na recipijente da radije obrate pažnju na sadržaje kao ono bitno nego na retoričke figure. Kao da stil i retorika forme doista služe samo za zabavu i zaradu. Ta je Žižekova intervencija, ili pokušaj intervencije, u procese vlastite recepcije toliko začuđujuće platonička i u eklatantnom neskladu s njegovom inzistencijom na prepoznatljivo istom – logički skokovitom, slikovitom, humorističkom i neurotičnom – stilu izlaganja koje se naširoko doživljava upravo kao sofističko, premda ga Jameson kvalificira kao dijalektičko.⁰⁷ Ona je

06 Najbolji primjer za to nudi Žižekov kratki video intervju o osobnom doživljaju „ponovnog otkrića seksa”. Usp. Žižek (2013b, internet), „Leninist Love”, intervju. Premda voditelj intervjuja sugerira da se provokacija ovog verbalnog soft porno videa sastoji u „škakljivom” sadržaju, tj. u ekskluzivnoj – samo sada i ovdje! – seksualnoj ispovjedi već vremenšnog filozofa Žižeka, koji svoj ljubavni život traži u uvijek novim vezama sa sve mlađim ženama, u filmu je jedino relevantno ono doista opsceno, naime to da se Žižek kao deklarirani preziratelj društvenih mreža pojavljuje sâm u aktu javne egzibicije o svojim najprivatnijim preferencijama na YouTubeu, medijski još masovnijem mjestu valda i od sâmog Facebooka. Tako bi se jedan stajajući motiv iz Žižekovih knjiga – anegdota o ostarjelom slovenskom komunističkom funkcionaru pred slom Jugoslavije kasnih 80-ih, koji u intervjuu na ljubljanskom studentskom radiju nasjeda na provokaciju pričajući „mladim ljudima” o svome ljubavnom životu – mogao pokazati kao nesvjesno pervertiranje psihoanalitičke teorije o svijetu u seksualizirani (autoerotizirani) diskurs autora o sebi, ili još radikalnije, kao ‘svršavanje’ filozofskog diskursa u porno-ispovijedima samog filozofa. No, takav zaključak bio bi ovdje možda ipak još preuranjen.

07 Jamesonova dijagnoza o nekonkluzivnom („ne-triadičkom”) shvaćanju Hegelove dijalektike kod Žižeka upućuje na širi epistemološki aspekt

također i u neskladu s uvjerenjem drugih, Žižeku sklonih autora, o bitnoj heurističkoj i eksplanatornoj vezi između stila i sadržaja njegova mišljenja tako da se bilo kakvo opravdavanje teme čini nepotrebnim, koliko god se o tome problemu kod Žižeka i sa Žižekom već „sve” i „toliko puta ponovno” činilo rečenim.⁰⁸

Opće je mjesto u vezi sa Žižekom – za koje je bez dvojbe najzaslužniji on sâm – upravo to da je temeljna karakteristika njegova mišljenja logička i argumentativna sukonstitucija sadržaja kroz način dolaženja do njih i heterogenu građu iz popkulture i svakodnevice. Drugim riječima, ako smo za sadržaj i formu Žižekova mišljenja upućeni na to da oni nisu samo principijelno i genetički neodvojivi, kako uzimaju neki Žižekovi tumači, mora se zapravo reći još radikalnije: čak kad bi kod Žižeka i postojali pojedini argumentativni sadržaji nezavisni od stila i forme, ono što je psihoanalitičkog filozofa iz bivše-jugoslavenske socijalističke republike Slovenije, Slavoja Žižeka, napravilo „svjetski prepoznatljivom markom” jesu u prvom redu deliberativno, tj. programski i namjerno odabrana pop-kulturna građa kako iz istočno-evropske socijalističke tako iz zapadne, kapitalističke svakodnevice, humoristični stil izlaganja kao i intenzivna medijska hiper-reprodukcija bliskih, podudarnih ili istih sadržaja u uvijek novom povodu i rekombinacijama, namijenjenim najprije anglosaksonskoj publicističkoj mašineriji. K tome, ona je, za razliku od evropske, jedina bila u stanju prevladati otpor američke i engleske akademije te osigurati planetarnu recepciju toga profesionalnog, institutskog filozofa iz egzotičnog srednje-jugoistočno-evropskog okruženja tranzicije.⁰⁹

razlike sofističko-dijalektičko koji se ne ograničava samo na kontroverziju oko Žižeka, već uključuje i klasično-filozofsko nasljeđe. Žižekova anti-sofistička gesta (usp. „Gorgias, not Platon, was the arch-Stalinist” u Žižek (2013), *Less Than Nothing. Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*, začuđuje s obzirom na noviji trend rehabilitacije sofističkog nasljeđa u kontekstu suvremene francuske akademske filozofije. Usp. Cassin (1992), „Qui a peur de la sophistique? Contre l'ethical correctness”. Za ovaj aspekt u vezi s Žižekovim „sofisterijama” v. ovdje u nastavku diskusiju o prigovorima kod Harpham (2003), „Doing the Impossible: Slavoj Žižek and the End of Knowledge”.

08 Tako Taylor (2010), *Žižek and the Media*, posvećuje obrani Žižekova stila (koji naziva „Žižek's commically perverse quality”) iz programatskih razloga čitava dva prva poglavlja sa sistematičnim pregledom prigovora na račun Žižeka. Za širi kontekst te kontroverzije i auto-reference samog Žižeka, poput najnovije polemičke intervencije u Žižek (2013a, internet), v. ovdje u nastavku.

09 Za komentar o nekim intra- i ekstraprocesima Žižekove auto-recepcije

Treće, time nije implicirano ništa u korist ili na štetu Žižekove citirane inzistencije i apela u smislu razlučivanja i favorizacije navodno ozbiljnog sadržaja pred navodno neozbiljnim stilom. Naprotiv, sklon sam suprotnom uvjerenju da između forme, građe i argumenata Žižekove filozofije postoji takav stupanj sukonstitucije da su „ozbiljni” sadržaji ukinuti – tj. uzdignuti na višu razinu refleksije i posredovani njome – u „neozbiljnoj” formi, građi i stilu argumenata, poput usporedbi ili viceva, i da opstoje samo tamo i tako posredovani, bilo to dobro ili loše za njih. Razlog za takvo suprotno uvjerenje daje već Žižekova naprijed citirana tužbalica zbog navodno krive recepcije, kao i njegova uputa o tome da pravo mjesto ozbiljnosti njegove filozofije leži zapravo u sadržajima, a ne u formi.

Ta je uputa toliko začuđujuća da ne može biti ozbiljno mišljena, i to čak i baš ako ju je Žižek ozbiljno mislio. Ona u svojoj biti nije samo platonički esencijalistička, jer sadrži istu pretpostavku o dihotomiji ozbiljne sadržine naspram izvanjske zabavljačke opreme misli, nego i historijski predstavlja barem neosviještenu, ako ne i nesvjesnu (u psihoanalitičkom smislu termina) repliku performativnog proturječja. Nju poznajemo u oblicima u rasponu od Platona i njegove kritike pisanja dijaloga kao filozofski neozbiljnog posla u Fedru do suvremene pop-zvijezde poput Madonne koja se svojedobno žalila kako je „mediji ne vole” za razliku od publike, kao da su mediji i publika odvojivi.¹⁰ Odvajanje medija od publike, za koju Madonna uopće postoji samo kao medijski entitet, tj. kao medijski producent-i-proizvod *par excellence*, može se – jednako kao i Žižekov protest protiv navodno zlonamjernog precjenjivanja njegova razbarušenog stila na uštrb sadržaja – vrednovati kao regresivna nostalgija medijskog subjekta za posljednjim, izvanmedijskim reziduumom autentičnosti, subjekta u stanju žalovanja zbog gubitka kontrole nad procesima recepcije nakon što je nerazmjerno više postao pasivni produkt medija nego što je njihov aktivni producent ili koproducent.¹¹ Tu Žižekovu regresiju u autointerpretaciji ilustrira i njegovo

upućujem na svoj raniji novinski tekst Mikulić (2003/2006), „Filozof in flagranti”.

10 Za pregled diskusije o Platonu i daljnje reference usp. Mikulić (2001), „Neprekoračiva činjenica pisanja”; za paradoks Madonne v. Mikulić (2005b), „Madonna u zemlji mediofaga”.

11 U tome smislu Žižeka se može promatrati i kao primjerak „regresivnog napretka” medijskog diskursa u kojem proliferacija medijskog skriva konceptualnu stagnaciju (v. ovdje esej “Poruka je medij”) ili ponavljanje i inzistenciju istog konflikta kroz racionalizacijske intervencije subjekta,

vo uporno ponavljanje kako su pravi i autentični izdanci njegova mišljenja velike studije o klasičnoj njemačkoj filozofiji i operi, a ne masovno-medijske i kulturno-kritičke analize svakodnevice koje njegovi izdavači recikliraju u uvijek novim izdanjima ne znajući pritom, kako se opet žali sâm Žižek, je li za njih tržišno unosnija veća ili manja količina viceva.¹²

No, neovisno o pretpostavljenoj nostalgiji različitih medijskih aktera za medijski autentičnim oblikom osobnosti, ali također neovisno i o pitanju uvjerljivosti implicirane pretpostavke o autentičnom reziduumu osobnosti, oslobođene od medijskog otuđenja, ovdje ću ponovno razmotriti problem Žižekova stila mišljenja i reducirati različite vidove kontroverzije u vezi s time na prepoznatljiv epistemološki i metodološki okvir. Na materijalu njegove psihoanalitičke interpretacije filmova pokušat ću pokazati logičke i metodološke značajke te navodne kontroverzije te epistemološki vrednovati pretpostavku o sukonstituciji argumentativnih sadržaja formom i stilom argumentacije. Da bismo doprli do početne točke, čini se korisnim poći od jednog intrinzičnog i amblematskog, premda ne nužno i najuočljivijeg paradoksalnog svojstva zamašnog Žižekova opusa, sastavljenog kako od knjiga tako i od javnih predavanja i filmova.

Naime, iako najveći dio bujne teorijske produkcije Slavoj Žižeka i u pisanom i u usmenom obliku vrvi od filmskih referenci i hiperprodukcije različitih retoričkih i misaonih figura poput viceva, usporedbi i paradoksâ, možda je najznačajniji paradoks onaj koji se tiče jednoga tematskog manjka unutar sâmog Žižekova opusa. U već doista nepreglednom nizu knjiga i članaka, koji se svakim danom sve više uvećava u svim smjerovima, teško se može identificirati ijedan poseban rad ili izdvojena koherentna cjelina zasebnih i specijalnih teorijskih radova o filmu kao mediju, a jedva da se može identificirati i poseban metatekst o njegovoj vlastitoj upotrebi filmskih primjera i analogija u nefilmološkom diskursu o filozofiji, ideologiji, znanosti, politici, kulturi. Žižekove su opservacije o tome fragmentarne, ubikvitarne i u pravilu općenite, s implicitnom pretpostavkom o

kako to sugeriraju uvijek novi Žižekovi „odgovori kritičarima”; za najnoviji v. Žižek (2013, internet), „Announcement: Public Lecture – Reply to My Critics”.

12 Usp. Žižekovu autoironičnu i koketno samosažaljivu opasku, komentar nakon posjete izdavaču „Verso” u vezi s knjigom o Lenjinu u A. Taylor (2005), *Žižek!*

svome važenju u danom kontekstu; tiču se obično isječaka iz pojedinih filmskih primjera, a gotovo nikad cijelih filmova. Pritom se, i nakon kraćeg iskustva čitanja ili slušanja Žižeka, može ustanoviti kao značajka da su njegove rekurencije na filmske primjere usred teorijskog diskursa o nefilmološkim temama bile i ostale neposredne, u pravilu bez metajezičnih markera, ne računajući već poslovično retoričko pitanje „Nije li...?” Ono češće iritira svojim inherentnim performativnim proturječjem nego što objašnjava ili zadovoljava očekivanje argumenta kod čitaoca, premda nas Žižek uvjerava da želi posredovati sadržaj i samo sadržaj.¹³

Analogijski postupak ili egzemplifikacija u gradnji diskursa, koji je Žižek očigledno doveo preko granice paroksizma i kojim je, gledajući na povijest filozofske literature, bez dvojbe premašio čak i Platonovu upotrebu mitova, primjera ili analogija, kod Žižeka u pravilu nije praćeno, osim sporadičnih opservacija *ad hoc*, eksplicitnim teorijskim opravdanjem primjera ili analogije s istraživačkog ili eksplanatornog ili metodološkog gledišta. Za razliku od Platonova običaja – koji se u manjoj mjeri može ustanoviti i kod njegova učenika Aristotela, ali i na drugoj strani vremena, kod Freuda, učitelja Žižekova učitelja Lacana – da usred teorijskog diskursa o nekom toposu, umetne ekskurs autoreferencijalne ili metametodološke naravi o utemeljenosti i legitimnosti primjera,¹⁴ Žižek radije iznova umeće gotovo iste tekstualne cjeline u nove kontekste tako da se, uz nove, isti stari filmski primjeri s istim razradama i istim naglascima mogu često sresti u različitim tematskim kontekstima.¹⁵ Čini se, dakle, da Žižek u svojoj horizontalno i disperzivno

13 To tipično Žižekovo „Nije li...” performativno je proturječno zato što sadrži retorički apel na komunalnu i interpersonalnu razumljivost sadržaja koji govornik po intenciji tek hoće interpretativno ispostaviti upravo zato što pretpostavlja da nije samorazumljiv. Pritom, pravi predmet retoričkog apela na prihvaćanje nije sâm sadržaj, ono iskazano, nego akt iskazivanja, tj. posezanje za usporedbom, navođenje primjera, analogija, tj. diskurzivni prijelaz u drugi rod ili, drugim riječima – forma posredovanja sadržaja u iskazu. Upravo tome implicitnom preskakanju s iskaza na iskazivanje posvetit ćemo podrobniju analizu u nastavku.

14 Za širi okvir Platonova pisanog i nepisanog diskursa v. pregled diskusije u Mikulić (2001); o ‘egzemplifikaciji egzemplifikacije’ kod Žižeka v. ovdje u nastavku, dio 2.

15 Postupak write-copy-paste, koji Žižek sam zorno prikazuje sjedeći za kompjuterom u jednoj sceni filma Astrid Taylor (2005), *Žižek!* postao je sastavnim dijelom poslovične slike o Žižekovoj hiperprodukciji tekstova i knjiga, ali isto tako i osnova za ozloglašenu kako u akademskim tako i u širim čitalačkim krugovima. No, taj postupak nije karakterističan

progredirajućoj (i vjerojatno nakladnički uvjetovanoj!) proizvodnji tekstova i predavanja o uvijek novim aktualnim temama ne mari za bilo kakvo vertikalno sondiranje zijeve između predmeta i sredstva analize, kakav sobom donosi analogija. Naprotiv, ne samo da održava isti način argumentacije upotrebom novih primjera, nego kao da ponavljanjem istih inzistira na zijevu u metodi analogije. Stoga inzistencija ima posebnu težinu.

