

STUDIJE I ČLANCI IV
STUDIES AND ARTICLES

Borislav Mikulić
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
Odsjek za filozofiju

Perverzija i metoda. Žižekova „platonska ljubav“ za film, dijalektika egzemplifikacije i katastrofa psihoanalize u kinematičkom diskursu filozofije

Apstrakt Članak raspravlja o odnosu između paradigmatškog statusa filma i upotrebe filmskih analogija u psihoanalitičkom diskursu filozofije Slavoj Žižeka koji čini temelj njegovog kritičkog diskursa o društvu i kulturi uopće. U prvom dijelu, polazeći od novijih rasprava među nekolicinom engleskih i američkih sveučilišnih intelektualaca o kontroverznom vidovima djelovanja Slavoj Žižeka u akademskoj zajednici i na široj javnoj sceni, u prvom dijelu članka prikazuju se neki usporedni primjeri i unutrašnji pokretači kontroverzije sadržaj-forma u filozofiji i pop-kulturi te Žižekovo razumijevanje te kontroverzije. U drugom dijelu raspravlja se o Žižekovim sporadičnim refleksijama o meta-egzemplifikaciji i obrazlaže teza da kod Žižeka, na pretpostavkama ontologije virtualnog, prešutno djeluje dvostruka, paradigmatška i analogijska, koncepcija inherencije u odnosu primjera i principa te zamjena analogije predmetâ analogijom analizâ, što stvara tipičan konflikt između metonimijske i metaforičke evazivnosti diskursa. Na toj pozadini vrednuje se ponovo opći prigovor protiv Žižeka o „virtualnom totalitarizmu“ lišenom kontingencije smisla i ukazuje na mjesto subjekta izvan diskursa kao druge osnove za analizu uvjeta istinitosti. U trećem dijelu ispituje se i metodološki vrednuje Žižekovo vlastito razumijevanje njegovog postupka filmske ilustracije i njegovo osebujno performativno razrješenje epistemološkog problema filmske interpretacije kroz montažu imaginarne identifikacije ili 'empatije' s filmskim objektima, koje sâm naziva 'perverzijom' ili 'ljubavlju'. U četvrtom dijelu analizira se očigledni nesrazmjer između Žižekove primjene doktrinarnih zaliha psihoanalize u kritici kinematografije, s jedne strane, i njegove teorijski oskudno razrađene apoteoze 'kinematičkog materijalizma'. Argumentira se da taj nerazmjer donosi u rezultatu ono što Žižek odbija u načelu: supstituciju materijalizma analize i kontingencije uvjeta u potrazi za istinskom holističkom koncepcijom smisla, što, u konzekvenciji, izokreće psihoanalitički diskurs o kinematografiji u hermeneutički.

Gljučne riječi akademska korektnost, 'sublimna' egzemplifikacija, paradigmatški i analogijski prijenos, holizam značenja, totalitarizam diskursa, kontingencija subjekta, kinematički materijalizam, kraj psihoanalize

I. „Žižekijanizam“ i forma

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 (Niče) pisali njihovi suvremenici ili historičari.¹ Za Žižekov status ilustrativan je portret koji o njemu daje Fredric Jameson (Fredrik Džejmson):

“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’” (Jameson 2006: 7).

382

Međutim, 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 Ejzenštajnovim 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 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“ s montažom atrakcije u osnovi Jameson vrednuje kao velik primjer suvremene prakse dijalektike koja za njega počiva na Žižekovu odbacivanju dogme o Hegelovoj dijalektičkoj trijadi i njezinoj reinterpetaciji i u svojoj osnovi više je multiperspektivistički, teorijski

1 Studija predstavlja razradu i višestruko proširenje članka pod naslovom „Spontano brkanje pravaca. Žižek i filmofilija (1)“ (<http://deenes.ffzg.hr/~bmikulic/Homepage>), koji je ovdje uključen u znatno prerađenoj verziji (dio III). Rezultat je šireg rada u području epistemologije, semiotike i historijske analize diskursa filozofije kroz druge publikacije i kolegije sa studentima filozofije, komparativne književnosti i lingvistike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Za čitanje i kritiku teksta zahvaljujem Nebojši Jovanoviću (Sarajevo), Branimiru Stojanoviću (Beograd) te Mislavu Žitku (Zagreb) kao i anonimnim recenzentima časopisa. Razumije se da odgovornost za koncepciju i sadržaj teksta snosi isključivo autor.

projekt, tj. otvoren i 'anti-filozofski' nego filozofski u značenju sistemat-ske doktrine². Nije li onda – da upotrijebimo tu tipičnu ali nipošto ne-problematičnu Žižekovu figuru retoričkog pitanja – opsoletno baviti se ponovo, nakon obuhvatne i nipošto nekritične Jamesonove dijagnoze, analitičkim i u konačnici cenzorskim radom na pitanjima stila, retorike i forme Žižekova osebujnog „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 time ne čine se baš posve jednostavnim niti riješenima. Razlog za ponovno preispitivanje navodnog anti-filozofskog rada mišljenja u filozofiji daje s jedne strane 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.”

383

Nalaz koji je sadržan u tome 'ipak' – naime da privremena sredstva teorijskog rada, „provizionalne“ riječi, prvo postaju termini a potom osamostaljeni pojmovi posredstvom 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 zamjerkama koje se u striktnom smislu tiču Žižekova rada na filmskim interpretacijama kojima se prigovara metoda „slobodnih asocijacija“ bez dosljednosti i odgovornosti prema predmetu.³ 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

2 Jameson 2006: 8: “Clearly, the parallax position is an anti-philosophical one, for it not only eludes philosophical systemisation, 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.

3 Usp. diskusiju u Orr 2003 o Žižekovoj knjizi *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieślowski Between Theory and Post-Theory* iz 2001. te osobito odgovor Davida Bordwella na Žižekovu kritiku post-teorije (Bordwell 2005). Nasuprot tome, za inovacijski karakter psihoanalitičke kritike filma v. McGowan 2007.

kinematografskim ili, 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 *show*, bilo s negativnom ili pozitivnom konotacijom.