Ova pretpostavka o inzistenciji na postupku analogije ili opri-mjeravanja, koji se tradicionalno smatra metodološki manjkavim, uz ekscesivno bujanje raznovrsnosti i medijske prezentacije sadržaja kod Žižeka – pretpostavka koja neskriveno sadrži i aluziju na moment nesvjesnog u Žižekovu diskursu – za sada je ovdje samo spekulativna.¹⁶ Žižek se, prema mome uvidu, sâm nigdje ne izjašnjava izravno ni o namjernom održavanju zijeve analogije, a još manje o inzistenciji kao nesvjesnom produbljanju procjepa u svojoj metodi argumentacije. Suprotno tome, čini se kao da je za njega bilo kakav procjep u metodi, ako je ikada igdje postojao u teoremima kojima on operira, negdje netko i nekako već sanirao i utoliko bi pitanje bilo bespredmetno kao posebna tema. Ipak upravo zbog utjecaja i sveprisutnosti Žižekova rada, prepoznatljivog „kontinentalnog” stila na suvremenoj sceni kojom globalno dominira anglosaksonski stil argumentacije, ovaj klasični topos analogije kao metode u racionalnom diskursu iziskuje, a možda i isplaćuje, još jedno razmatranje upravo na tako složenom, sinkretičkom primjerku misaone kulture poput Žižekove gdje se čini „prirodnim”.¹⁷

Takvo preobilno korištenje primjera iz filmske produkcije, u rasponu od umjetnosti do industrije, kao i oslanjanje na Lacanov primat označitelja naspram cjelovite teorije znaka kod de Saussurea, bila je povodom za nedavno izrečenu apokaliptičnu ocjenu kako Žižek,

samo za njega, mogao se zamijetiti još ranije i kod antipostmodernista Habermasa kroz prešutna ponavljanja identičnih tekstualnih partija, npr. u Habermas (1988), *Nachmetaphysisches Denken*, a ne samo u ponavljanju ili retraktiranju argumenata ili reprintu tekstova, kako je to ranije bio standardan običaj.

- 16** U pozadini ova se pretpostavka oslanja na Žižekovo shvaćanje da je upravo inzistencija ono što odlikuje Lacanov pojam nesvjesnog u odnosu na Freudovu koncepciju u kojoj je potiskivanje glavni modus rada nesvjesnog kompleksa.
- 17** Za sistematsku rehabilitaciju analogije u novijem razvoju anglosaksonske analitičke filozofije znanosti i diskursa v. npr. zbornik Vosniadou/Ortony, ur. (1989), *Similarity and Analogical Reasoning*.

doduše ingeniozno, ali nekontrolirano iracionalno i čak politički opasno povezuje „sve sa svačim”, jer svojim inkonzistencijama i vratolomijama navodno podriva temeljne standarde gradnje i vjerodostojnosti akademskog diskursa.¹⁸ Štoviše, i hvaljena Žižekova „ingenioznost” za autora kritike je sumnjiva: Žižekov način mišljenja, potekao iz bivše Jugoslavije u raspadu, te „mračne lagune staljinizma” bez demokratskih standardâ u politici ili znanosti, u američkom znanstvenom i kulturno-kritičkom pogonu djeluje kao para-akademski napad na „demokratske znanstvene standarde”, dok je njegov autorski uspjeh puko „zavođenje” i mogući „simptom bolesti sâme američke znanstvene kulture”.

Usprkos učestalosti i hipertrofiji krajnje raznorodnih primjera u Žižekovoj filozofskoj kritici ideologije, kulture i politike, takva ocjena o političkom štetočinstvu Žižeka za demokratske znanstvene standarde teško da je održiva.¹⁹ Već na osnovi nekolicine Žižekovih glavnih knjiga, počevši ne tek od prvog bestsellera *Sublimni objekt ideologije* (1989), nego još od rane akademske studije *Znak, označitelj, pismo* (1976) dovoljno je jasno da Žižek kroz tipične, akademski uvriježene oblike diskursa participira u znanstveno-racionalnom nasljeđu klasične moderne i suvremene filozofije, kao i u njezinim argumentativnim procedurama, koliko god da asocijativnim skokovima i općim retoričkim stilom ruši čvrste tematske granice. Ono što se u Žižekovu radu nekome čini kao egzotična (srednjeevropska)

18 Usp. Harpham (2003) i diskusiju u nastavku. Za motiv „podrivanja standarda” vrijedi se prisjetiti legendarnog primjera sofistike intervencije u politiku kod dijalektičara Karneada, nositelja tzv. Nove akademije. On je u dvama javnim i masovno posjećenim predavanjima u Rimu, za vrijeme diplomatske misije, o pojmu vrline jedan dan tvrdio da je pravednost prirodna i da je temelj privatnog i javnog života, a drugi dan, posve suprotno, da se ne može spoznati. Prema izvorima, poput Ciceronovih kritika (*De re publica*, *De legibus*), Karnead je zasluženio dobio izgon iz Rima s optužbom za relativizaciju rimskih vrijednosti i zbunjivanje rimske mladeži te da bi Nova akademija, ta *perturbatrix* svih kriterija, trebala šutjeti. Usp. P. Steinmetz (1989), „Beobachtungen zu Ciceros philosophischem Standpunkt”.

19 Protiv takvoga suda govori već činjenica da sâm Žižek ne ignorira naprosto takve vrste analiza. Osim najnovijih primjera intervencija usp. njegov opsežan i temeljit polemički odgovor u Žižek (2003), „A Symptom-of What?”, gdje osobito mjesto zauzima njegova dijagnoza i refleksija o popperovskim temeljima Harphamove predodžbe o „standardnom formatu znanstvenog diskursa” u Americi, o njihovom odnosu s historicističkim relativizmom kulturnih studija te o recepciji, adaptaciji i „pripitomljavanju” evropskih doprinosa od frankfurtske škole do Derride, Badioua i Agambena.

idiosinkrazija i kao simptom mogućih unutrašnjih slabosti „zapadne” (američke) intelektualne kulture, u kojoj takav „orijentalni” element polučuje ne baš poželjnu popularnost kod dijelova američke akademske publike, za pogled s manje predrasuda a s više teorijskog iskustva i obrazovanja pokazuje se samo kao jedan teorijski idiolekt – hegelijanska i lakanovska logika totalnosti – sa sposobnošću za opću razumljivost i univerzalizaciju.²⁰

Stoga ne možemo ni previdjeti da je racionalna osnova – a s time i metodološka održivost kao i sposobnost za istinosnu vrijednost – Žižekova navodnog ingenioznog „svaštarenja” smještena upravo u logici analogije, primjera i prenesenog govora. Ako se on ne bavi njome tematski, moguće je pokazati da takva nebriga za epistemološko opravdanje metode kod Žižeka nije uvjetovana potcjenjivanjem teme koliko pretpostavkom da je rad teorijskog objašnjenja veze između eksploracije materijala i posredne eksplanacije pomoću primjera, umjesto direktne deskripcije i analize, već obavljen negdje drugdje te da ne treba gubiti vrijeme kucajući na već otvorena vrata. Takvih eksplicitnih upućivanja na druge autore i sistematske doprinose ima kod Žižeka napretek.²¹ No, time nije rečeno da su svi relevantni sistematski problemi metode riješeni, čak naprotiv.

Najbliži cjelovit Žižekov rad metadisciplinarne naravi, u kojem bi se mogla očekivati usporediva metodološka rasprava u kontekstu filozofije znanosti, predstavlja, po mome mišljenju, njegova već spomenuta rana studija *Znak, označitelj, pismo iz 1976*. U njoj konfrontira Lacanovu psihoanalitičku teoriju s recepcijom psihoanalize u filozofskoj semiologiji, hermeneutici i kritičkoj teoriji. No iako ta studija sadržava teorijske pretpostavke za epistemološku tematizaciju takvih sistematskih pitanja kao što su, s jedne strane, pitanje meta-označavanja, prijenosa i analogije, koja od prividno nesumjerljivih pozicija u poststrukturalizmu i analitičkoj filozofiji

20 Tako npr. Ch. Dumas (2011), „The Žižekian Thing: A Disciplinary Blind Spot”, uzima za povod „dvadesetogodišnjicu pojave Slavoj Žižeka na akademskoj sceni engleskoga govornog područja” (od objave knjige *Sublimni objekt ideologije*, 1989): „First, we note a certain rhetorical trope that Žižek uses with remarkable frequency. This might be called his logic of the total system, a logic that he inherits from Hegel via Lacan”.

21 Tako Žižek u citiranom odgovoru na Harphamov prigovor kako, poput Lacana, reducira socijalne aspekte i cjelovitost teorije znaka kod de Saussurea, jednako kao što zapostavlja sintaktičku teoriju jezika Chomskog, upućuje na kritike Chomskog kod francuskih lingvista Oswalda Ducrota i Jean-Claudea Milnera kao kompetentne i dostatne odgovore, bez daljnje vlastite argumentacije.

vode preko Nietzschea, romantičke materijalističke filozofije jezika i Hegela natrag do Platona, te osobito pitanje istinosne vrijednosti do kojeg mu je osobito naglašeno stalo,²² ta pitanja nisu ni tada ni kasnije razrađena ili izlučena u zasebnu raspravu. U obilju uvijek novih Žižekovih publikacija, takva sistematska pitanja susreću se sporadično, i to češće kroz trôp primjera, metaprimjera i komentara nego kroz izravne deskripcije i teoretizacije.

2. Sublimni objekt analogije ili 'meta-primjer'

Jedan takav slučaj predstavlja Žižekova primjedba o Hegelovoj figuri Isusa Krista kao primjeru za načelo da je sveukupno stvaranje odraz božanske Ideje i, u vezi s time, o Hegelovoj kritici „metafizike značenja” u kojoj su primjeri uvijek samo ilustracije, izvanjski i kontingentni momenti na pojmu koji dodatno omogućuju da samo plastično prikažemo svoju misao.²³ Žižek polazi od toga da je za Hegela svaki identitet kontingentan s obzirom na uvjete svoga nastanka, dakle da je određen „izvanjskim” svojstvima koja su tek retroaktivno postavljena kao unutrašnja. Stoga Hegelova figura Isusa Krista za Žižeka predstavlja „najsublimniji primjer” o statusu primjera u dijalektici koji donosi prevrat metafizike značenja.²⁴

Metaprimjer koji Žižek koristi za objašnjenje Hegelovog primjera o inherentnom odnosu između primjera i stvari egzemplifikacije, dakle primjer za sâmu metodu eksplanatornog oprimjeravanja, poznata je figura skinhead-a, društvene grupe koja se sâma reprezentira kroz apropijaciju sociološkog diskursa o sebi (kao žrtve zanemarivanja u disfunkcionalnim obiteljima), dakle na razini metadiskursa. Premda nije neposredno uočljivo da li ovaj Žižekov primjer samo dodatno, izvanjski ilustrira ili imanentno objašnjava Hegelov primjer Isusa Krista kao „najsublimnijeg primjera” božanske ideje stvaranja, ili je tome bliže slika o „kratkom spoju između ideje i instance” i „disruptivnoj razmjeni svojstava”, pritom je posve uočljivo Žižekov postupak, posezanje za objašnjenjem egzemplifi-

22 Usp. završnicu Žižekove polemike s Harphamom u Žižek (2003).

23 Žižek (1991), *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor*, 40; v. diskusiju u Harpham (2003), 458.

24 Usp. Žižek (1991), 42: „Exemplifying exemplification, Christ stands at the very point at which principle and instance become indistinguishable in a kind of short circuit and thus the point at which the metaphysics of meaning, with its dominant idea and passive instance, becomes unrevealed in a disruptive 'exchange of properties.'”

kacije putem meta-egzemplifikacije (Isus-stvaranje, skinhead-sociološko samoopravdanje) i putem slikovite eksplanacije ('kratki spoj', 'disruptivna razmjena').

Harpham u svojoj analizi Žižekova „para-akademskog” diskursa ocjenjuje negativno vrijednost ovog Hegelova primjera s Kristom za opće funkcioniranje primjera u Žižekovim tekstovima, bez daljnjeg, teorijskog ili metodološkog vrednovanja osim samo političkog.²⁵ Premda se ta opservacija o hegelovskom pojmu kontingentnog identiteta u teoriji značenja i o osnovi za razumijevanje odnosa između pojma i primjera kod Žižeka čini barem djelomice ispravnom, kao i prigovor o Žižekovoj redukciji cjelovite de Saussureove teorije znaka na Lacanov aspekt označitelja,²⁶ čini se da upravo ta ista opservacija govori protiv druge Harphamove pretpostavke kako je Žižekova pretjerana upotreba primjera podloga za opskurantistički, nedemokratski, totalitaritarni karakter Žižekovog diskursa u cjelini.²⁷

Ako bolje promotrimo, Harphamovo vrednovanje egzemplifikacije negativno je već zato što on vrednuje onu stranu u Hegelovoj (i Žižekovoj) kritici „metafizike značenja” koja je i sama negativna: odbacivanje izvanjske naravi primjera kao dodatne, plastične ilustracije za misao ili sadržaj koji je prethodno već gotov. Čini se da Harpham pritom uopće ignorira, premda naširoko citira Žižekov komentar o kontingentnoj naravi identiteta, najprije dijalektičku

25 Harpham (2003), 458: „Many of Žižek's most sublime examples are exemplified by Hegel's Christ, not illustrating so much as embodying the truth of the concept, in forms so compelling that they contend with the principle they should be illustrating.”

26 Ovdje se čini potrebnim upozoriti da, premda se slijedom Žižekove reference na Ducrota i Milnera, može tvrditi kako Lacanova teorija primata označitelja i figura označiteljskog lanca sadrže sintaktičke i socijalne aspekte jezične teorije, time nije razriješen nego upravo iznova aktualiziran problem jezičnog determinizma (ili nad-determinizma) u nejezičnim teorijskim kontekstima koji Lacana (i Žižeka!) povezuje u krajnjoj instanci više s Nietzscheom nego s de Saussureom ili Hegelom.

27 Harpham (2003), 459: „Examples are supposed to make things clear, but Žižek's cascading examples have a declarifying effect that extends well beyond the particular principle-instance dyad. [...] his examples suggest a closed universe, in which nothing is permitted to be random; constant theorizing is obligatory and simple perception requires the positing of connections between formal matrices and contingent particulars. A virtually totalitarian world in which everything is connected and significant looms up behind his texts, which seem to be produced by a mind that is radical to a suffocating degree.”

pozadinu ove karakteristike uopće.²⁸ Isto tako, on ignorira posebni aspekt metaegzemplifikacije, naime da ona sadrži dvojnju koncepciju primjera: s jedne strane, paradigme u striktnom smislu reprezentanta klase i ujedno sastavnog dijela klase, te, s druge strane, paradigme u manje striktnom smislu logički heterogenog oprimjeravanja i upotrebe analogije. Riječ je o teoriji primjera i argumentativnoj praksi koja se, nezavisno o navodnoj „zloupotrebi” kod Žižeka, lako može upisati u tradiciju epistemologije, polazeći od suvremene filozofije znanosti unatrag preko teorije paradigme u historijskoj filozofiji jezika i znanosti njemačke romantike sve do Platonove teorije paradigme, osobito razrađene u dijalogu *Državnik*.²⁹ Kroz primjer „najsublimnijeg primjera” Hegel se (kao i Žižek i Platon) služi, zapravo, istom diskurzivnom strategijom ‘egzemplificiranja egzemplifikacije’, ujedno retoričkom i konceptualnom.

Nije riječ toliko o analogiji među različitim objektima ili pojmovima, već o analogizaciji postupaka oprimjeravanja na različitim razinama ili različitim područjima. Njome se, unutar nekog konkretnoga tematskog konteksta (npr. političko upravljanje) kojem pripada neki drugi specijalni diskurs (definicija ‘dobrog državnika’), stvara općenitiji i apstraktniji kontekst objašnjenja meta-argumentativnog karaktera s obzirom na polazni ili primarni predmet (analiza pojmova tkalac i pastir, analiza slogova u jeziku i analiza teorije elemenata).³⁰

To je točka na kojoj se može, različito od Harphamova negativnog i suženog vrednovanja Žižekova egzemplifikacijskog postupka, ukazati na druge probleme Žižekove upotrebe primjera u užem

28 Jameson (2006), 8 govori o prevratu u razumijevanju Hegelove dijalektike: „The old stereotype is that Hegel works according to a cut-and-dried progression from thesis, through antithesis, to synthesis. This, Žižek explains, is completely erroneous: there are no real syntheses in Hegel and the dialectical operation is to be seen in an utterly different way; a variety of examples are adduced” (KURZIV B. M.).

29 Osim suvremene diskusije o analogiji (Vosniadou/Ortony, ur., 1989), za metodološki aspekt analogije i paradigme u klasičnoj filozofiji kod Platona usp. Goldschmidt (1947), *Le paradigme dans la dialectique platonicienne*.

30 Značajno je pritom, s jedne strane, da teorija paradigme ima kod Platona u dijalogu *Državnik* preneseni karakter metafore za razliku od dijaloga *Parmenid*, gdje je status paradigme doslovan (dio klase koju predstavlja) i služi novoj raspravi i rješavanju problema ‘participacije’ (*méthexis*) ideja u stvarima. No, da su dva aspekta dubinski povezani na sistematskoj jezičnoj razini, pokazuje Aristotel koji (v. Met. I, 6) Platonovu teoriju ‘participacije’ preko striktnog pojma paradigme (tj. reprezentanta i dijela klase) naziva metaforičkim „praznoslovljem” (*kenologia*).

epistemološkom, suhoparnom i manje atraktivnom smislu. Kao što je poznato, Žižek sâm izrijekom detektira u kritikama dekonstruktivista skrivene slabosti i nedosljednosti na svoj račun:

„The problem with such a procedure of historicist relativism is that it continues to rely on a set of silent (non-thematized) ontological and epistemological presuppositions on the nature of human knowledge and reality—usually a proto-Nietzschean notion that knowledge is not only embedded in, but also generated by, a complex set of discursive strategies of power (re)production” (Žižek 2003, 486-7).

Njihova je svrha pokazati „the inconsistency of the opponent’s position (a typical cultural studies work targets the figure of an opponent who stands for the hegemonic—metaphysical, humanist-subjectivist, patriarchal, essentialist—tradition, and then presents itself as a radical break with this tradition); and the accordance with an implicit ethico-ideological background” (isto). No, premda identifikacija skrivenih, netematiziranih motiva kod oponentata bez daljnjega čini sastavni dio svake kritičke pozicije, pa tako i Žižekove, ovdje nećemo slijediti tu dijagnozu, nego ćemo se usmjeriti na manifestni materijal kod samog autora.³¹ Pritom mislim na dostupnu građu psihoanalitičko-filozofskog diskursa o filmovima koji čini osnovu Žižekovog cjelokupnog diskursa filozofije.³²

Naime, drama u vezi sa Žižekovim načinom egzemplificiranja ne leži, suprotno Harphamovoj konstataciji, u „virtualno totalitarnom svijetu” u kojem je sve povezano, značajno i istinito i u kojem nema slučajnosti. Drama leži na suprotnom kraju, u epistemološkom idealu vjernosti psihoanalitičkog diskursa filozofije načelu istinitosti, odnosno, s obzirom na kontekst egzemplifikacije, u zahtjevu za istinosnom vrijednošću diskursa egzemplifikacije. Karakteristično, Žižek taj ideal opisuje indirektno, polazeći od toga da ona važi za Lacana u tolikoj mjeri da ga principijelno razlikuje od cijelog konteksta postmoderne filozofije i njezine sumnje o totalitarizmu.³³ No,

31 Za širi kontekst Žižekove protudiskusije o ‘totalitarizmu’ u kojoj dekonstruktivistička ideja da je posljednji temelj totalitarizma ontološka zatvorenost mišljenja predstavlja dio totalitarizma sâmog neoliberalnog konsenzusa oko totalitarizma v. Žižek (2011), *Did Somebody Say Totalitarianism? Five Interventions in the (Mis)Use of a Notion*.

32 V. ovdje u nastavku, 3. dio.

33 Žižek (2003), 500: „So, again, it is crucial to emphasize that, at this point,

upravo utoliko problem postaje složeniji za kontekst ove rasprave o Žižeku i upotrebi analogije u kritičkom diskursu filozofije koji ostaje predan idealu istinitosti.

Ne može se, naime, previdjeti okolnost da je upravo Lacan eksplicitno skeptičan prema vrijednosti analogijske egzemplifikacije u istinosnom diskursu znanosti (Lacan 1966), o čemu Žižek ne raspravlja kao ni o analogiji općenito. Nadalje, s obzirom na problem ekscesivne upotrebe analogijâ i primjerâ kod Žižeka, ta asimetrija kod Lacana između vjernosti načelu istinitosti i skepse prema analogiji, zaoštava se u paradoksu da jedan od temeljnih teorema Lacanove psihoanalitičke doktrine – naime, stav da je „nesvjesno strukturirano kao jezik”³⁴ – predstavlja, rečeno upravo Žižekovim žargonom, „najsublimniji” primjerak analogijskog iskaza uopće. On ne pripada samo objektnom diskursu psihoanalize, on znači da jedan opći i temeljni iskaz doktrine, kojim se kaže da je nesvjesno analogni nečemu drugome, nego što je ono sâmo, naime jeziku, svojim općim sadržajem i formom iskaza predstavlja najreprezentativniju meta-instancu iskazivanja cjelokupne doktrine. Ona dovodi Lacanovu psihoanalizu u odnos s drugim lingvističkim diskursima o znanosti, poput semiotike i psiholingvistike. Taj paradoks kod Lacana u odnosu između vjernosti istini i skepse prema eksplanatornoj vrijednosti analogije unutar diskursa znanosti, uz povjerenje prema sposobnosti analogije za tvorbu metaiskaza o znanosti, nije kod Žižeka predmet nikakve rasprave, a kamoli sistematske i povezane refleksije. Čini se da je u skladu s time okolnost da se kod Žižeka metarefleksija o problemu filmskih egzemplifikacija u kritičkom diskursu o društvu, kulturi, ideologiji itd. pojavljuje samo fragmentarno i prigodno, a nigdje kao povezana teorijska ili epistemološka refleksija o sistematskim aspektima analogije ili o njezinoj eksplanatornoj vrijednosti, premda to spada i u lacanovsko nasljeđe,

Lacan parts with historicist cultural studies; for him, modern science is resolutely not one of the narratives in principle comparable to other modes of ideological cognitive mapping—modern science touches the real in a way totally absent in premodern discourses”.

34 Lacan upotrebljava termin *le langage* koji obuhvaća i jezik kao sistem (*la langue*) i njegovu realizaciju kroz govor (*parole*). Za ovu figuru koja se javlja uvijek iznova v. npr. Lacan (1981), *Les psychoses*, 1955-56 (*Le Séminaire*, Livre III). No, istina je da Lacan opisuje nesvjesno i kao subjekt govora, iskazivanja: „nešto što govori u subjektu”, a ne samu u analogiji s jezikom. Usp. Lacan (1998), *Les formations de l'inconscient* (*Le Séminaire*, Livre V).

a ne pripada samo anglosaksonskoj analitičkoj filozofiji znanosti.

Za razumijevanje egzemplifikacije kod Žižeka karakterističan je jedan generalni stav, toliko zastupljen u njegovom cjelokupnom opusu da ga ne treba posebno dokumentirati. Produkti filmske industrije nisu dopunski ili naknadni dodatak, ilustracija glavnih društvenih procesa koji se odvijaju negdje drugdje (u politici, kulturi, obrazovanju, znanosti itd.), nego su jednakopravan, ako ne i glavni, dio procesa reprodukcije samorazumijevanja suvremenih društava, uključujući dakako ideološku reprodukciju.³⁵ Budući da stav izriče eksplicitnu konstataciju o filmu kao sastavnom dijelu stvarnosti koju reprezentira i ujedno s time implicira da je upotreba filma internalistički opravdana, taj stav se može uzeti kao doktrinarna tvrdnja specifične, Žižekove, teorije o društvu, politici, kulturi, ideologiji i znanosti. No, u takvom čitanju, postoji rizik da glavno sistematsko pitanje u vezi s generalnom Žižekovom tvrdnjom o filmu, naime pitanje njezine istinitosti, postane dijelom nadležnosti drugih, strožih empirijskih znanosti poput sociologije kulture, koje bi, nezavisno od filozofije, mogle utvrditi da li filmska industrija doista predstavlja takav stvarni faktor tvorbe socijalnih odnosa.³⁶

Međutim, inherentniji problem u vezi sa stavom pokazuje se ako ga prevedemo u termine sistematsko-logičkog, epistemološkog i jezično-teorijskog diskursa. Stav da produkti filmske industrije čine sastavni dio istih društvenih procesa koje egzemplificiraju znači da je status filma shvaćen kod Žižeka paradigmatički u standardnom (ontološkom) značenju. S obzirom na prethodnu diskusiju kod Žižeka o dijalektičkom modelu inherentnog odnosa između primjera i ideje kod Hegela, Žižekovo egzemplarno shvaćanje filma izgleda kao neanalizirana (tj. epistemološki i metodološki netematizirana) pretpostavka paradigmatičke teorije egzemplifikacije, kao nerefektirani reziduum metafizičke teorije značenja i kao metodološki regres. U takvom čitanju, koje se ne čini samo mogućim i konzistentnim već i analitički osiguranim, rizik se sastoji još jedino u tome da svaku daljnju analizu možemo okončati i povući bilancu.³⁷ Ipak, koliko

35 Za epistemološku verziju ovog općeg stava, kako analiza filma predstavlja osnovu razumijevanja stvarnosti, v. daljnju diskusiju ovdje, 3. dio.

36 Za složen odnos povijesti filmske industrije i filmoloških studija, filmskog jezika i naracije, odnos društva i ideologije, kulturne funkcije filma, filmske publike kao posebne instance utjecaja društvenih uvjeta na sadržaje filma i obrnuto, v. npr. G. Turner (2005), *Film as Social Practice*.

37 Naime, paradigmatička koncepcija egzemplifikacije (tj. da filmovi repre-

god Žižekova metaobjašnjenja o inherenciji primjera i principa bila analitički manjkava i parazitarna u odnosu na Hegela, može se konzistentno tvrditi kako Žižekova tvrdnja o objektivno inherentnom statusu i funkciji filmova u stvarnom društvenom procesu ujedno prikazuje, objašnjava i utemeljuje konstituciju i istinitost njegovog filozofskog diskursa o njima.

Naime, čak ako je status filmske industrije bio paradigmatiski inherentan procesu reprodukcije suvremenog društva, time je načelo inherencije izrečeno samo o predmetu, kroz tvrdnju o statusu filmske industrije u društvenim procesima. No takva bi tvrdnja predstavljala kod Žižeka nedokazano polazište i zahtijevala bi, kako je već istaknuto, verifikaciju kroz druge empirijske socijalne i kulturne znanosti. Kad bi time bila ujedno izrečena i inherencija Žižekova diskursa filozofije, koji kritički otkriva stroj ideološke reprodukcije suvremenog društva, dakle inherencija mjesta iskazivanja o iskazanom predmetu, Žižekov kinematički diskurs filozofije bio bi neposredno i nužno, po pretpostavci paradigmatiskog statusa filma, primjerak ili izdanak predmeta svoje kritike. Upravo takvo svojstvo Žižekova diskursa iskazuje Harpham u primjedbi o virtualnom, diskurzivnom totalitarizmu u kojem vladaju koherencijski uvjeti značenja i istinitosti, bez kontingencija. Premda takva primjedba izgleda osnovana na temelju implicitne paradigmatске koncepcije filmskog primjera, taj nalaz ne pokrepljuje Harphamov zaključak o totalitarnoj naravi Žižekova diskursa u kojem sve nužno nalazi smisao bez slučajnosti, već u najboljem slučaju o logici totalnog sistema (Dumas 2011).