384

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 humorom i vicevima, skokovitim egzemplifikatorskim načinom izlaganja, eliptičnom logikom, paradoksima i paralaksama nego sadržajem argumenata. Tipično je da Žižek pri tome sâm nudi tumačenje takve (navodne) supstitucije ozbiljnih sadržaja humorističnom formom – naime, njegovi oponenti to rade navodno zato da ne bi morali uzeti *ozbiljno* njegove sadržaje i argumente i, napose, njega osobno kao relevantnog mislioca (v. Taylor 2005). 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.⁴

No, usprkos tome što je odnos forme i misli, pa čak i posebna tema retorike i stila u istinosnom diskursu filozofije i znanosti višekratno obrađivan i izvan teorije književnosti (v. npr. Habermas 1989, Frank 1990), ovoj temi je u slučaju Žižeka dodatni naboj dao upravo sâm Žižek ali ne u eksplicitnom dijelu svoga komentara. Najprije, tko god je čitao, slušao – a također i gledao – tekstove, predavanja i nastupe toga planetarno najistaknutijeg filozofa, 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 (Džudit Butler). No ipak u takvim nedosljednostima ne leži metodološka relevantnija spomenute zavrzlake. Bez obzira na to je li Žižek samo „antropomorfn“ a ne i šizofreni paranoik, kako izvodi npr. Orr (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 – suočavanje sa sadržajima i porukama njegovih argumenata, to se i bez sudjelovanja

4 Za Jamesonovu usporedbu Žižekove kaleidoskopske gradnje teorijskog diskursa s Ejzenštajnovom „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, in a kind of molecular exchange, become a new one”, cit. ovdje prema Boyl 2009: 1–21, gdje autor pokazuje da Jamesonova dijagnoza u *Marxism and Form* (1971) kako marksizam ne isključuje “adherence to some other philosophy” predstavlja osnovu za Jamesonovo tumačenje Žižekove evazivne antifilozofije kao učinka „molekularne razmjene“ preegzistirajućih teorijskih kodova.

u pretpostavci o zavjerama može shvatiti manje spektakularno nego što 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 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 je očigledno i dalje isti kao i prije, tako da je više riječ o seljenju težišta kontroverzije i produkcije paradoksâ a ne o zamjeni navodno ozbiljnih sadržaja neozbiljnim oblicima. Štoviše, noviji primjerci Žižekova masmedijskog djelovanja pokazuju kako "outbursts of sexual obscenity" (Jameson) u tome čudesnom varijetetu predstavljaju točku nestajanja svakog sadržaja osim onog koji čini medijski oblik i akt egzibicije o samome sebi.⁵

385

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 unutrašnje logike u gradnji diskusa 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 žalopjoka o „neshvaćenosti“ nosi sobom, htio on to ili ne, i pretpostavku o načelnoj razlučivosti, odvojivosti i, u krajnjem, o *neozbiljnosti* i *irelevanciji* njegova osebnog *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

5 Usp. Žižek (2013b, internet) o osobnom momentu „ponovnog otkrića seksa“. Premda izgleda da se provokacija ovog verbalnog *soft porno* videa sastoji u „škakljivom“ sadržaju, u filmu je zapravo opsceno 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 od *Facebooka*. Tako bi se jedan stajaći motiv iz Žižekovih knjiga, anegdota o ostarjelom slovenskom komunističkom funkcioneru pred slom Jugoslavije kasnih 80-ih, koji na 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 dovršavanje filozofskog diskursa u porno-ispovjedima filozofa. No, takav zaključak bio bi ovdje svakako još preuranjen.

za zabavu i zaradu. Ta je Žižekova intervencija ili pokušaj intervencije u procese vlastite recepcije toliko *začudjuće platonička* i eklatantno u neskladu s njegovom insistencijom na prepoznatljivo istom – logički skokovitom, slikovitom, humorističkom i neurotičnom – stilu izlaganja koje se naširoko doživljava upravo kao sofističko, premda ga Jameson kvalificira kao dijalektičko.⁶ Ona je također i u neskladu s uvjerenjem drugih, Žižeku također 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 ponovo“ činilo rečenim.⁷

386

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, Slavoj Žižeka, napravilo 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

6 Jamesonova dijagnoza o nekonkluzivnom („ne-triadičkom“) shvaćanju Hegelove dijalektike kod Žižeka upućuje na širi epistemološki aspekt 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), začudjuje s obzirom na noviji trend rehabilitacije sofističkog nasljeđa u kontekstu suvremene francuske akademske filozofije (v. Cassin 1992). Na toj pozadini vrijedi se prisjetiti legendarnog primjera sofističke intervencije u politiku kod dijalektičara Karneada, nositelja tzv. Nove Akademije, u obliku dvaju javnih i masovno posjećenih predavanja u Rimu, za vrijeme diplomatske misije, o pojmu vrline. Prema historijskim izvorima, poput Cicerona, Karnead je osuđen na izgon iz Rima s optužbom za relativizaciju rimskih vrijednosti i zbunjivanje rimske mladeži. Za ovaj aspekt v. u nastavku diskusiju o Harpham 2003.

7 Tako Taylor 2010. posvećuje obrani Žižekova stila (koji naziva „Žižek's comically perverse quality“) iz programatskih razloga čitava dva prva poglavlja sa sistematičkim 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.

i engleske akademije i osigurati planetarnu recepciju toga profesionalnog, institutskog filozofa iz egzotičnog srednje-istočno-evropskog okruženja tranzicije.⁸

Treće, time nije implicirano ništa u korist ili na štetu Žižekove citirane insistencije i apela u smislu razlučivanja i favorizacije navodno ozbiljnog sadržaja pred navodno neozbiljnim stilom. Naprotiv, skloni smo suprotnom uvjerenju, naime da između forme, građe i argumenata Žižekove filozofije postoji takav stupanj sukonstitucije da su „ozbiljni“ sadržaji *ukinuti* – u hegelovskom značenju termina: *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 i uputa o tome kako pravo mjesto ozbiljnosti njegove filozofije leži zapravo u sadržajima, a ne u formi, kao i u klasičnim temama klasičnog njemačkog idealizma i građanske opere.

387

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 istinske sadržine naspram izvanjske opreme misli, nego i historijski predstavlja barem neosvještenu, ako ne i nesvjesnu (u psihoanalitičkom smislu termina) repliku performativnog proturječja kakvo 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.⁹ 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.¹⁰

8 Za komentar o nekim intra- i ekstraprocesima Žižekove auto-recepcije upućujem na svoj raniji novinski tekst Mikulić 2003 (2006).

9 Za pregled diskusije o Platonu i daljnje reference usp. Mikulić 2001; za paradoks Madonne Mikulić 2005b.

10 U tome smislu Žižeka se može promatrati i kao nov primjerak „regresivnog napretka“ medijskog diskursa u kojem proliferacija medijskog skriva konceptualnu

Tu Žižekovu regresiju u autointerpretaciji ilustrira i njegovo 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 pri tome, kako se opet žali sâm Žižek, je li za njih tržišno unosnija veća ili manja količina viceva.¹¹

388

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, oslobođenoj od *medijskog otuđenja*, ovdje ćemo pokušati ponovo 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 filмова* 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 pozamašnog 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 jednog 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 izdvojen 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 i ubikvitarne, u pravilu općenite s implicitnom pretpostavkom o svome važenju u danom kontekstu, i tiču se obično isječaka iz pojedinih filmskih primjera, a gotovo nikad cijelih

stagnaciju (v. Mikulić 2005a) ili ponavljanje i insistenciju istog konflikta kroz racionalizacijske intervencije subjekta, kako to sugeriraju uvijek novi Žižekovi „odgovori kritičarima“ (za najnoviji v. Žižek 2013 (internet)).