Iskustvo sa Žižekovim diskursom u njegovim različitim medijskim oblicima – od tekstova, video-filmova i usmenih predavanja – daju osnovu za drugačiji uvid. Naime, čak i uz pretpostavku o navodnom virtualnom totalitarizmu inherencije, istinski karakter kontingencije još uvijek pripada mjestu koje nije dio sistema s kojeg djeluje subjekt diskursa. Stoga radna hipoteza za daljnju ana-

zentiraju predmet filozofskog diskursa tako što su i stvarno inherentni dijelovi samog predmeta) omogućuje konzistentan zaključak da filmske analogije i primjeri kod Žižeka imaju karakter metonimija ili sinegdoha. U tome bih bio sklon vidjeti racionalnu i održivu osnovu za Harphamovu primjedbu o „virtualnom totalitarizmu u kojem je sve povezano i ništa ne smije biti slučajno”. No, kao što ćemo vidjeti u nastavku, tipološka klasifikacija Žižekovih primjera u kategoriju *pars pro toto*, koliko god bila legitimna, ne iscrpljuje ni Žižekov interpretativni postupak s filmovima ni repertoar teorijskih problema.

lizu glasi: diskurs o filmu, koliko god da je centralni nerv Žižekova kritičkog diskursa filozofije u cjelini, sâm nije u paradigmatomskom, kontinuiranom odnosu s objektivnim konfiguracijama predmeta niti inherentan njegovoj objektivnoj istinitosti već može biti samo diskontinuiran i kontingentan. Stoga ako išta izvan korpusa empirijskih znanosti još može uvesti pitanje istinitosti, nezavisno od koherencijskih uvjetâ „svepovezanosti” koji vladaju unutar Žižekova totalnog diskursa u filozofiji, onda je to kontingentna pozicija samog Žižeka kao subjekta diskursa. Jedino ona tvori heterogeni, izvanjski višak na virtualnoj totalnosti. Nju ćemo morati tražiti na sjecištu doktrinarne pretpostavke o paradigmatomskom statusu filma i stvarne interpretativne prakse u Žižekovoj gradnji psihoanalitičkog diskursa o filmu.

Ovdje je za razumijevanje paradigmatomske koncepcije egzemplifikacije potrebno podsjetiti da ona, premda podrazumijeva generalnu homologiju predmeta, ne ukida tipološku razliku ili slab pojam heterogenosti između onih dijelova klase koji je reprezentiraju i drugih dijelova klase koji joj samo pripadaju, a time također nije aficiran ni ontološki status pripadnika klase. Naime, artefakti poput filmova i stvarni događaji na koje se filmovi odnose (npr. rat u Iraku), po pretpostavci su jednako ontološki stvarni dijelovi cjeline (društvo i njegova reprodukcija kroz ratnu i filmsku industriju), bez obzira na to jesu li realni ili virtualni, kao što su nacrtani kvadrat i tehnički napravljeni kvadrat jednako stvarni. Isto vrijedi i za ontološki status takvih virtualnih ili apstraktnih predmeta poput diskursâ o stvarima: diskurs o filmu jednako je stvaran u smislu događaja u svijetu kao i diskurs o drugim predmetima, posve različitim od filmova.

Drugim riječima, tipološka razlika između artefakata (npr. filmovi o ratu) i srodnih fizičkih društvenih događaja (npr. vođenje rata) nije funkcija njihova razlike u ontološkom statusu. Oni su jednako stvarni u običnom smislu izraza, i upravo zato Žižekova pretpostavka o paradigmatomskom statusu filma s obzirom na stvarne društvene procese ne objašnjava u potpunosti eksplanatornu praksu oprimjeravanja u njegovom diskursu. Ona izražava samo ontološku pretpostavku koja objašnjava (ili pretendira da objašnjava) stvarni status virtualnog (uključujući fiktionalne diskurse i artefakte),³⁸

38 Za ove distinkcije upućujem na Žižekovo predavanje „Stvarnost virtualnog”, v. S. Žižek i B. Wright (2003), „The Reality of the Virtual”, koje se samo indirektno može uzeti kao sistematska (ontološka) refleksija

ali ne opravdava time i epistemološki pretpostavku, poput Harp- hamove, o totalnom sistemu relacije u kojem su stavovi istiniti na osnovi svepovezanosti stavova. Vidjet ćemo da se Žižekova eksplanatorna praksa odvija doduše na pretpostavci o stvarnosti virtualnog, koja stvara opću homologiju, ali se ništa manje ne sastoji od formi egzemplifikacije koje podrazumijevaju tipološku razliku i diskontinuitet u predmetu. Štoviše, njihova eksplanacija zahtijeva i nesvakidašnje intervencije

Nadalje, egzemplarno ili paradigmatičko shvaćanje primjera u klasičnom, platoničkom značenju izraza ne vezuje nas nužno za „metafiziku značenja”, kako obično pomišljamo upravo zbog platoničkog nasljeđa u njemu. Ono više izdržava konceptualnu napetost između metafizičkog i dijalektičkog karaktera inherencije kakva se dovoljno očituje upravo u metonimijskom prijenosu, čak kad bi to bio jedini model označavanja, organizacije smisla i istinosne vrijednosti u Žižekovom diskursu. Paradigmatičko shvaćanje primjera, koje filmu pripisuje i stvarnu pripadnost procesu društvene reprodukcije ideologije, čini se odgovornim kod Žižeka za drugu, manje vidljivu i zapravo praktičku vrstu konceptualizacije koja se tiče upotrebe filmskih artefakata kao analogija za druge, nefilmske sadržaje u diskursu filozofije. Riječ je o sukobu između dvaju modela konceptualizacije kod Žižeka: kontinuiranog ili paradigmatičkog, koji je odgovoran za metonimije, i diskontinuiranog ili analogijskog, koji je odgovoran za metafore. Radi se o napetosti između homologije i diferencije koja je kod Žižeka latentna ali stalna i, čini se, odgovorna za proizvodnju skokovitih asocijacija i „iracionalnosti” koje iritiraju.

Ontološka pretpostavka o stvarnosti virtualnog i, obrnuto, o virtualnosti stvarnog, daje podlogu za preobrazbu karaktera samog diskursa analogije kroz zamjenu razlike ontoloških modusa (realno-virtualno) homologijom samog ontološkog statusa. To je razlog zašto u Žižekovim filmskim analogijama nije riječ o horizontalnoj usporedbi objekata na istoj ontološkoj razini poput, s jedne strane, antisemitizma, američke politike u Iraku, skinheada, ekstremne desnice te, s druge strane, s drugim distinktnim objektima poput filma o ratu u Iraku, reklamama ili rasističkim vicevima. Riječ je o zamjeni diskursa o jednom predmetu diskursom o drugom pred-

o epistemološkom i logičkom problemu u kojem je ovdje riječ. Usp. i kritički esej o Žižekovoj temeljnoj sklonosti prema ontološkom realizmu u Gourgouris (2007), „Žižek's Realism”.

metu ili analogijskom prijenosu deskripcijâ ili analizâ. Paradigmat-
ski model inherencije reprezentanta i reprezentiranog, instance i
principa, omogućuje podizanje analogije predmeta, bez obzira na
razliku u njihovu ontološkom statusu, u analogiju diskursâ o pred-
metima i stvara, kroz takvo nevidljivo i prešutno podizanje toposa
iskazivanja od razine objekata na razinu samih analitičkih diskursa,
temelj za gradnju osamostaljenog diskursa analogije.³⁹ On proizlazi,
doduše, iz Lacanove teorijske paradigme koja čini univerzalnu osno-
vu Žižekovih interpretacija, ali time problem analogije, koji smo
već identificirali kod Lacana, ne samo da nije razriješen nego kod
Žižeka poprima drugačije razmjere. Riječ je o supstituciji tzv. realne
analogije ili realno moguće usporedbe između realno egzistirajućih
heterogenih predmeta u analogiji analiza o zamjenjivim predme-
tima koji na istoj (ontološkoj) pretpostavci o stvarnosti mogu biti
tipološki, vrsno ili rodno različiti iako predstavljaju instance iste
stvarnosti. Na toj pozadini, pravi relati analogije kod Žižeka nisu,
ili nisu nužno, objekti deskripcijâ već analitički postupci o njima;
medij eksplanacije nije deskripcija predmeta već provedba uzajamne
analize; objekt zamjene ili supstitucije samo su analize o predmetima,
a ne sâmi predmeti. S obzirom na to može se postaviti elementarna
teza: Žižekov postupak, kao i problem u vezi s time, ne sastoji se
u opskurantističkom povezivanju svega sa svačim (Harpham), već
naprotiv, u najjasnijem i najmanje opskurnom detalju.

Njega čini višestruko dno analogije: logička forma prijenosa
označavanja unutar paradigmatškog, homogenog ili metonimijskog
modela reprezentacije i nepredviđeni učinci oprimjeravanja karak-
teristični za heterogeni, analogijski i metaforički prijenos.⁴⁰ Naime,
da nešto jest kao nešto drugo, realno je moguće između posve ra-

39 U drugom smislu i na drugoj razini metodološki „pomak” kod Žižeka konstatira i Paul Taylor (2010). Već citirana „Žižek’s comically perverse quality” ima za autora odlučujuću ulogu „in producing his theoretical short circuits and parallax views – the uniquely discombobulating Žižek-effect whereby our understanding of what previously seemed stable and self-evident undergoes a tectonic shift”, Taylor (2010), 3–4. Takva „perverzna metoda” doseže, po autoru, dijelove medija koje drugi teoretičari ne mogu dosegnuti, v. Taylor (2010), 4.

40 Osim rehabilitacije analogije u teoriji znanosti, v. za konjunkturu metaforološke literature od 80-ih godina naovamo npr. W. Papprotté i R. Dirven, ur. (1885), *The Ubiquity of Metaphor. Metaphor in Language and Thought*. Za tradicionalnu ambivalenciju prema ulozi metafore u gradnji diskursa od Aristotela do suvremenih filozofa v. Mikulić (2004), „Porečena metafora. Napomene uz prevođenje *Levijatana*”.

zličitih objekata na posve različitim ontološkim razinama i između posve različitih predmeta; analogija između dvaju objekata održiva je i kod ontološki istovrsnih predmeta, kao što je slučaj u znanstvenoj upotrebi analogija (poput Sunčeva sistema i strukture atoma); ali isto tako moguć je i između ontološki radikalno heterogenih relata poput stvarnog svemirskog tijela i fiktivnog književnog lika, kao Sunca na nebu i Shakespearove Julije. Čak i takva usporedba ontološki ireducibilnih objekata realno je smisljena i opravdana, i to ne usprkos, nego zahvaljujući sukobu između doslovnosti jezične funkcije i prenesenog karaktera stilskih učinaka jedne obične funkcije kao što je usporedba.⁴¹

Takav prijenos realne analogije, koja jezičnim markerom 'kao' povezuje realno različite predmete na temelju sličnosti do određenog stupnja, u diskurs virtualnog identiteta *kao-da* računa doduše s poistovjetivošću diskursâ bez obzira na stupanj sličnosti predmeta. Štoviše, zamjena analogije predmeta analogijom analizâ povlači za sobom i rizik proizvoljnosti jer napušta siguran teren sličnosti predmeta po kategorijalnoj pripadnosti, uslijed čega se, na temelju opće karakteristike metaforičkog prijenosa, analiza jednog predmeta može supstituirati analizom bilo kojeg drugog predmeta. Čini se da je Žižekovo povezivanje „svega sa svačim” blisko tome riziku, samo na drugačijim metateorijskim pretpostavkama nego što pretpostavlja Harpham; riječ je o „hegelovskoj”, dijalektičkoj logici egzemplifikacije, na koju upozorava Jameson.⁴² No, mora se primijetiti da takvo objašnjenje o promjeni u razumijevanju „dijalektičke operacije” nije ujedno informativno i o načinu „dodavanja primjera”, osim ako Jamesonova metafora 'teorijskog varijetea' ili analogija s „montažom atrakcija” ne sadržava implicitno takvo objašnjenje i otvara mogućnost da se pod „hegelovskom logikom” oprimjeravanja kod Žižeka zapravo više radi o njegovom razumijevanju i primjeni logike nego o stvarnom Hegelovu modelu dijalektike.⁴³ Štoviše, Žižekova

41 Za paradoks doslovnosti usporedbe u metaforičkom kontekstu upućujem na svoju detaljniju diskusiju s daljnjim referencama u Mikulić (1996), „Family Disturbances: Metaphore, Simile, and the Role of 'Like'”.

42 Usp. Jameson (2006) i naprijed citirano objašnjenje o prevratu u razumijevanju Hegelove dijalektike prema kojem je tzv. „realna sinteza” zamijenjena „dodavanjem primjera”.

43 Za Žižekovu „posljednju”, ali vjerojatno ne i zadnju riječ o Hegelu, koja dakako ponovno sadrži cijeli Žižekov univerzum, v. već citiranu monumentalnu knjigu o Hegelu (i svim srodnim temama) u Žižek (2013). Za raspravu o sistematskoj temi dijalektike, primjera i sličnosti v. osob. pogl.

teza o statusu filmskih primjera u suvremenom pogonu ideološke reprodukcije društva sadrži eksplicitno logiku paradigmatičke organizacije smisla koja je dužna Platonovoj konceptualizaciji paradigme i za koju nije neposredno evidentno da li odgovara filmskoj (ejzenštajnovskoj) „montaži atrakcijâ” i Žižekovoj ideji dijalektike kao narastajuće egemplifikacije.

Na pozadini prethodnih opservacija o djelovanju dvostruke, paradigmatičke ili kontinuirane i analogijske ili skokovite strukture u Žižekovoj praksi diskursa i u njegovu razumijevanju odnosa inherencije u procesu oprimjeravanja, od kojih prva pripada razini iskazanog (doktrine ili sadržaja diskursa), dok druga upućuje na razinu iskazivanja (praksu ili gradnju diskursa), u nastavku ću se obratiti ovoj drugoj razini, i to na građi odabranih konkretnijih filmskih primjera i Žižekovih interpretacija. One sadrže, kako ću nastojati pokazati, osebujni materijalistički višak koji u „virtualnom totalitarizmu” smisla, gdje navodno više nijedan element nije kontingentan (Harpham), otkriva da je jedini preostali moment kontingencije mjesto izvan njega, da ono pripada subjektu i da pitanje istinitosti interpretacije nije osigurano, a još manje razriješeno koherencijskim uvjetima diskursa.

3. Tri forme filmofilije

3.1 ILUSTRACIJA, UVID, EMPATIJA

U Žižekovim radovima u pravilu i tipično nalazimo izravne interpretacije fragmenata filmova, i to na teorijskim pretpostavkama freudovske i lacanovske psihoanalize koju Žižek naglašeno i uvijek iznova izričito slijedi.⁴⁴ Sve donedavno je u Žižekovu bujnom autorskom opusu jedini izrazitiji tematski rad o filmu predstavljao njegov rani uvod u psihoanalitičku teoriju Jacquesa Lacana *Looking Awray. An Introduction to Jacques Lacan through Popular culture* (Žižek 1992)

5. „Parataxis: Figures of the Dialectical Process” i pogl. 1. „Vacillating the Semblances”.

⁴⁴ Za diskusiju o tome usp. McGowan (2003), „Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes”, 45: „Zizek’s numerous discussions of cinema often focus on filmic content rather than on form or spectatorship. Hence, according to some critics, instead of using Lacanian theory to facilitate a new way of approaching cinema, film seems to be, for Zizek, nothing but a source for fecund examples that demonstrate the truths of Lacanian theory”. Primjedbi o sadržajnoj orijentaciji Žižekovih filmskih analiza nasuprot formalnoj ili recepcijskoj obratit ću se kasnije u ovom radu.

u kojem postupka donekle različito nego u većini svojih potonjih velikih knjiga. Ovdje nije riječ o egzemplifikaciji primarne teme – toposa filozofije ili psihoanalize – putem filmova, već obrnuto i teorijski kvazi-neutralno, o analizi i interpretacijama pop-kulture, filma crnog vala i, osobito, Hitchcocka kao građe koja propedeutički služi za uvođenje u kategorije psihoanalitičke filozofije. Premda je, dakle, riječ o Žižekovu standardnom postupku iz obrnute perspektive, ta ranija Žižekova knjiga predstavlja, sadržajno gledano, zapravo ekstrapolaciju i razradu njegovih filmskih analiza koje se inače pojavljuju u njegovim radovima od početaka do danas. Otud vjerojatno nije slučajno da je upravo ta knjiga, u kojoj su Lacan i Hegel takoreći derivacije iz Hitchcocka, postala amblematska za Žižekovu kasniju autorsku reputaciju i ujedno i podloga i pokretač njegove predavačke djelatnosti na američkim sveučilištima od sredine 1980-ih do danas.

U taj filmsko-interpretativni vid Žižekova opusa svrstavaju se, prema mome uvidu, još dvije, puno recentnije publikacije. Njegov filmografski esej pod naslovom *The Pervert's Guide to Cinema* (Fiennes, S. i Žižek, S. 2006) koji je i sâm napravljen filmskim postupkom te istoimena zbirka filmskih analiza i interpretacija u prijevodu s engleskog na hrvatski pod naslovom *Pervertitov vodič kroz film* (Žižek 2008). Ta je zbirka prevedenih tekstova, prema mome znanju, uopće jedina knjižna zbirka takvih Žižekovih radova o filmovima do sada.

Priredivač zbirke S. Horvat upozorava u svome pogovoru da Žižek ne tretira filmove kao objekte ili sredstva sa „stanovišta neke znanstvene filmološke analize” koja bi „sâma sebi bila svrhom”, nego obrnuto i radikalnije razumljeno, da je film pravi medij samoga Žižekova mišljenja.⁴⁵ Premda takva konstatacija u svome negativnom dijelu, naime da Žižek ne postupa znanstveno filmološki, u osnovi izriče opće mjesto o Žižekovu ekscesivnom korištenju filmova u filozofskom diskursu o politici, ideologiji, kulturi i sâmjoj filozofiji,⁴⁶ ona u svome pozitivnom dijelu, u tvrdnji da je Žižekovo „pisanje

45 Horvat (2008), Pogovor uz Slavoj Žižek, *Pervertitov vodič kroz film*, 196 ističe posebno da filmovi za Žižeka „nisu tek objekti ili sredstva analize” te „Žižekovo pisanje je zapravo slično strukturi filma”.

46 Za opću priznatost toga vida Žižekova opusa v. Parker (2004), *Slavoj Žižek. A Critical Introduction*. No usprkos ocjeni o velikoj relevanciji filmskih ilustracija za Žižekov argumentativni postupak, kod Parkera je ovoj tematici posvećeno tek dvije-tri stranice bez daljnje problematizacije. Jameson se čini jedinim koji toj općoj karakteristici pripisuje poseban i precizniji (eizenštajnovski) smisao „montaže atrakcija”.

slično strukturi filma”, sadrži višak koji je u tvrdnji ostao neobjašnjen i povlači za sobom nova pitanja.

Iz najbližih izvora znamo da sâm Žižek izričito uzima film kao sredstvo analize i spoznaje: želimo li doista nešto spoznati o stvarnosti, gledajmo u film.⁴⁷ Premda bi se, s obzirom na Žižekove filmske preferencije, očekivalo da je riječ o spoznavanju stvarnosti kroz filmsku strukturu poput poetike montaže kod Ejzenštajna, kako upozorava i Jameson, ova je Žižekova deviza u osnovi najprije mišljena na wittgensteinovski način.⁴⁸ Ona ne ostavlja prostor za sumnju da je riječ o analitički objektivirajućoj (upravo teorijskoj i „znanstvenoj”) distanci prema filmu kao posebnoj stvarnosti u odnosu na izvanfilmsku stvarnost. To znači, da bi film mogao funkcionirati kao sredstvo spoznaje i da bi se mogao prenijeti na izvanfilmsku stvarnost, mora i sâm biti spoznat („viđen”) kao sredstvo spoznaje – i to upravo gledanjem. Otud se kod Žižeka ne radi ni o identifikaciji između filma i stvarnosti, premda se čini da tome programatski teži, niti o supstituciji izvanfilmske stvarnosti filmom, pa čak niti o „filmskoj strukturaciji” mišljenja. Radi se posve uobičajeno i nespektakularno – o reprezentaciji ili supstituciji izvanfilmske stvarnosti stvarnošću filma na temelju analogije analizâ. Pritom vidimo da skriveni jaz između analize filma i analize stvarnosti, koji u standardnom diskursu markira jezični izraz ‘kao’, kod Žižeka nije ni tematiziran i još manje opravdan nego tek „premošćen” prešutnom zamjenom kako predmeta (stvarnost se zamjenjuje filmom) tako i epistemičkog odnosa: spoznavanje se reduktivistički zamjenjuje gledanjem-u, motrenjem.⁴⁹

Drugim riječima, epistemološka pretpostavka o istinskoj spoznaji stvarnosti putem filma ne poziva na zamjenu stvarnosti prijenosom svijesti u filmsku fikciju. Sâm Žižek se ne predstavlja – barem ne još na privatno-psihološkoj razini, ali svakako već na profesionalnoj! – kao Cecilia iz filma *Purpurna ruža* Kaira Woodya Allena, kojoj se filmska i nefilmska stvarnost pretaču jedna u drugu interveniranjem glumaca s platna u gledalište i svijet izvan dvorane, odno-

47 Ta krilatica markira Žižekova uvodna meta-izlaganja u filmu *Fiennes i Žižek* (2006), *The Pervert's Guide to Cinema* po kojem je nazvana i knjižna zbirka.

48 Ili, kako bi Žižek prije i češće rekao, „skoro wittgensteinovski”; za diskusiju o tome koja je svakako indirektna v. npr. „What cannot be said, must be shown”, u: Žižek (2013).

49 U komentaru scene iz filma *Possessed* C. Browna (1931) Žižek upotrebljava engleski izraz ‘looking at films’ umjesto ‘watching films’.

sno obrnuto: ulaženjem publike u svijet na platnu. Ne predstavlja se ni kao 'Nemo' iz filma *Matrix*, kojim počinje njegov filmografski esej o filmovima; umjesto plave ili crvene tablete, između kojih unutarfilmski protagonist treba birati, Žižek kao meta-protagonist traži „treću pilulu” – upravo onu koja pruža uvid u imanentni odnos stvarnog i virtualnog. Stoga Žižekovu poziciju govorenja (ili pisanja) moramo uzeti kao posebnu teorijsku metapoziciju i izuzeti je iz govora o „sličnosti sa strukturom filma”. Ako je njegov asocijativni i komparativni stil mišljenja navodno „filmičan” zbog editorskog postupka s tekstovima i predavanjima, tipičnog za editiranje filma, ta je sličnost svakako očigledna i predstavlja truizam. Naime, za ovu tvrdnju autor ukazuje na gradnju tekstova kod Žižeka, na „neprimjetne prijelaze jedne sekvence u drugu” (Horvat 2008, 196-197), no s obzirom na eklatantne skokove u Žižekovoj gradnji teksta s glavne na sporedne teme i obrnuto, s jednog motiva na asocijativno ulančavanje primjera, pretpostavka o „neprimjetnim prijelazima” jedne sekvence u drugu nije uvjerljiva. Kako je naprijed navedeno, sâm Žižek naziva te „neprimjetne prijelaze” lijepljenjem i montažom gotovih fragmenata koji za sebe čine tekstualne cjeline (v. A. Taylor 2005).

Karakteristično je pritom da Žižek nigdje, prema mome znanju, ne povezuje svoju sklonost ka montaži u gradnji-pisanju tekstova s „montažom atrakcija” kod Eizenštajna, kako tu vezi ističe Jameson. Još manje mjesta kod Žižeka nalaze srodni primjerci umjetničke teorije-i-prakse poput filmske poetike Dzige Vertova. No, još više od nedostatka teorijskog interesa za medij kod Žižeka čudi to što on analitički ignorira i takav kraljevski primjerak meta- i intrafilmske interpretacije filma poput Woody Allenove *Purpurne ruže Kaira*, premda montaže Žižekove intrafilmske interpretacije filmova kod Sophie Fiennes dovoljno nalikuju upravo postupcima Allenove Cecilije. Teško je zamisliti bolji primjer krunskog svjedoka iz same filmske industrije za Žižekov teorem da filmski svijet predstavlja dio stvarnog svijeta koji ujedno i reprezentira. Manje je očigledno da je ta površinska sličnost subvertirana iznutra pozicijom subjekta diskursa o filmu koja je tipično metafilmska i teorijska u doslovnom smislu riječi: gledanje-motrenje objekta kao cjeline s određenog partikularnog gledišta. Žižek sâm je taj koji nam stvarnost filma postavlja kao epistemološki análogon analizi stvarnosti sa svim pripadnim epistemološkim problemima, od odnosa interpretiranog i interpretirajućeg predmeta, preko pojmovne i osjetilne građe do

forme i strukture, uključujući i razliku u percepciji između motrenja i gledanja (*looking* at vs. *watching*).

Ograničenost teze o Žižekovu imanentno-filmski strukturiranom pisanju pokazuje se u usporedbi značenja filma za Žižekovo pisanje sa značenjem snova u Freudovoj psihoanalizi.⁵⁰ Premda ovakva tvrdnja sadrži normalno očekivanje u odnosu na Žižeka kao deklariranog psihoanalitičara u filozofiji i filmskoj kritici, ona implicira problematično smanjenje ili čak nestajanje distance između analitičkog postupka s filmom i filmskog postupka u analizi, koje nije konzistentno u odnosu na Žižekovo geslo o objektivističkom gledanju u film. Zbog očiglednog nesuglasja između pretpostavke o „neprimjetnim prijelazima” u filmskom postupku pisanja i Žižekovih stvarnih tekstova, ali, s druge strane, zbog opće prihvaćenosti pretpostavke da film ima osobitu relevanciju u Žižekovu kritičkom diskursu, čini se vrijednim detaljnije istražiti pretpostavku kako je Žižekov pisani diskurs o filmu „slična strukturi filma”. No, to znači da je za pitanje o uvjetu mogućnosti Žižekove psihoanalitičke filmologije nužna drugačija ili čak možda i obrnuta pretpostavka – o nužno heterogenom porijeklu ili eksternoj poziciji „znanstvene discipline” spram filma, a nipošto o filmskom imanentizmu u obliku neprimjetnih prijelaza.

Za provjeru održivosti, dometa i točnijeg smisla te teze o „strukturnoj sličnosti” Žižekova pisanja i filmskog postupka obratit ćemo se u nastavku malobrojnim Žižekovim iskazima koji imaju koliko autoreferencijalni toliko i metadiskurzivni karakter.⁵¹

Mora se, najprije, uvažiti okolnost da Žižek svoj rad dovoljno izričito naziva psihoanalitičkom kritikom filma, a ne teorijom. Pritom termin ‘psihoanalitički’ podrazumijeva koherentan skup teorema koji pripadaju definiranoj doktrini sa statusom teorijske i praktičke znanstvene discipline bez obzira na neslogu o njezinu znanstvenom karakteru, dok ‘kritika’ označava poseban diskurzivni postupak primjene tih teorema na objekt izvan korpusa teorema;

50 Pritom priređivač ističe da psihoanaliza, kao „znanost koja je sama sebi svrhom”, tretira snove kao objekte i sredstva baš kao što i „neka znanstvena filmska analiza” postupa s filmovima (Horvat 2008, 197). Tako se pretpostavka o filmskom imanentizmu Žižekove analize filmova pokazuje više kao zapreka za uvid u ono najočiglednije u Žižekovoj filmologiji, naime u okolnost da je upravo psihoanaliza u Freudovoj i Lacanovoj verziji ona „treća pilula” ili ime za metapoziciju Žižekova diskursa o filmu.

51 Za daljnju diskusiju usp. Žižek (2008), *Pervertitov vodič kroz film*, 7–11.

taj objekt izvan kritike upravo su filmovi. Oni time ujedno služe i kao mediji u običnom smislu sredstva za pristup nečemu drugome što je izvan njih; to su, kako formulira Žižek, „suvremeni ideološki trendovi”. Nadalje, Žižek dovoljno izričito smatra psihoanalitičku kritiku filma najboljom – što znači i veridički utemeljenom i ek-splanatorno uspješnom – a također dovoljno često, dovoljno glasno i dovoljno polemički opovrgava rješenja i pristup drugih mogućih teorija filma, od starijih semiotičkih do recentnih kognitivističkih. Stoga već sâm termin ‘kritika’ ne dopušta da se Žižekova filmologija stavi neposredno u opozicijski par znanstveno-neznanstveno. No, time nije razriješeno medijsko-teorijsko pitanje o Žižekovoj upotrebi filma.

Drugi mogući odgovor na nedostatak medijske teorije filma kod Žižeka glasi da on tretira ‘film’ (u jednini) zapravo samo kao filmske primjere (u množini), tj. kao ilustracije ili reminiscencije na neki drugi teorijski diskurs nego što je filmski. Taj odgovor je instrumentalistički i u izrazitoj je suprotnosti s pretpostavkom o imanentizmu filmske kritike, ali čini se točan barem utoliko što to priznaje i sâm Žižek. No, kako je točnost samo trivijalan i najmanje istinit oblik istine, osobito kad takav odgovor zvuči kao priznanje krivice, i Žižekovo priznanje više skriva nego što otkriva. Stoga se primjeren pristup analizi ovoga pitanje ne sastoji toliko u vrednovanju ili ocjenjivanju Žižekove psihoanalitičke kritike filma na pretpostavkama neke druge filmske teorije, nego u ispitivanju sâme pretpostavke o psihoanalitičkoj naravi njegove kritike kinematografije.

Riječ je o trima tezama samog Slavoj Žižeka koje se odnose na njegovu teorijsku poziciju u kritici filma i njihovu međusobnom odnosu. U knjizi *Pervertitov vodič kroz film* one nisu prezentirane kao tri povezane teze i, osim treće teze, ne čine kontinuiran i jedinstven metatekst.