11 Usp. Žižekovu autoironičnu i koketno samosažaljivu opasku o tome u Taylor 2005 (komentar nakon posjete izdavaču *Verso* u vezi s knjigom o Lenjinu).

filmova. Pri tome 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 na strani čitaoca, premda nas Žižek uvjerava da želi posredovati sadržaj i samo sadržaj.¹²

Analogijski postupak ili egzemplifikacija u gradnji diskursa, koji je Žižek doveo, čini se, 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 praćen, 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 (Frojd), učitelja Žižekova učitelja Lacana – da usred teorijskog diskursa o nekom toposu, umetne ekskurs autoreferencijalne ili metametodološke naravi o utemeljenosti i legitimnosti primjera¹³, 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 poentama mogu često sresti u različitim tematskim kontekstima.¹⁴ Čini se dakle da Žižek u svojoj horizontalno i disperzivno progredirajućoj (i vjerojatno nakladnički uvjetovanoj!) proizvodnji tekstova i predavanja o uvijek novim aktualnim temama ne mari za bilo

12 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. Pri tome, 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 se detaljnije u nastavku.

13 Za širi okvir Platonova pisanog i nepisanog diskursa v. pregled diskusije u Mikulić 2001; o 'egzemplifikaciji egzemplifikacije' kod Žižeka v. ovdje u nastavku, dio II.

14 Postupak *write-copy-paste*, koji Žižek sam zorno prikazuje sjedeći za kompjuterom u jednoj sceni filma *Astre Taylor* (A. Tejlor) postao je sastavnim dijelom poslovične slike o Žižekovoj hiperprodukciji tekstova i knjiga ali isto tako i osnova za ozloglašnost kako u akademskim tako i u širim čitalačkim krugovima. No, taj postupak nije karakterističan samo za njega, mogao se zamijetiti još ranije i kod antipostmodernista Habermasa kroz *prešutna* ponavljanja identičnih tekstualnih partija, npr. u Habermas 1988 (knjiga je u godinu dana doživjela 3 izdanja), a ne samo u ponavljanju ili reaktiranju argumenata ili reprintu tekstova, kako je to ranije bio standardan običaj.

kakvo vertikalno sondiranje zijeva 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 *insistira* na *zijevu u metodi* analogije. Stoga insistencija ima posebnu težinu.

390

Ova pretpostavka o insistenciji na postupku analogije ili oprimjeravanja, koji se tradicionalni 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.¹⁵ Žižek se, prema mome uvidu, sâm nigdje ne izjašnjava izravno ni o namjernom održavanju zijeva analogije, a još manje o *insistenciji* kao *nesvjesnom* produblivanju 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“¹⁶.

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 deSaussurea (de Sosir) bila je povodom za nedavno izrečenu apokaliptičnu ocjenu kako Žižek, dođuše 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 diskursa¹⁷. Štoviše, i hvaljena Žižekova „ingenioznost“ za Harphama je (Harfam) 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

15 U pozadini ova se pretpostavka oslanja na Žižekovo shvaćanje da je upravo *insistencija* ono što odlikuje Lacanov pojam *nesvjesnog* u odnosu na Freudovu koncepciju u kojoj je *potiskivanje* glavni modus rada nesvjesnog kompleksa.

16 Za sistematsku rehabilitaciju analogije u novijem razvoju anglosaksonske analitičke filozofije znanosti i diskursa v. npr. zbornik Vosniadou/Ortony 1989.

17 Usp. Harpham 2003 i diskusiju u nastavku.

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 Žižekovu diskursu filozofske kritike ideologije, kulture i politike, takva ocjena o političkom štetočinstvu Žižeka po demokratske znanstvene standarde nije uvjerljiva.¹⁸ Već na osnovi nekolicine Žižekovih glavnih knjiga, počevši ne tek od prvog bestsellera *Sublimni objekt ideologije* (Žižek 1989), nego još od rane akademske studije *Znak, označitelj, pismo* (Žižek 1976) dovoljno je jasno da Žižek participira kroz tipične, akademski uvriježene oblike diskursa 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) 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.¹⁹

391

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, analize *već obavljen* negdje drugdje i da ne treba gubiti vrijeme kucajući

18 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, gdje osobito mjesto zauzima njegova dijagnoza i refleksija o *popperovskim* temeljima Harphamove predodžbe o „standardnom formatu znanstvenog diskursa“ u Americi, o njihovu odnosu s historicističkim relativizmom kulturnih studija te o recepciji, adaptaciji i „pripitomljavanju“ evropskih doprinosa od frankfurtske škole do Derride, Badioua i Agambena.

19 Tako npr. Dumas uzima za povod „dvadesetogodišnjicu pojave Slavoj Žižeka na akademskoj sceni engleskog 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” (Dumas 2011).

na već otvorena vrata. Takvih eksplicitnih upućivanja na druge autore i sistematske doprinose ima kod Žižeka dovoljno.²⁰ 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* (Žižek 1976) u kojoj 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 vode preko Nietzschea, romantičke materijalističke filozofije jezika i Hegela natrag do Platona, te osobito pitanje *istinosne vrijednosti* do kojeg mu je osobito naglašeno stalo²¹, ta pitanja ni tada ni kasnije nisu razrađena ili izlučena u zasebnu raspravu. U obilju uvijek novih radova takva sistematska pitanja susreću se kod Žižeka sporadično, i to češće kroz retorički trôp primjera, metaprimjera i komentara nego kroz izravne deskripcije i teoretizacije.

392

II. Sublimni objekt analogije ili 'metaprimjer'

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.²² 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 „najsublirniji primjer“ koji donosi prevrat metafizike značenja.²³

20 Tako Žižek u citiranom odgovoru na Harphamov prigovor kako, poput Lacana, reducira socijalne aspekte i cjelovitost teorije znaka kod deSaussurea 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.

21 V. završnicu Žižekove polemike s Harphamom u Žižek 2003.

22 Žižek 1991: 40; v. diskusiju u Harpham 2003: 458.

23 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

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 *skinheada*, društvene grupe koja se sâma reprezentira kroz aproprijaciju sociološkog diskursa o sebi (kao žrtve zanemarivanja u disfunkcionalnim obiteljima), dakle na razini metadiskursa. Premda nije neposredno uočljivo da li ovaj Žižekov primjer *skinheada* 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“, posve je uočljivo Žižekov postupak, posezanje za objašnjenjem egzemplifikacije putem meta-egzemplifikacije (Isus–stvaranje, *skinhead*–sociološko samoopravljanje) i putem slikovite eksplanacije (‘kratki spoj’, ‘disruptivna razmjena’).

Harpham u svojoj analizi Žižekova „paraakademskog“ diskursa ocjenjuje negativno vrijednost ovog Hegelova primjera Krista za opće funkcioniranje primjera u Žižekovim tekstovima, bez daljnjeg, teorijskog ili metodološkog vrednovanja osim samo političkog.²⁴ 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 teorije znaka kod deSaussurea na Lacanov aspekt označitelja²⁵, 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.²⁶

393

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.’”

24 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.”

25 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 ponovo aktualiziran problem *jezičnog determinizma* (ili *nad-determinizma*) u nejezičnim teorijskim kontekstima koji Lacana (i Žižeka!) povezuje u krajnjoj instanci više s Nietzscheom nego s deSaussureom ili Hegelom.

26 Harpham 2003: 459: “Examples are supposed to make things clear, but Žižek’s cascading examples have a clarifying 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.”

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 pri tome uopće ignorira, premda naširoko citira Žižekov komentar o kontingentnoj naravi identiteta, najprije dijalektičku pozadinu ove karakteristike uopće.²⁷ Isto tako, on ignorira posebni aspekt metaegzemplifikacije, naime da sadrži dvojnju koncepciju primjera: s jedne strane *paradigme* u striktnom smislu *reprezentanta* klase i ujedno sastavnog dijela klase, i *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*.²⁸ Kroz primjer „najsublirnijeg primjera“ Hegel se (kao i Žižek i Platon) služi zapravo istom retoričkom figurom 'egzemplificiranja egzemplifikacije'.

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 *konkretnog* tematskog konteksta (političko upravljanje) kojem pripada neki drugi specijalni diskurs (*definicija* 'dobrog državnika'), stvara općenitiji i apstraktniji kontekst objašnjenja metaargumentativnog karaktera s obzirom na polazni ili primarni predmet (analiza pojmova *tkalac* i *pastir*, analiza slova u jeziku i analiza teorije elemenata).²⁹

To je točka na kojoj se može, različito od Harphamova negativnog i suženog vrednovanja Žižekova diskursa egzemplifikacijskog, ukazati na

27 Jameson (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 BM).

28 Osim suvremene diskusije o analogiji (Vosniadou/Ortony 1989), za metodološki aspekt analogije i paradigme u klasičnoj filozofiji kod Platona usp. Goldschmidt 1947.

29 Značajno je pri tome, 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“ ('kenología').

druge probleme Žižekove upotrebe primjera u užem epistemološkom, suhoparnom i manje atraktivnom smislu. Suprotno denunciranju skrivenih slabosti i nedosljednosti, što Žižek izrijeком detektira u kritikama dekonstruktivista na svoj račun³⁰, i premda identifikacija skrivenih, netematiziranih motiva bez daljnijega čini sastavni dio svake kritičke analize, ovdje ćemo se usmjeriti na *manifestni* materijal, tj. dostupnu građu psihoanalitičko-filozofskog diskursa o filmovima koji čini osnovu Žižekovog cjelokupnog diskursa filozofije (v. dio III). Naime, drama u vezi sa Žižekovim modelom 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.³¹ No, upravo utoliko problem postaje složeniji za kontekst ove rasprave o Žižeku i upotrebi analogije u kritičkom diskursu filozofije koji ostaje predan idealu istinitosti.

395

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 analogija i primjera kod Žižeka, ta asimetrija kod Lacana između vjernosti načelu istinitosti i skepse prema analogiji, zaoštava se u paradoksu

30 “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.” 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” (Žižek 2003: 486–7). 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.

31 “So, again, it is crucial to emphasize that, at this point, 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” (Žižek 2003: 500).

da jedan od temeljnih teorema Lacanove psihoanalitičke doktrine – naime, stav da je „nesvjesno strukturirano kao jezik“³² – 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* analogno nečemu drugome nego što je ono sâmo, naime jeziku, svojim općim sadržajem i formom iskaza predstavlja *najreprezentativniju meta-instancu* iskazivanja cjelokupne doktrine, koja 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, a ne pripada samo anglosaksonskoj analitičkoj filozofiji znanosti.

Za razumijevanje egzemplifikacije kod Žižeka karakterističan je jedan generalni stav koji je toliko zastupljen u njegovom cjelokupnom djelu 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.³³ 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, riskirali bismo da glavno sistematsko pitanje u vezi s tvrdnjom, naime pitanje

32 Lacan upotrebljava termin *le langage* koji obuhvaća i jezik kao sistem (*langue*) i njegovu realizaciju kroz govor (*parole*). Za ovu figuru koja se javlja uvijek iznova v. npr. Lacan 1981. No, istina je da Lacan opisuje *nesvjesno* i kao subjekt iskazivanja, „nešto što govori u subjektu“ (npr. Lacan 1998) a ne samo u analogiji s jezikom.

33 Za epistemološku verziju ovog općeg stava, kako analiza filma predstavlja osnovu razumijevanja stvarnosti, v. diskusiju ovdje, dio III.

njezine istinitosti, postane dio 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.

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 društvenih procesa koje egzemplificiraju znači da je status filma shvaćen kod Žižeka *paradigmatski* u klasičnom (platoničkom) 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 (epistemološki i metodološki netematizirana) pretpostavka paradigmatičke teorije egzemplifikacije, kao nereflektirani 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 analiza možemo okončati i povući bilancu.³⁴ Ipak, koliko god Žižekova meta-objašnjenja 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.

397

Naime, čak ako je status filmske industrije bio paradigmatički inherentan procesu reprodukcije suvremenog društva, time je načelo inherencije izrečeno samo za stranu predmeta, kroz tvrdnju o statusu filmske industrije u društvenim procesima; ona sa svoje strane predstavlja nedokazano polazište i zahtijeva verifikaciju kroz neke 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 predmetu iskazanom predmetu, Žižekov kinematički diskurs

³⁴ Naime, paradigmatička koncepcija egzemplifikacije (tj. da filmovi reprezentiraju 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.

filozofije bio bi neposredno i nužno, po pretpostavci paradigmatškog 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 paradigmatške koncepcije filmskog primjera, taj nalaz ne pokrepljuje Harphamov zaključak o totalitarnoj naravi Žižekova diskursa, već u najboljem slučaju o logici totalnog sistema (Dumas 2011).

398

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 bez slučajnosti, istinski karakter kontingencije još uvijek pripada mjestu koje nije dio sistema s kojeg djeluje subjekt diskursa. Stoga radna hipoteza za daljnju analizu glasi: diskurs o filmu, koliko god da je centralni nerv Žižekovog kritičkog diskursa filozofije u cjelini, sâm nije u paradigmatškom, kontinuiranom odnosu s objektivnim konfiguracijama predmeta i 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 uvjeta „svepovezanosti“ koji vladaju unutar Žižekova totalnog diskursa u filozofiji, onda je to kontingentna pozicija subjekta diskursa koja jedina tvori heterogeni, *izvanjski* višak na virtualnoj totalnosti. Nju ćemo morati tražiti na sjecištu doktrinarne pretpostavke o paradigmatškom statusu filma i stvarne interpretativne prakse u gradnji psihoanalitičkog diskursa o filmu kod Žižeka.