Prvu tezu Žižek izriče u prvoj rečenici uvoda (Žižek 2008, 7) kao neku vrstu akta iskrenosti ili priznanja vlastite manjkavosti:

„Zašto pišem o filmovima? Prvi sam koji ću priznati da u većini slučajeva filmove koristim jednostavno zato da ilustriram neku teorijsku tezu ili da pojednostavim i analiziram današnje ideološke trendove.”

Druga teza izrečena je u tekstu pod naslovom „Pervertitov vodič kroz obitelj” koji otvara zbirku:

„Kad mi se Sophie Fiennes obratila s idejom da napravimo ‘per-

vertitov vodič' kroz kinematografiju, naš je zajednički cilj bio pokazati da je psihoanalitička kritika kinematografije još uvijek najbolja koju imamo, da može generirati uvide koji nas potiču da promijenimo cijelu svoju perspektivu" (Žižek 2008, 11).

I u ovoj tezi uočljiva je, između izrazâ „najbolja” i „još uvijek najbolja koju imamo”, izvjesna ambivalencija, prizvuk privremenosti psihoanalize usprkos njezinim pretpostavljenim kapacitetima. No, zato treća Žižekova teza glasi kratko i olakšavajuće – da sve to ipak još nije sve! Ovo ne-sve zapravo je prijelaz od prve teze prema cijelom ostatku predgovora koji sadrži materijalno-estetske opservacije o filmovima *Ivan Grozni* Sergeja Ejzenštajna, *Kratki rezovi* Roberta Altmana i *Zrcalo* Andreja Tarkovskog, i te nepune tri knjižne stranice jedini su primjerak kontinuiranog i koherentnog teksta o striktno materijalnim ili 'estetskim' aspektima filmskog govora. Uvod kulminira u poučku u kojem Žižek izriče treću tezu o njegovu odnosu prema kinematografiji:

„Pouka svih tih primjera poznata je svakom pravom dijalektičaru: istinski sadržaj nekog umjetničkog djela nalazi se u njegovoj formi, u načinu na koji njegova forma izobličuje/premješta sadržaj koji reprezentira. To je razlog zašto trenuci sublimnog ekscesa, koji se rađaju kroz čistu formalnu manipulaciju sadržajem koji je sam po sebi uobičajen, ponekad čak vulgaran, od filma čine umjetnost, i stoga čine vrijednim pisati o filmu s ljubavlju” (Žižek 2008, 9).

Ovo priznanje filmofilije ili sublimnog afekta kao trećeg, ali zapravo temeljnog i najistinitijeg razloga Žižekove psihoanalitičke kritike, na koji ću se ovdje usredotočiti, ne treba nas oslijepiti za nevidljivi i nepriznati, četvrti grijeh kontradikcije koji kao duh lebdi nad svim tezama, a napose nad prve dvije.

Naime, dok prva Žižekova teza o tome da su filmski primjeri jednostavne ilustracije za teorijske teze implicitno kazuje da je odnos psihoanalitičke teorije prema filmu izvanjski, druga teza implicira, obrnuto, da taj odnos mora biti duboko unutrašnji jer, prema Žižeku, psihoanalitička kritika filma još uvijek jedina „generira uvide koji su u stanju promijeniti cijelu našu perspektivu”, tj. „naše spontane i uobičajene percepcije stvarnosti”. Ova pretpostavka nužno osporava sadržaj one prve: psihoanalitička kritika ne može značiti primjenu filmova na teoreme psihoanalize u svrhu jednostavne ilustracije nego, obrnuto, primjenu psihoanalize na interpretacije filmova u

kojima Žižek vidi glavni ideološki stroj današnjice. To je faktički ono što dobivamo u njegovim navodnim ilustracijama.

Otud Žižekovo priznanje „grijeha ilustracije” u prvoj tezi izgleda kao iznuđeno lažno priznanje. Međutim, ta frivolna igra donosi sobom jednu analitičku korist s obzirom na metodu jer prikriva veću napetost između druge i treće teze. Naime, dok druga teza govori o primjeni psihoanalize na kinematografiju kao o aktu suverenoga doktrinarnog znanja samog Žižeka, treća teza upućuje, kao što ćemo još točnije vidjeti, na momente slučajnosti, ponavljanja i insistencije koje opovrgavaju ranije citiranu Harphamovu tezu o metodološkoj totalnosti i političkom totalitarizmu Žižekova diskursa, a koje bismo mogli svrstati u kategoriju nesvjesnog. Nije pritom riječ o nesvjesnom privatne osobe Slavoj Žižeka nego upravo o nesvjesnom njegova diskurzivnog postupka s filmom, filmografskom i filmološkom. Njegovo ime je upravo filmofilija čiji ćemo „perverzni” oblik pokušati istražiti dalje nego što nudi sâm Žižek. Da bismo istražili relevantne pretpostavke na kojima počivaju ove tri teze o njegovu interesu za film iz knjige *Pervertitov vodič kroz film i*, napose, njihov međusobni odnos, čini se primjerenim, ekonomičnim i obećavajućim putem ispititi način na koji one djeluju u filmografskoj verziji Žižekova vodiča u kinematografiju (Fiennes i Žižek, 2006).

3.2 STAGING PHILOSOPHY

Film je napravljen sa Slavojem Žižekom u glavnoj ulozi obaviještenog i duhovitog vodiča kroz kinematografiju. Premda se može reći da zapravo hollywoodski filmovi igraju ulogu u Žižekovim filozofskim interpretacijama, njegova faktička uloga u filmu Sophie Fiennes svakako je višeslojna. Žižek nastupa kao akter-tumač odabranih filmskih scena iz različitih filmova kroz cijelo 20. stoljeće, o kojima je prethodno već višekratno pisao u knjigama i manjim tekstovima, ali sada, u filmu, on ih tumači kao vodič kroz arhive i setove Hollywooda, inscenirajući uživanje u scene kao da je oduvijek bio njihov skriveni svjedok. Ta se amfibolija pretače u ulogu filmskog karaoke koji sad iskoračuje iz pozicije interpreta i ne samo što ulazi u „prizorišta” (poput podruma kuće iz Hitchcockova *Psycha*, pozornice s tamnocrvenim zastorom iz *Mulholland Drivea* ili toaleta hotelske sobe u *Prisluškivanju*), nego postaje takoreći dio scene, prelazeći s metafilske na intrafilmsku razinu. Ta Žižekova ulaženja u filmske setove i scene svakako su montirana namjerno, ali čini se da ne bi bila ništa više od koketne, ali očekivane atrakcije

kad ne bi sadržavala ekscisivni višak koji ukazuje na nešto dalje od efekta uspješne montaže. Pritom, riječ je zapravo samo o dvjema takvim scenama iz dvaju Hitchcockovih filmova, dok se u drugim scenama Žižek više drži kao učeni komentator na distanci nego pasionirani interpret-i-akter.

Jedna od scena je s kraja *Psycha*, u kojoj se Lila, sestra ubijene Marion, izobličeno lice u vrisku, okreće za 180 stupnjeva od mumificiranog leša Normanove majke, posjednutog na drvenu stolicu u jednom kutu podruma, da bi u suprotnom kutu, u istoj drvenoj stolici, ugledala namrgođenog Žižeka buljavih očiju, kao da se okrenula za puni krug od 360 stupnjeva, i nastavila vrištati. No, da se u toj montaži ne radi samo o dosjetki nego o interpretativnoj poruci, potvrđuje se na drugom primjeru. U drugom dijelu dugačkog priloga o *Pticama* (1963), nakon teorijskog objašnjenja o metafori pticâ kao „provali seksualne energije”, Žižek nesigurno manevrira čamcem kojim se zapravo Melanie u filmu vozi u Bodega Bay i sav razbarušen od vjetra, sunca i mora, zadovoljan kao dječarac koji vraća vrludavi čamac na pravi kurs, s jezikom nekontrolirano isplaženim od unutrašnje napetosti, kaže: „Oh what am I doing! ... Sorry! Now I got it!” da bi nakon male pauze nastavio: „O God, I am thinking like Melanie! You know what I am thinking now...” – i šeretski zagonetno smije se u kameru, kao da nas hoće baš jako skandalizirati: „I want to fuck Mitch!”⁵²

U nastavku scene opet borba s čamcem i jezikom: „Oh no! Sorry, sorry, sorry! ...” i objašnjava zašto se ispričava: „I thought I spontaneously confused the directions...” – kao da se u sceni s čamcem zaista radi o čamcu a ne o pravcu interpretacije koji je upravo dao.

Neposredno potom slijedi prizor s Mitchom koji na molu s dalekozorom iščekuje Melanie. Međutim, za nas, Mitch kao da najprije vidi raščupanog Žižeka u vrludavom čamcu i ponešto zbunjen skida dalekozor s očiju. Ono što je Mitch zapravo vidio u filmu bila je Melanie kako sigurno upravlja motornim čamcem, usmjerena na cilj, ne brkajući pravce kao Žižek – sve dok je iznenada ne napadne galeb kao krvoločni predator. Tako se i Mitchu i njoj događa ista nezgoda, samo na različitim filmskim razinama i u različitim obličjima: dok Mitch vidi kako galeb napada Melanie, mi vidimo kako prema njemu navaljuje raščupani i uzbuđeni gutač i tumač

52 Usp. integralni transkript filma na <http://beanhu.wordpress.com/2009/12/07/the-perverts-guide-to-cinema/>.

filmova Žižek koji izvještava o svojim „freudovskim” pomislama i asocijacijama u trokutu Žižek-Melanie-Mitch.

Na taj način Žižekovo raspoloženje spontanog „homoseksualnog napasnika” anticipirano je imanentno-filmskim govorom, ali u izvrnutom obliku metafilma Sophie Fiennes: stupivši u čamac na mjesto Melanie i postavši objektom Mitchova zbunjeno-zabrinutog pogleda, Žižek je zapravo nastupio kao iracionalna pojava napasnika i time nije samo učinio vidljivim kadar želje u kojem vladaju izokrenuti odnosi od manifestnih: ne samo što Žižek ulazi u rekvizit iz Hitchcockovog filma i počinje misliti kao jedna od ‘Hitchovih plavuša’, Melanie, već i obrnuto, montažom scena iz objektnog filma i metafilma Melanie stupa u čamac iz Žižekovog meta-filma i postaje akter psihoanalitičkog metadiskursa o filmu Ptice u kojem nakon Žižekove intervencije viša ništa nije isto. Može se reći još više od toga: metafilmsko montiranje Žižeka u Hitchcockov film, njegovo stupanje na mjesto Melanie koja je time takoreći ukinuta, odnosi se zapravo na nešto drugo što se pokazuje samo kroz subjektivni kadar Mitchova dalekozora – naime, na mjesto Žižeka, koji je provalio u kadar da bi supstituirao Melanie, u kadar će iznebuha upasti galeb kao zagonetni semiotički objekt u funkciji pojačivača napetosti cijelog filma koju će suspendirati upravo Žižek sa svojom „opsceonom” upadicom, dosjetkom ili vicem „priznanja” homoerotske želje prema Mitchu, prisvojene od Melanie. Njezin smisao i funkcija ne leže u humoru fingiranja, vica ili provokacije, već u doslovnosti želje interpretatora. Ona je mjesto perverzije u metodi interpretacije.

Za identifikaciju metodološkog smisla i epistemološke pozadine ove humoristične forme interpretacije u hiperboli pornofilmskog uživanja, u kojem se heteroseksualna veza s razine filma-objekta (Melanie-Mitch) pojavljuje kao homoerotska želja na razini meta-filma (Žižek-Mitch), vidljivo je da Žižek u vrludavom čamcu performativno preuzima ono što će izreći kroz doktrinarni sadržaj interpretacije o djelovanju seksualne energije u sâmom srcu zapleta na razini filma-objekta. Njegovo pojavljivanje na mjestu Melanie, ta humoristična imaginarna identifikacija s jednom od Hitchcockovih „plavuša”, ne dobiva smisao iz supstitucije Melanie s obzirom na udaljenog Mitcha.⁵³ Ona se uspostavlja s obzirom na ono što od počet-

53 Premda bi to već bilo dovoljno za intelektualni ‘entertainment’ u stilu Woodya Allena, radikalno perverzni smisao ovoga momenta u Žižekovoj intervenciji u libidinalne zaplete glavnih likova leži u tome što on s razine

ka sprečava Mitchov odnos želje-i-ironije s Melanie – to su stalne intervencije ili insistencija nesvjesnog majke. Na mjestu Melanie u čamcu, Žižek je antagonist majke, a ne konkurent ili Anti-Melanie, što samo znači da je pravi objekt Žižekovih interpretacijskih intervencija – upravo objekt želje interpreta – simbolički odnos između galeba i majke.⁵⁴ Upravo to je predmet oko kojeg se vrte i Žižekovi eksplicitni doktrinarni komentari. Oni se tiču, dakako, incestuoznog kompleksa Mitchove majke koja očajnički nastoji zadržati mjesto „prve” žene u psihičkom univerzumu svoga sina. Međutim, psihoanalitički smisao majke u *Pticama* i Žižekov doktrinarni počak o *Nad-Ja* kao instanci uživanja ne leži ni samo ni primarno u doktrinarnim objašnjenjima koja Žižek izlaže ili ispušta.⁵⁵ On leži jednako, ako ne i više, u samoj formi interpretacije, u materijalu metafilma, u simboličkoj građi želje interpreta.

Naime, citirana dosjetka s „priznanjem homoerotske želje”, vrludanje čamcem i „spontano brkanje pravca” sadrže upravo takav prevrat libidinalne investicije u samom aktu interpretacije iz doktrinarnih sadržaja psihoanalize u formu interpretacije koja sama ima psihoanalitički smisao s epistemološkim posljedicama. Kao intrafilmsko mjesto interpretacije ili kazivanja o filmu ona se ponaša kao (parcijalna) suspenzija kontrolne, cenzorske metapozicije znanstvenog govora koja u akademskom, sveučilišnom ili bilo kojem usporedivom diskursu u kinematografiji pripada poretku *Nad-Ja*. S Žižekom u čamcu isplažena jezika, u borbi između pravog i krivog smjera, taj se cenzor ispravnog tumačenja ovdje iskazuje kao užitak u nekontroliranim krivudanjima interpretacije. To što Žižek taj odnos *Super-Ega* i *Ida*, cenzure i uživanja, ilustrira primjerom iz

metafilma radi isto ono što radi Mitchova majka na razini filma-objekta: potiskivanje Melanie samo je način uspostave kontrole nad Mitchovim statusom objekta želje kod majke, Melanie, mlađe sestre, učiteljice u Bodega Bayu, i na kraju (na metarazini) želje interpreta Žižeka za provalom u istinite odnose likova.