Ovdje je za razumijevanje paradigmatške 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 niti je time aficiran 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, bez obzira na to jesu li realni ili virtualni, kao što su nacrtani kvadrat i tehnički napravljeni kvadrat jednako stvarni. Isto važi 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 njihove razlike u ontološkom statusu. Oni su jednako stvarni u običnom smislu izraza, i upravo zato Žižekova pretpostavka o paradigmatičkom statusu filma s obzirom na stvarne društvene procese ne objašnjava u potpunosti eksplanatornu praksu egzemplifikacije u njegovom diskursu. Ona izražava samo *ontološku* pretpostavku koja objašnjava (ili pretendira da objasni) stvarni status virtualnog (uključujući fikcionalne diskurse i artefakte)³⁵, ali ne opravdava time i epistemološki pretpostavku, poput Harphamove, 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.

399

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 koja se dovoljno očituje upravo u metonimijskom prijenosu, čak kad bi to bio jedini model signifikacije, 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, nefilmске sadržaje u diskursu filozofije. Riječ je o sukobu između dvaju modela konceptualizacije kod Žižeka, kontinuiranog ili paradigmatičkog i diskontinuiranog ili analogijskog, između homologije i diferencije.

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 antisemitizma, američke politike u Iraku,

35 Za ove distinkcije upućujem na Žižekovo predavanje „Stvarnost virtualnog“ (Žižek / Wright 2003) koje se samo indirektno može uzeti kao sistematska (ontološka) refleksija o epistemološkom i logičkom problemu o kojem je ovdje riječ. Usp. i kritički esej o Žižekovoj temeljnoj sklonosti prema ontološkom realizmu: Gourgouris 2007.

skinheada, ekstremne desnice, s jedne strane, s drugim distinktnim objektima poput filma o ratu u Iraku, reklamama ili rasističkim vicevima, s druge strane. Riječ je o zamjeni diskursâ o jednom predmetu diskursom o drugom predmetu ili analogijskom prijenosu deskripcija ili analizâ. Paradigmatski model inherencije reprezentanta i reprezentiranog, instance i principa, omogućuje podizanje analogije predmeta, bez obzira na razliku u njihovu ontološkom statusu, u analogiju diskursâ o predmetima i stvara, kroz takvo nevidljivo i prešutno podizanje toposa iskazivanja od razine objekata na razinu samih analitičkih diskursa, temelj za gradnju *osamostaljenog* diskursa analogije.³⁶ Riječ je, točnije, o *supstituciji* tzv. realne analogije ili realno moguće usporedbe između realno egzistirajućih heterogenih predmeta u analogiji *analiza o zamjenjivim predmetima 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 ekspanacije nije deskripcija predmeta već provedba mutualne analize; objekt zamjene ili supstitucije jesu samo 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, 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 egzemplifikacije koji su karakteristični za heterogeni, analogijski i metaforički prijenos.³⁷ Naime, da nešto *jest kao* nešto drugo, realno je moguće između posve različitih 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 moguće je i

36 U drugom smislu i na drugoj razini metodološki „pomak“ kod Žižeka konstatira i Paul A. Taylor. 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 dijelove medija koje drugi teoretičari ne mogu dosegnuti (Taylor 2010: 4).

37 Osim rehabilitacije analogije u teoriji znanosti, v. konjunkturu metaforološke literature od 80-ih godina naovamo npr. Papprotté/Dirven 1885; za tradicionalnu ambalenciju prema ulozi metafore u gradnji diskursa od Aristotela do suvremenih filozofa v. Mikulić 2004.

između ontološki radikalno heterogenih relata poput stvarnog svemirskog tijela i fiktivnog književnog lika, Sunca na nebu i Shakespearove (Šekspir) 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.³⁸

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, budući da 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 o logici egzemplifikacije na koje upozorava Jameson.³⁹ 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 takvo objašnjenje). Štoviše, Žižekova 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 egzemplifikacije.⁴⁰

Na pozadini prethodnih opservacija o djelovanju dvostruke, paradigmatičke ili kontinuirane i analogijske ili skokovite strukture u Žižekovu 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

38 Za paradoks doslovnosti usporedbe u metaforičkom kontekstu upućujem na svoju detaljniju diskusiju s daljnjim referencama u Mikulić 1996.

39 Usp. Jameson 2006 i objašnjenje o prevratu u razumijevanju Hegelove dijalektike prema kojem je tzv. „realna sinteza“ zamijenjena „dodavanjem primjera“.

40 Za Žižekovu „posljednju“ riječ o Hegelu, koja dakako ponovo sadrži cijeli Žižekov univerzum, v. već citiranu monumentalnu knjigu o Hegelu (i svim srodnim temama) u Žižek 2013. Za sistematsku temu dijalektike, primjera i sličnosti v. osob. pogl. 5. "Parataxis: Figures of the Dialectical Process" i pogl. 1. "Vacillating the Semblances".

ću se obratiti ovoj drugoj razini, na građi odabranih konkretnijih filmskih primjera i Žižekovih interpretacija. One sadrže osebjuni *materijalistički višak* koji u „virtualnom totalitarizmu“ smisla, gdje navodno više nijedan element nije kontingentan (Harpham), otkriva da je preostali moment kontingencije mjesto *izvan* njega koje pripada subjektu i da pitanje istinitosti nije iscrpljeno koherencijskim uvjetima diskursa.

III. Tri forme filmofilije: ilustracija, uvid, empatija

402

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.⁴¹ Sve donedavno je u Žižekovom bujnom autorskom opusu jedini izrazitiji tematski rad o filmu predstavljao njegov rani uvod u psihoanalitičku teoriju Jacquesa Lacana (Žaka Lakana) (v. Žižek 1992) u kojem postupa 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 (Hičkok) 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* koji je i sâm napravljen filmskim postupkom (v. Fiennes, S./ Žižek, S. 2006) te istoimena zbirka filmskih analiza i interpretacija u prijevodu s engleskog na

41 Za diskusiju o tome usp. McGowan 2003: 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.

hrvatski jezik pod naslovom *Pervertitov vodič kroz film* (Horvat/Žižek 2008). Ta je zbirka prevedenih tekstova, prema mome znanju, uopće jedina knjižna zbirka takvih Žižekovih radova o filmovima do sada.

Priredivač zbirke upozorava u svome pogovoru da Žižek ne tretira filmove kao *objekte* ili *sredstva* sa „stanovišta neke znanstvene filmološke analize“ koja bi sama sebi bila svrhom, nego obrnuto i radikalnije razumljeno, da je film *zapravi medij* samoga Žižekova *mišljenja*⁴². 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 samoj filozofiji⁴³, ona u svome pozitivnom dijelu, u tvrdnji da je Žižekovo „pisanje slično strukturi filma“, sadrži višak koji je u tvrdnji ostao neobjašnjen i povlači za sobom nova pitanja.

Iz najbližih izvora znamo da Žižek izričito uzima film kao *sredstvo* analize i spoznaje: želimo li doista nešto *spoznati o stvarnosti, gledajmo u film*.⁴⁴ 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.⁴⁵ 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*. Pri tome vidimo da skriveni

403

42 Horvat (Horvat 2008: 196) ističe posebno da filmovi za Žižeka „nisu tek objekti ili sredstva analize“, „Žižekovo pisanje je zapravo slično strukturi filma“.

43 Za opću priznatost toga vida Žižekova opusa v. Parker 2004. 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 (ejzenštajnovski) smisao „montaže atrakcijâ“.

44 Ta krilatica markira Žižekova uvodna metaizlaganja u filmu *Fiennes/Žižek* 2006, po kojem je nazvana i knjižna zbirka.

45 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.

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*.⁴⁶

404

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 toj razini – kao Cecilia (Sesilia) iz filma *Purpurna ruža Kaira* Woodya Allena (Vudi Alen), kojoj se filmska i nefilmska stvarnost pretaču jedna u drugu interveniranjem glumaca s platna u gledalište i svijet izvan dvorane, odnosno 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 trivijalno očigledna⁴⁷. 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

46 U komentaru scene iz filma *Possessed* Žižek upotrebljava engleski izraz 'looking at' umjesto 'watching films'.

47 Za ovu tvrdnju autor ukazuje na gradnju tekstova kod Žižeka, na „neprimjetne prijelaze jedne sekvence u drugu“ (Horvat 2008: 196/7), 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“ ljepljenjem i montažom gotovih fragmenata koji za sebe čine tekstualne cjeline (v. Taylor 2005). Karakteristično je pri tome da Žižek nigdje, prema mome znanju, ne povezuje svoju sklonost ka montaži u gradnji-pisanju tekstova s „montažom atrakcija“ kod Ejzenštajna, kako tu vezu ističe Jameson. Još manje mjesta kod Žižeka nalaze srodni primjerci umjetničke teorije-i-prakse poput filmske poetike Džige Vertova. No, još više od nedostatka *teorijskog* interesa za medij kod Žižeka čudi to što on analitički ignorira i takav primjerak meta- i intrafilmske interpretacije filma poput Woody Allenove „Purpurne ruže Kaira“, premda montaže Žižekove *intrafilmske* interpretacije filmova kod Sophie Fiennes dovoljno nalikuju postupcima Cecilije W. Allena.

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 and watching*).

Ograničenost teze o Žižekovu imanentno-filmski strukturiranom pisanju pokazuje se u usporedbi *značenja filma* za Žižekovo pisanje sa *značenjem snova* u Freudovoj psihoanalizi.⁴⁸ 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 uvjerljivosti pretpostavke da film ima osobitu *relevanciju* u Žižekovu kritičkom diskursu, čini se vrijednim detaljnije istražiti pretpostavku kako je Žižekov pisani diskurs o filmu „sličan 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.

405

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 karakter⁴⁹.

Mora se, najprije, uvažiti okolnost da Žižek svoj rad dovoljno izričito naziva *psihoanalitičkom kritikom filma, a ne teorijom*. Pri tome 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; taj *objekt* izvan kritike upravo su filmovi.

48 Pri tome 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 *immanentizmu* 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.

49 Za daljnju diskusiju usp. Žižek 2008: 7–11.

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 eksplanatorno 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.

406

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 pitanja ne sastoji toliko u vrednovanju ili ocjenjivanju Žižekove psihoanalitičke kritike filma na pretpostavkama neke druge filmske teorije nego u ispitivanju same pretpostavke o psihoanalitičkoj naravi njegove kritike kinematografije.

Riječ je o trima tezama samog Slavoj Žižeka o njegovoj *teorijskoj poziciji 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 ‘pervertitov 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).

407

Priznanje *filmofilije* ili *sublimnog afekta* kao trećeg, ali zapravo temeljnog i najistinitijeg razloga Žižekove psihoanalitičke kritike, na koji ćemo se ovdje koncentrirati, 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 nam 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 već, 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 aktu suverenog doktrinarnog znanja

samog Žižeka, treća teza ukazuje, kao što ćemo još točnije vidjeti, na momente slučajnosti, ponavljanja i insistencije koje bismo mogli svrstati u kategoriju nesvjesnog. Nije pri tome 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, jedini primjeren, ekonomičan i obećavajući put je ispitati način na koji one djeluju u filmografskoj verziji Žižekova vodiča u kinematografiju (Fiennes/Žižek 2006).

408

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 uživljavanje u scene kao da je oduvijek bio njihov skriveni svjedok. Ta se amfibolija pretače u ulogu filmskog karaoke koji sad iskoračuje iz pozicije interpretata 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 metafilmske 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 ekscesivni višak koji ukazuje na nešto dalje od efekta uspješne montaže. Pri tome, 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, izobličena 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 do-sjetki nego o interpretativnoj poruci, potvrđuje se na drugom primjeru.

U drugom dijelu dugačkog priloga o *Pticama* (1963), nakon teorijskog objašnjenja o metafori pticâ kao provale seksualne energije, Žižek ne- sigurno manevrira čamcem kojim se zapravo Melanie (Melani) u filmu vozi u Bodega Bay (Bodega Bej) i sav razbarušen od vjetra, sunca i mora, zadovoljan kao dječarac koji vraća vrludavi čamac na pravi kurs, s jezi- kom nekontrolirano isplaženim od unutrašnje napetosti, kaže:

“Oh what am I doing! ... Sorry! Now I got it!”, da bi nakon male pau- ze nastavio: “O God, I am thinkig 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!”⁵⁰

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

409

Neposredno potom slijedi prizor s Mitchom (Mič) koji na molu s da- lekozorom iščekuje Melanie. Međutim, *za nas*, Mitch kao da najprije vidi raščupanog Žižeka u vrludavom čamcu i ponešto zbunjen skida da- lekozor s očiju. Ono što je Mitch zapravo vidio u filmu bila je Melanie kako sigurno upravlja motornim čamcem, usremljena na cilj, ne brka- jući pravce kao Žižek – sve dok je iznenada ne napadne galeb kao krvo- ločni predator. Tako se i Mitchu i njoj događa ista nezgoda, samo na ra- zličitim filmskim razinama i u različitim obličjima: dok Mitch vidi kako galeb napada Melanie, mi vidimo kako prema njemu navaljuje raščupa- ni i uzbuđeni gutač i tumač filmova, Žižek, koji izvještava o svojim po- mislima i asocijacijama.

Na taj način Žižekovo raspoloženje spontanog ‘homoseksualnog napa- snika’ anticipirano je imanentno-filmskim govorom, ali u izvrnutom obliku: stupivši u čamac na mjesto Melanie i postavši objektom zbu- njeno-zabrinutog pogleda, Žižek je zapravo nastupio kao iracionalna pojava napasnika i time nije samo učinio vidljivim kadar želje u kojem vladaju odnosi izokrenuti od manifestnih: ne samo što Žižek ulazi u re- kvizit 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 metafilma i postaje ak- ter psihoanalitičkog metadiskursa o filmu *Ptice* u kojem nakon Žiže- kove intervencije viša ništa nije isto. Može se reći još više od toga: me- tafilmsko montiranje Žižeka u Hitchcockov film, njegovo stupanje na

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

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 „opscenom“ upadicom, dosjetkom ili vicem „priznanja“ homoerotske želje. Njezin smisao i funkcija ne leže u humoru fingiranja, vica ili provokacije, već u *doslovnosti* želje interpretatora. Ona je mjesto *perverzije* u metodi interpretacije.