- 54** Ta „majčinska linija” interpretacije potvrđuje se još puno izravnije u već spomenutom prizoru iz podruma *Psycho*, gdje Žižek doslovno sjeda na mjesto leša Normanove majke i plaši Lilu koja traži sestru, dakako s komičkim efektom.
- 55** Premda Žižek na ovom primjeru ne tematizira figuru nositelja falusa, jasno je da Mitchu pripada upravo ta simbolička funkcija centra svijeta. Osim Melanie i majke – a također i samog Žižeka – na Mitcha je usmjerena libidinalna pažnja njegove mlađe sestre u ranom pubertetskom uzrastu kao i želja mjesne učiteljice, kod koje Melanie odsjeda a koju je majka već ranije eliminirala iz borbe za Mitcha. – Za figuru nositelja falusa v. Žižekove komentare uz film *Lost Highway* Davida Lyncha.

filmova braće Marx, gdje Gaucho reprezentira Id koje se ne može prestati igrati, predstavlja metonimijski supstitut za tematizaciju vlastite ludičke forme interpretacije. Žižek je igra (u doslovnom smislu izvođenja ili glume na pozornici) gestama i govorom bez objektivirajućih metakomentara. Tome služi i lekcija o *sinthomu* koju nam daje Žižekovo luckasto igranje s pozicijom interpreta između metapozicije i inherencije, između akademizma *Super-Ega* i imanencije užitka u aktu filmske interpretacije koji je sâm kinematografski. Za razliku od simptoma, *sinthomi* ne vode, kako poučava Žižek, nikamo izvan sebe, oni su „čvorovi afektivnih naboja”. Možda je otud Žižekova homoerotska dosjetka u čamcu najsublimniji primjer *sinthoma* interpretacije koja ne vodi izvan nje nego nas vraća na unutrašnje pitanje inherencije kao najintimnije i jedino realne.

Premda Žižekovo sjedanje u čamac možemo svakako shvatiti i sâm kao jednu u nizu sofisticiranih i humorističnih igrarija identifikacija s filmskim favoritima, poput prešutne aluzije na lik filmofilke Cecilije Woodya Allena ili pak na Hitchcockova pojavljivanja u vlastitim filmovima. Međutim, doktrinarni kontekst ove scene – Žižekovo psihoanalitičko tumačenje o galebu kao metafori potisnute seksualne energije koja vlada interpersonalnim odnosima i koja na kraju, kao zagonetna sila, nadgleda s visine požar na benzinskoj pumpi i pretvara ga u požar svijeta – i forma interpretacije kroz Žižekovo vertikalno kretanje između razine metafilma *S. Fiennes* i razine Hitchcockova objektnog filma koja nas uvodi u pravi supstitutivni odnos između Žižeka i galeba, daje dovoljno razloga da se u humoru filmofilskog uživanja i imaginarnih identifikacija uoči krajnji metodološki aspekt problematike. Kroz postupak montaže na razini metafilma koja pripada interpretaciji – tj. kroz smišljeni performans interpretacije u doslovnom smislu intervencije koja demonstrira smisao kroz uprizorenje – interpretator se performativno prenosi u objektni (intranarativni) poredak interpretanduma kao njegov sastavni dio i reprezentant, tj. kao moment paradigmatškog odnosa.

Drugim riječima, šaljivi prizor u čamcu možemo smisljeno razumjeti samo kao ponavljanje problema inherencije primjera i principa iz epistemološkog konteksta kroz osebujno rješenje u kontekstu filmske interpretacije. Žižek se, kao intrafilmka instanca metafilmskog govora, ne pojavljuje tek kao još jedan, složen primjerak figure autoreferencijalnosti filma u rasponu od prešutnih, poput Hitchcockova pojavljivanja u filmovima, preko eksplicitnih poput

Truffaultova filma o pravljenju filma u Američkoj noći do fikcionalnih poput Allenove *Purpurne ruže Kaira*. Iako je Žižek svoju figuru auto-referencije filma izveo lakoćom homoerotske šale, koja može biti fingirani vic koliko i genuina omaška, ona se s obzirom na podršku montaže metafilma i na kontekst njegovog pratećeg psihoanalitičkog tumačenja ne može reducirati na slučajan detalj. Žižekova intervencija predstavlja se s dovoljnom jasnoćom i jednoznačnošću kao točka dopune (u smislu derridijanskog supplementa) kinematografske industrije mjestom s kojeg se, iznutra, inherentno dovršava proizvodnja njezina smisla. Premda je, doduše, riječ o fikcionalno uprizorenoj, tj. sugeriranoj imanenciji, upravo njezina fikcionalna forma kao filmsko uprizorenje predstavlja „najsudbiniji primjer”, u Žižekovom značenju izraza, za kreaciju svijeta iz ideje o kinematografiji i jedino ona adekvatno iskazuje ‘perverznu’ istinu interpretacije. Ona, s jedne strane, reflektira logičku osnovu interpretacije, sadržanu u Žižekovoj pretpostavci o paradigmatomskom tipu pripadnosti ili inherencije filma procesu reprodukcije društva. S druge strane, ona izražava bit same ideje o inherenciji interpretacije predmetu interpretacije: njezina realna bit je fantazmatska, kako po filmskim, fikcionalnim sredstvima autorepresentacije tako po težnji aktera interpretacije da performativno prevlada ili ukine izvanjsku narav i kontingenciju pozicije subjekta.

Ta „empatijska”, performativna interpretacija predstavlja po svojoj formi, koju osigurava montažni postupak metafilma, ekscesivni materijalni višak za koji se čini da govori više o Žižekovu ‘pervertiranju’ granica filmske interpretacije nego teoremi i doktrine psihoanalize koje on inače koristi kao „vodič” kroz kinematografiju i tumač istinskog smisla filmova te koje smatra ne samo boljim nego i „prevratničkim” nasuprot drugim tumačenjima.⁵⁶ Taj višak uka-

56 Na toj pozadini izraz ‘pervertit’, koji Žižek ironično primjenjuje na sebe kao tumača filmova, poprima drugačije aspekte. Iako isključuje doslovno kliničko značenje, uzimajući izraz u etimološkoj verziji kao ‘izokretanje’ sa smislom revolucioniranja, takvo izokretanje kliničkog značenja u etimološko samo je slikovitije, ali ništa manje doslovno od kliničkog koje počiva na tehničkom statusu termina. Stoga se čini da etimološko poigravanje s izrazom ‘pervertit’, s obzirom na fantazmatsko uprizorenje svoje želje za inherencijom, predstavlja „zaštitni sloj ironije”, o kojem inače on piše povodom *Breaking the Waves* Larsa von Triera (usp. „Ženskost između dobrote i akta”, u: Žižek 2008, 127). No, „zaštitni sloj ironije” ovdje štiti samog Žižeka, on je taj koji kontrolira da njegovo poigravanje homoseksualnom željom u interpretacijskom postupku ne prijede u doslovnosti značenja ‘perverzije’ u tehničkoj upotrebi termina.

zuje, naime, na drugačiji vid „pervertiranja” interpretacije filmova i tiče se više materijalističkih sredstava analize nego doktrinarnih ili sadržajnih zaliha psihoanalize koje za Žižeka čine osnovu „revolucioniranja” filmske kritike. Tu pretpostavku o drugoj strani interpretacije razmotrit ću na sistematskom nerazmjeru u građi Žižekove kritike kinematografije i njegova metagovora.

4. ‘Treća pilula’ ili suspenzija psihoanalize?

Iako je opisana performativna interpretacija filmova moguća samo filmskim sredstvima, ona, koliko god bila ograničena na tek dva primjera metafilmskih montaža, baca ponešto drugačije svjetlo i na sâmu knjigu Žižekovih filmskih analiza pod istim naslovom. No, knjiga sadrži nešto više u odnosu na filmsku kolekciju interpretacija što nam omogućuje teorijsku retematizaciju ‘opscenog’ viška u Žižekovoj filmskoj interpretaciji filmova koja, prema mome znanju, ni u tome filmu Sophie Fiennes ni kasnije nije reflektirana.⁵⁷

Citirane tri Žižekove ispovjedne teze iz uvoda o vlastitoj teorijskoj poziciji u filmologiji ne iskazuju samo osobni višak empatije i filmofilskog afekta, nego i napetost između njegove predominantno docirajuće, psihoanalitičke interpretacije filmova i drugačije forme pisanja o filmu koja je kod njega izrazito malo zastupljena, upravo manjinska, i ima posve drugačije karakteristike. Nakon tvrdnje o ilustrativnom postupku s filmovima, koja čini prvu tezu, i najave da to nije sve, Žižek nastavlja u izrazito osobnom tonu:

„Nedavno sam, gledajući ponovno Ivana Groznog Sergeja Eisensteina, zamijetio predivan detalj u sceni krunidbe na početku prvog dijela: kad dvojica (do tog trenutka) najbližih Ivanovih prijatelja sipaju zlatne kovanice s velikog tanjura na njegovu tek pomazanu glavu, ta pravcata kiša zlata ne može ne iznenaditi gledatelja svojim magičnim ekscesivnim karakterom – čak i kad ta dva tanjura vidimo gotovo prazna, prelazimo na Ivanovu glavu na kojoj se zlatne kovanice ‘nerealistično’ nastavljaju sipati u neprekidnom obilju... Nije li taj eksces zapravo eksces čistog obilja koje nadilazi materijalnu svrhu, nadilaženje aktualnog putem virtualnog?” (Žižek 2008, 9)

57 U filmu A. Taylor (2005) Žižek o svome odnosu prema filmovima govori sporadično i posve izvanjski, npr. dok kupuje video filmove u nekom dućanu; isto tako, dok govori o svome načinu pisanja tekstova, ne evocira nikakav odnos s postupkom editiranja filma.

U odnosu na Žižekov većinski način pisanja o filmu – a to je, kako on tvrdi u prvim dvjema tezama, jednostavno ilustriranje teorijskih teza koje pripadaju drugom polju – ovaj pasus iz uvoda predstavlja po svome sadržaju, i osobito po metodološkoj intenciji, nešto posve netipično i heterogeno unutar Žižekove filmologije i filmografije. Žižek će to u filmskoj verziji vodiča nazvati „kinematičkim materijalizmom”. Taj mu termin omogućuje da plastično imenuje stvar do koje mu je stalo i, ujedno, da izbjegne najbliže uobičajeno ime za imanentnu materijalističku analizu filma. Riječ je o Žižekovu notornom općem podcjenjivanju semiotike, i posebno semiotičke analize filma, no cijeli uvod u knjižnu zbirku filmskih analiza, a napose citirano mjesto o „ekscesu čistog obilja” semiotičke građe koje „nadilazi materijalnu svrhu”, ponaša se kao apel upravo za rehabilitaciju semiotike filma. Žižek to priznaje u predgovora, ali opet u izokrenutom obliku:

„Uobičajeni pristup psihoanalitičke kritike sastoji se u reduciranju svega na obiteljske komplekse: koja god bila priča, u njoj se ‘doista radi’ o Edipu, incestu itd. Umjesto da pokušamo dokazati kako to nije istina, trebali bismo prihvatiti izazov. Filmovi koji su najudaljeniji od obiteljskih drama filmovi su katastrofe, a oni gledatelja ne mogu ne fascinirati spektakularnim prikazom zatrašujućeg događaja velikih razmjera. To nas dovodi do prvog psihoanalitičkog pravila kako da tumačimo filmove katastrofe: trebali bismo izbjeći mamac ‘velikog događaja’ i usmjeriti pažnju na ‘mali događaj’ (obiteljske odnose), tumačiti spektakularnu katastrofu kao indikaciju problema u obitelji. Uzmite Stevena Spielberga: tajni je motiv koji prožima sve njegove ključne filmove – E.T., Carstvo sunca, Jurski park, Schindlerova lista – ponovno pronalaženje oca, njegova autoriteta” (Žižek 2008, 11).

Premda bismo nakon ovih redaka o ‘autoritetu oca’ kao tajnom motivu svih ključnih Spielbergovih filmova mogli pasti u iskušenje da smisao Žižekove psihoanalitičke interpretacije filmova *Psycho* i *Ptice* tražimo u analogiji s njegovim pronalaženjem majke, kao majčinske verzije autoriteta u Hitchcockovim filmovima, slijedit ćemo radije Žižekovu uputu da ne padnemo u mamac velikog plana interpretacije te nećemo dokazivati kako je to pogrešno, nego ćemo prihvatiti upravo taj izazov. Upravo pomoću Žižekove empatije može se postaviti proturedukcionistička teza „uobičajenom pristupku psihoanalitičke kritike” koja ide djelomice protiv

Žižekovog „reduciranja svega na obiteljske komplekse”. No, ta djelomična kontradikcija prema Žižeku ujedno znači upravo protiv glavnog toka psihoanalitičke kritike filmova koji sâm Žižek sledi u tipičnom obliku poricanja: „nećemo dokazivati da je u tome nešto pogrešno nego ćemo prihvatiti izazov”.

Kao što je poznato, ta figura predstavlja kod Žižeka matricu za objašnjenje uspješne borbe protiv vladajućih oblika ideologije. Neku konkretnu ideološku formaciju potući ćemo najbolje tako da „prihvatimo izazov”, tj. da apropriramo njezine pretpostavke i djelujemo po njima, ali sa samosviješću o svojoj kritičkoj poziciji. Nije jasno pritom hoće li tuđa ideologija biti potučena time što će nestati sa smrću svojih neiskrenih ali stvarnih sljedbenika, kao u poznatom vicu o caristički nastrojenoj ‘matjori’ koja je na samrtnoj postelji umjesto posljednje pomasti tražila od sina da je učlani u Komunističku partiju ne bi li s njome „umro i jedan od njih”; ili pak time što će s našim navodno samo taktičnim prihvaćanjem izazova nestati svaka razlika između nas i naše kritičke samosvijesti naspram aproprirane ideološke formacije, a time i sama formacija kao ideološka, poput vica o rješenju problema kanibalizma: „u našem selu nema više kanibala, jučer smo pojeli posljednjeg”.