410

Za identifikaciju metodološkog smisla i epistemološke pozadine ove humoristične forme interpretacije u hiperboli porno-filskog uživanja, u kojem se heteroseksualna veza s razine filma-objekta (Melanie-Mitch) pojavljuje kao homoerotska 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.⁵¹ Ona se uspostavlja s obzirom na ono što od početka sprečava Mitchov odnos želje-i-ironije s Melanie – stalne intervencije majke. Na mjestu Melanie u čamcu, Žižek je *antagonist* majke, a ne konkurent Melanie, što znači da je pravi objekt Žižekovih interpretacijskih intervencija simbolički odnos između galeba i majke⁵². Upravo to je predmet oko kojeg se vrte i Žižekovi eksplicitni doktrinarni komentari koji 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 poučak o *Nad-Ja* kao instanci uživanja ne leži ni samo ni primarno u doktrinarnim objašnjenjima koja Žižek izlaže ili ispušta.⁵³ On

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

52 Ta „majčinska linija“ interpretacije potvrđuje se još puno izravnije u već spomenutom prizoru iz podruma *Psycho*, gdje Žižek doslovno *stupa* na mjesto leša Normanne majke, dakako s komičkim efektom.

53 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 sâmog Žižeka – na Mitcha je usmjerena libidinalna pažnja njegove mlađe sestre u ranom pubertetskom uzrastu kao i želja mjesne učiteljice, kod koje Melanie

leži jednako, ako ne i više, *na samoj formi* interpretacije, u materijalu metafilma. 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 *suspenzija* kontrolne, cenzorske metapozicije znanstvenog govora koja u akademskom, sveučilišnom ili bilo kojem usporedivom diskursu u kinematografiji pripada poretku Nad-Ja. Sa 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 filmova bratice Marx (Marks), gdje Gaucho reprezentira *Id* koje se ne može prestati s igrati, predstavlja metonimijski surogat za tematizaciju vlastite ludičke forme interpretacije. 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, kako poučava Žižek, *sinthomi* ne vode nikamo izvan sebe, oni su „čvorovi afektivnih naboja“. Možda je otud Žižekova dosjetka u čamcu najsublimniji primjer *sinthoma* interpretacije koja ne vodi izvan nje već nas vraća na unutrašnje pitanje inherencije kao najintimnije i jedino realno.

411

Premda Žižekovo sjedanje u čamac možemo svakako shvatiti i samo kao jednu u nizu sofisticiranih i humorističnih igrarija identifikacija s filmskim favoritima, poput prešutne aluzije na Ceciliju Woodya Allena ili pak na Hitchcockova pojavljivanja u vlastitim filmovima. Međutim, doktrinarni kontekst ove scene (psihoanalitičko tumačenje o galebu kao metafori potisnute energije koja vlada odnosima između likova i na kraju kao zagonetna sila nadgleda s visine požar na benzinskoj pumpi kao požar svijeta) kao i forma interpretacije kroz vertikalno kretanje između razine metafilma Fiennes-Žižek i razine Hitchcockova objektnog filma, tj. 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

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.

demonstrira smisao kroz *uprizorenje* – interpretator se *performativno* prenosi u objektni (intranarativni) poredak interpretanduma kao njegov sastavni dio i reprezentant.

412

Drugim riječima, šaljivi prizor u čamcu možemo smisleno razumjeti samo kao *ponavljanje* problema *inherencije* primjera i principa iz epistemološkog konteksta kroz osebujno rješenje u kontekstu filmske interpretacije: Žižek se, kao intrafilmska 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 autoreferencije filma izveo lakoćom homoerotske šale, koja može biti slučajna, 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* 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 „najsublimniji 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 paradigmatiskom 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 autoreprezentacije, tako i po težnji aktera interpretacije da *performativno* prevlada ili ukine izvanjsku narav i kontingenciju pozicije subjekta.

Ta „empatijska“ 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 o teoremi i doktrini psihoanalize koje inače koristi kao „vođić“ kroz kinematografiju i tumač *istinskog* smisla filmova i smatra ne samo boljim nego i „prevratničkim“ nasuprot drugim tumačenjima.⁵⁴

54 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

Taj višak ukazuje naime na drugačiji vid „pervertiranja“ interpretacije filmova i tiče se više materijalističkih sredstava analize nego doktrinar-nih, sadržajnih zaliha psihoanalize koje za Žižeka čine osnovu „revolu-cioniranja“ filmske kritike. Tu pretpostavku o drugoj strani interpreta-cije razmotrit ću na sistematskom nerazmjeru u građi Žižekove kritike kinematografije i njegova metagovora.

IV. 'Treća pilula' ili suspenzija psihoanalize?

Iako je naprijed opisana performativna interpretacija filmova mogu-ća samo filmskim sredstvima, ona baca, koliko god bila ograničena na tek dva primjera metafilmskih montaža, ponešto drugačije svjetlo i na sâmu knjigu filmskih analiza pod istim naslovom. No, knjiga sadrži ne-što više u odnosu na filmsku kolekciju filmskih interpretacija, što omo-gućuje teorijsku retematizaciju 'opscenog' viška u Žižekovoj filmskoj in-terpretaciji filmova koja, prema mome znanju, ni u tome filmu Sophie Fiennes ni kasnije nije reflektirana.⁵⁵

413

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

„Nedavno sam, gledajući ponovno 'Ivana Groznog' Sergeja Eisenste-ina, zamijetio predivan detalj u sceni krunidbe na početku prvog di-jela: 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 magič-nim ekscesivnim karakterom – čak i kad ta dva tanjura vidimo go-tovo prazna, prelazimo na Ivanovu glavu na kojoj se zlatne kovani-ce '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).

doslovno od kliničkog koje počiva na tehničkom statusu termina. Stoga se čini da etimološko poigravanje s izrazom 'pervertit', s obzirom na fantazmatsko uprizore-nje svoje želje za inherencijom, predstavlja „zaštitni sloj ironije“ za samog Žižeka, o kojem piše u povodu filma "Breaking the Waves" Larsa von Triera (L. fon Trir; usp. „Ženskost između dobre i akta“, u Žižek 2008: 127.

55 U filmu „Žižek!“ A. Taylor Žižek o svome odnosu prema filmovima govori za-čudno malo, 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 se 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 potcjenjivanju *semiotike*, i posebno semiotičke analize filma, no cijeli uvod u knjižnu zbirku filmskih analiza a napose citirano mjesto o „eksesu čistog obilja“ semiotičke građe koje „nadilazi materijalnu svrhu“, ponaša se kao apel za rehabilitaciju semiotike filma. Žižek to priznaje u predgovoru, ali opet u izokrenutom obliku (Žižek 2008: 11):

414

„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 zastrašujućeg 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“.