Kao što smo istaknuli na prethodno tematiziranim montažama metafilmskog narativa kod Sophie Fiennes, Žižekovo „pronalaženje autoriteta majke” ne odvija se na razini doktrinarne ili direktne interpretacije filmova u kojima je cjelokupno zbivanje u filmu reducirano na obiteljske komplekse kroz vladavinu dviju autoritarnih filmskih majki. Interpretativno pronalaženje autoriteta majke u istinitom liku osujećene, sprijećene ili „kastirane” majke u djelovanju odvija se zapravo kroz Žižekovo izazivanje autoriteta, u aluzivnom zaposjedanju mjesta s kojeg u Hitchcockovim filmovima djeluju dvije figure autoritarne majke: jednom iz čamca kojim dolazi Melanie, drugi put iz stolice u podrumu odakle leš majke vlada jednom polovicom Normanovog Ja. Stoga se Žižekovo ludičko-performativno poistovjećenje s rekvizitima filmova (sjedanje u čamac na mjesto Melanie, sjedanje u stolicu na mjesto leša Normanove majke) ne podudara s velikim planom smisla filmova na osnovama psihoanalitičke doktrine o obiteljskim kompleksima. Ono se čini kritički relevantnijim jer subvertira reduktivnu psihoanalitičku kritiku prema unutra, prema fantazmatskoj stvari same interpretacije koja je predmet želje i koja se interpretatoru čini zahvatljivom samo empatički kroz prijelaz u psihoanalitički akt umjesto psihoanalitičkog teorema.

Time se pitanje o psihoanalitičkoj kritici kinematografije i njezinu mjestu u korpusu Žižekove filozofske kritike kulture i ideologije iznova pokazuje kao pitanje o mjestu u kojem je smješten subjekt metadiskursa o filmu. To je mjesto *realnog* Žižeka, onog koji nije do kraja reprezentiran ni u jednom od dvaju prostora u kojima djeluje: ni sankcioniran bez zadržke simboličkim mandatom akademije (sveučilišta i pridružene nakladničke industrije) ni ukinut u popularnom diskursu svojih imaginarnih filmskih identifikacija. Karakter *realnog* tome mjestu interpretacije daje samo epistemološki zijev upisan u analogijski i supstitutivni postupak s filmovima. On u Žižekovom diskursu ostaje otvoren kao sofističko – premda se predstavlja kao hegelovski dijalektičko (Jameson) – izbjegavanje argumenta kroz uvijek novo dodavanje primjera sa svakim novim nastupom ili tekstom usprkos skrivenoj pretpostavci o paradigmatskom statusu filma i o metonimijskom odnosu između filma kao društvenog proizvoda i društva kao predmeta filma.

Riskirat ćemo stoga izazov da Žižeka identificiramo na planu „manjeg predmeta”, njegove manjinske filmofilije ili kinematičkog materijalizma tako da logiku njegovih triju teza iz knjige konfrontiramo s materijalnim karakterom prikazane performativne interpretacije ili montaže sudioništva iz filma S. Fiennes. Navest ću samo dva slučaja materijalističke nedosljednosti analizâ, u kojima Žižek, usprkos svome oduševljenju nad otkrićem „ekscesivnoga” kinematičkog materijalizma ostaje neosjetljiv za suptilnije materijalno bogatstvo filmskog jezika (postupaka i semiotičke građe) nego što je kiša dukata kod Ejzenšajna.

Tako u filmu *Possessed* (C. Brown, 1931) Žižek na samom početku svoga filmografskog eseja *The Pervert's Guide to Cinema* ilustrira radikalnu tezu o „trećoj piluli” za ukidanje stvarnosti u fantazmatskoj želji subjekta:

„We have an ordinary working-class girl, living in a drab, small provincial town. All of a sudden she finds herself in a situation where reality itself reproduces the magic cinematic experience. She approaches the rail, the train is passing, and it is as if what in reality is just a person standing near a slowly passing train turns into a viewer observing the magic of the screen [...] We get a very real, ordinary scene onto which the heroine's inner space, as it were, her fantasy space is projected, so that, although all reality is simply there, the train, the girl, part of reality in her perception and in our viewer's perceptionis, as it were, elevated

to the magic level, becomes the screen of her dreams. This is cinematic art at its purest.”

Komentirajući scenu u psihoanalitičkim kategorijama projekcije realnog prostora percepcije u fantazmatski prostor „snova”, Žižek s neopisivom lakoćom prelazi preko obilja usko povezanih i gusto poredanih semiotičkih elemenata koji u toj sceni s osvijetljenim prozorima putničkog vagona te, osobito, kroz napadno naglašen poredak s unutrašnjim narativom padaju gotovo kao kiša dukata. Prizor djevojke ispred sporo prolazećeg vlaka ostavlja bez sumnje sugestiju o protoku slika na kino platnu, ali čitava konstrukcija te sekvence pokazuje da se vlak ni u jednom trenutku ne pretvara u „celuloidnu traku”, da se dinamika fantazija odvija iznutra prema van, iz obrnute perspektive od percepcije djevojke (i naše perspektive kao gledalaca), tako da se prizor nastajanja iluzije razbija na svome vrhuncu, u trenutku kad se (iz perspektive gledaoca kao trećeg promatrača) uopće stvara kinematička konstrukcija (iluzija) o intrafilmskoj iluziji djevojke. Osim pojedinih prizora vlaka-kina (sadržaji prozora-okvira, njihov rast i unutrašnja struktura te smjena i nadovezivanje pojedinih scena u prozorima) cjelinu ovog narativa o kino-iluziji (ili, rečeno Žižekovim žargonom: skoro-iluziji!) uokviruju dvije scene. Prva, koja još ne pripada u striktni poredak scena vlaka, ali ih uvodi metonimijski, odvija se na željezničkoj rampi (razgovor nezadovoljne djevojke i njezinog mladića o večeri kod nje na koju ga je pozvala njezina majka). Druga je završna sekvenca scene sâmog vlaka, koja zapravo više ne pripada vlaku kao „ekranu snova” nego nas vraća natrag na rampu: zanesenoj djevojci u prizore boljeg života u osvijetljenim prozorima (priprema putnika za večeru i zabavu) obraća se putnik, oslonjen na ogradu rampe vagona, s čašom šampanjca u ruci, koji joj pijanim glasom nudi piće i kaže da gleda u „krivom smjeru”. Takvo razbijanje iluzije u trenutku ili na vrhuncu njezine (intrafilmske) formacije s dovoljnom jasnoćom upućuje na zaključak da se – usprkos posve realističnoj sugestiji o psihološkom zanošenju djevojke koja pripada stvarnosti izvan vlaka u prizore stvarnosti u vlaku – time na intrafilmskoj razini ni u jednom trenutku ne ukida diferencija između psihičke stvarnosti djevojke i vlaka kao nositelja njezine projekcije. Sugestija o vlaku kao ekranu njezinih fantazija ne dostiže magijsku razinu, ne prelazi granicu diferencije, ne postaje fantazmatska (filmska) svijest djevojke unutar filma već samo predmet trenutnog zanosa koji se

razbija dok se formira pozivom na izokretanje smjera gledanja. Žižekovo „pervertitsko” vođenje kroz kinematografiju dobilo je antagonista iznutra.

Drugi karakterističan primjerak Žižekove redukcije analize filma na psihoanalitičku doktrinu umjesto na semiotičku građu i formu predstavlja njegovo vrednovanje teorijskog težišta u filmu Alana Parkera *Život Davida Galea* (2003), po scenariju Charlesa Randolpha, kao „promašene ekranizacije lacanovske etike želje”. Premda film, kako ističe Žižek, polazi od ispravnog uvida u fantazmatsku osnovu naših želja, završava antilakanovski u moralističkoj taštini tako što pomaganje drugima, sve do žrtvovanja samoubojstvom, postavlja kao jedinu istinsku etičku vrijednost:

„At this point, measured against proper Lacanian standards, the film failed: it endorses an ethics of radical self-sacrifice for the good of others; it is for this reason that the hero sends the full version of the tape to Winslet (novinarka, OP. B. M.) – because he ultimately needs the symbolic recognition of his act. No matter how radical the hero’s self-sacrifice, the big Other is still here”.⁵⁸

Iako naglašeno prigovara kako film nosi „sumnjivu odliku da je prva velika hollywoodska produkcija s eksplicitnom referencom na Lacana”, Žižek nijednom riječju ne spominje ni režisera ni scenarista filma i potpuno previda ili zanemaruje drugu važnu odliku filma – autonomnost sižea u odnosu na psihoanalizu unatoč eksplicitnoj referenci na Lacana. Ta nezavisnost teme leži u specifičnoj medijsko-teorijskoj relevanciji motiva „potpune verzije video-vrpce” i tiče se epistemološke tematike autoreferencijalnosti medija i problema svjedočanstva.

Problemski drugačiji, ali također ilustrativan primjerak materijalne nedostatnosti u Žižekovoj interpretaciji hollywoodske filmske industrije usprkos čestoj pohvali kako ona ne prati samo političke događaje već i teorijske diskusije, predstavlja npr. i višekratno negativno vrednovanje filma R. Zemeckisa *Forrest Gump* (1994). Za Žižeka je glavni lik filma, autistični Forrest Gump, predstavljen kao „nevini statist” koji pukim činjenjem onog što čini pokreće događaje i remeti očekivanja sigurnosti. Žižek u tome vidi „sâm centralni nerv neoli-

58 Žižek (2005), „The Limits of the Semiotic Approach to Psychoanalysis”, 339-340.

beralne ideologije”.⁵⁹ No, neki manifestni elementi u gradnji filma, poput govora likova, pokazuju da je Zemeckisova ideja subverzivnija iz perspektive pragmatičke teorije jezika nego iz anti-liberalne, ideološke predilekcije u Žižekovom pristupu. Naime, govor kojim majka djeluje na odgoj autističnog sina nije izveden iz „maternjeg jezika” koji sadrži pravila za prilagođavanje poretku kao danom ili prirodnom, kako tumači Žižek, već tvori poseban, upravo majčinski jezik-sustav osposobljavanja za život, sazdan od radikalnog insistiranja na deklariranim društvenim idealima (poput subjektivne iskrenosti, intersubjektivne ovisnosti) u koje u liberalnom cinizmu vjeruje još samo „idiot” i subvertira ustaljene odnose iznutra.

Premda je višekratno reflektirao problem „granica semiotičkog pristupa psihoanalizi”,⁶⁰ na pozadini navedenih primjera čini se ipak da bi nov krug refleksije bio nužan za odgovor na pitanje o odnosu između reduktivističkog (i kod Žižeka većinskog) pristupa filmu od proklamiranog materijalističkog pristupa kroz gledanje u filmove. Žižekovo učestalo zanemarivanje materijalnog, semiotičkog obilja filma u korist reduktivizma metode ili svođenja filmske analize na doktrinarna zalihe psihoanalize čini se dovoljno indikativnim da ostavlja opravdanu sumnju kako se kod Žižeka radi o neprizatom isključenju semiotike filma kroz poricanje te, u konačnici, o deficitu semiotičkog materijalizma u njegovoj psihoanalitičkoj interpretaciji filma. Ono što Žižek prakticira i što naziva „reduktivnom” psihoanalitičkom kritikom kinematografije, zapravo je postupak hermeneutičara koji rekurira na doktrinarne zalihe psihoanalize i ujedno koherentista u epistemologiji diskursa i teoriji istine: on interpretira pojedinačno iz cjeline smisla koju osigurava psihoanaliza, a cjelinu konstruira iz pojedinih dijelova koji joj pripadaju i reprezentiraju u paradigmatomskom i metonimijskom odnosu.

Iz naprijed citiranih opservacija o ekscesivnom materijalizmu kinematografije kod Ejzenštajna, Altmana i Tarkovskog, vidljivo je ipak da su njegove više usputne nego sistematske semiotičke i estetičke primjedbe zapravo nosioci Žižekove najjače afektivne investicije, sinthomi njegove istinske ljubavi za filmsko „suho zlato” koje

59 Usp. npr. Žižek (internet), „Some Politically Incorrect Reflections on Violence in France and Related Matters – 5. C’est mon choix ... to Burn Cars”; za širu diskusiju v. esej „Poruka je medij” (ovdje); v. također Mikulić (2005c), „Idiot demokracije ili politicum autizma”.

60 Usp. Žižek (2005), 113-140; programski već u Žižek (1976), *Znak, označitelj, pismo*.

sipa s hollywoodskih nebesa u obilju. Međutim, te primjedbe tvore manjinski korpus teorijske tematizacije i nisu gotovo ni u kakvoj funkciji s cijelim velikim ostatkom njegove psihoanalitičke filmske hermeneutike koja se oslanja na etički diskurs psihoanalize. Iz navedenih triju primjera vidimo, štoviše, da je upravo etički diskurs psihoanalize onaj koji sprečava napredak analize ka materijalističko-kinematičkom uvidu u specifične vrijednosti pojedinih filmova.

Usprkos apoteozni kinematičkog materijalizma, filmovi kod Žižeka više služe kao „ekran snova” samog interpreta ili teoretičara. Oni su sredstvo za koherentnu provedbu eksplanatornog diskursa psihoanalize na području filozofije društva, kulture, politike i ideologije bez daljnjih teorijskih intervencija u praznine i inkonzistencije koje nastaju na prethodno analiziranom temeljnom zijevu analogije. Kontingentna narav primjera i intelektualna kreativnost u analogijskom postupku na pretpostavci heterogenosti dijelova i cjeline, umjesto na pretpostavci o paradigmatškoj naravi egzemplifikacije, ostaje na takvom modelu prikraćena za analitički doprinos i metodološku vrijednost.

Otud se onaj manjinski, ali za Žižeka bitan skup filmskih opservacija o kinematičkom materijalizmu, kao i njegova „performativna” metoda interpretacije, moraju sâmi promatrati kao ekscesivan materijalistički višak koji je kod njega ostao sporadičan i kontingentan. On ne predstavlja ni stvarne teorijske razrade ni interpretacije, koliko prenosi poruku o fantazmatškoj biti sâme interpretacije, o želji subjekta da ulaženjem u imaginarnu tvar filma zahvati ono realno supstituiranog objekta koje ostaje uvijek samo markirano zijevom, stvar između relata. Da bi psihoanalitička kritika kinematografije doista mogla „promijeniti našu cijelu perspektivu”, kako Žižek proklamira epistemološki u svojoj drugoj tezi o upotrebi filmova u svome diskursu, ilustrativna metoda korištenja filmova iz prve teze mora vratiti psihoanalitičku kritiku kinematografije materijalističkoj analizi forme o kojoj govori treća teza. Žižekova psihoanalitička kritika ili upotreba kinematografije u filozofiji, koja se, kao što smo vidjeli, na pretpostavci o paradigmatškom egzemplarnom statusu filma pretvara u ekran snova o virtualno beskonačnoj stvarnosti interpretacije, do sada je samo tumačila kinematički materijalizam treće teze kao ideal psihoanalitičke filozofije općenito. U kritičkoj filozofiji je stalo do toga da se on performativno pretvori u sâmu praksu materijalističke filozofije filma. ¶