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 i nećemo dokazivati kako je to pogrešno nego ćemo prihvatiti upravo taj izazov. Upravo pomoću Žižekove empatije može se postaviti *proturedukcionistička* teza „uobičajenom pristupu psihoanalitičke kritike“ koja ide djelomice protiv Žižekovog „reduciranja svega na obiteljske komplekse“.⁵⁶ Kao što

⁵⁶ To ujedno znači upravo protiv *glavnog toka* psihoanalitičke kritike filmova koji Žižek slijedi u tipičnom obliku poricanja: „nećemo dokazivati da je u tome nešto pogrešno nego ćemo prihvatiti izazov“. Kao što je poznato, ta figuru predstavlja kod Žižeka matricu za objašnjenje uspješne borbe protiv vladajućih oblika ideologije. Neku konkretnu ideološku formaciju potući ćemo najbolje tako da *prihvatimo* izazov, odnosno aprofiramo njezine pretpostavke. Nije jasno pri tome hoće li ideologija biti

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, spriječene ili „kastriране“ 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 ne podudara s velikim planom smisla filmova na osnovama psihoanalitičke doktrine o obiteljskim kompleksima. Ono se čini kritički relevantnije 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.

415

Time se pitanje o psihoanalitičkoj kritici kinematografije i njezinu mjestu u korpusu Žižekove filozofske kritike kulture i ideologije ponovo 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 *zijeve* upisan u analogijski postupak s filmovima. On u Žižekovom diskursu ostaje otvoren kao uvijek za novo dodavanje primjera sa svakim novim nastupom ili tekstom usprkos skrivenoj pretpostavci o paradigmatom statusu filma i o metonimijskom odnosu, koji odatle proizlazi, između filma kao sredstva kritike i društva kao predmeta kritike.

Riskirat ćemo stoga izazov da Žižeka identificiramo na planu manjeg predmeta, manjinske filmofilije ili kinematičkog materijalizma tako da logiku njegovih triju teza iz knjige konfrontiramo sa materijalnim

potučena time što će nestati sa smrću svojih sljedbenika (kao u poznatom vicu o caristički nastrojenoj 'matjori' koja je na samrtnoj postelji umjesto posljednje pomasti tražila da je učlane u komunističku partiju ne bi li s njome "umro i jedan od njih") ili time što će s našim prihvaćanjem izazova nestati razlika između nas i ideološke formacije, a time i sama formacija kao ideološka.

karakterom prikazane performativne interpretacije ili montaže sudionništva iz DVD-filma. Navest ću samo dva slučaja materijalističke nedosljednosti analizâ, u kojima Žižek, usprkos svome oduševljenju nad otkrićem „ekscesivnog“ kinematičkog materijalizma ostaje neosjetljiv za suptilnije materijalno bogatstvo filmskog jezika (postupaka i semiotičke građe) nego što je kiša dukata kod Ejzenštajna.

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

416

“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 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 dojam o protoku slika na kino platnu, ali čitava konstrukcija te sekvence pokazuje da se dinamika fantazija odvija iznutra prema vani, 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 uokviruju dvije scene. Prva, koja još ne pripada u poredak scene vlaka, odvija se na željezničkoj rampi (razgovor nezadovoljne djevojke i njezinog mladića o večeri kod nje na koju ga je pozvala njezina majka); druga, završna sekvenca scene samog vlaka koja više ne pripada vlaku kao „ekranu snova“: 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, pijanim glasom nudi joj 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 *zanosjenju* djevojke izvan vlaka u prizore u vlaku time ni u jednom trenutku, na intrafilmskoj razini, *ne ukida i diferencija* između psihičke stvarnosti djevojke i prizora vlaka, na koju se projicira. Sugestija o vlaku kao kino-platnu ne uzdiže se na magijsku razinu, ne prelazi granicu diferencije, ne postaje unutar filma fantazmat-ska (filmska) svijest djevojke već samo ekran trenutnog zanosa koji se razbija dok se formira.

Drugi karakterističan primjerak redukcije analize filma na psihoanalitičku doktrinu umjesto na semiotičku građu i formu predstavlja Žižekovo vrednovanje težišta filma Alana Parkera *Život Dejvida Gejla* (2003) kao promašene ekranizacije lacanovske etike želje. Premda film, kako ističe Žižek, polazi od ispravnog uvida u fantazmat-sku osnovu naših želja, završava s moralističkom taštinom koja postavlja pomaganje drugima, sve do žrtvovanja samoubojstvom, kao jedinu istinsku etičku vrijednost.

417

“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” (Žižek 2005: 339–340).

Osim što nijednom riječju ne spominje ni režisera ni scenarista toga filma, iako naglašeno prigovara kako film nosi „sumnjivu odliku da je prva velika hollywoodska produkcija s eksplicitnom referencom na Lacana“, Žižek potpuno previđa ili zanemaruje drugu odliku filma: autonomnost sižea u odnosu na psihoanalizu (usprkos eksplicitnoj referenci na Lacana). Ta nezavisnost teme leži u specifičnoj medijsko-teorijskoj relevantnosti 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 industrije filmova, predstavlja npr. i Žižekovo 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 neoliberalne ideologije“.⁵⁷ No, usprkos čestoj Žižekovoj pohvali na račun hollywoodske industrije kako ne prati samo političke događaje već i teorijske diskusije, 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“ pravila za prilagođavanje poretku kao danom ili prirodnom, 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.

418

Premda je višekratno reflektirao problem „granica semiotičkog pristupa psihoanalizi“⁵⁸, 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 doktrinarne zalihe psihoanalize čini se dovoljno očigledno da ostavlja opravdanu sumnju kako se radi o poricanju i isključenju i u konačnici o deficitu semiotičkog materijalizma u psihoanalizi filma. Ono što Žižek prakticira i što naziva „reduktivnom“ psihoanalitičkom kritikom kinematografije, postupak je *hermeneutičara* koji rekurira na doktrinarne zalihe psihoanalize i *koherentista* u epistemologiji diskursa i teoriji istine: on interpretira pojedinačno iz cjeline smisla koju osigurava psihoanaliza a cjelinu 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 te, više usputne nego sistematske semiotičke i estetičke primjedbe, nosioci Žižekove najjače *afektivne* investicije, *sinthomi* njegove istinske ljubavi za filmsko „suho zlato“ koje sipa s 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. Iz navedenih triju primjera vidimo, štoviše, da je upravo etički diskurs psihoanalize onaj

57 V. npr. Žižek, internet; za širu diskusiju v. Mikulić 2005c.

58 Usp. Žižek 2005: 113–140; programski već u Žižek 1976.

koji kod Žižeka priječi napredak analize kroz materijalističko-kinematički uvid u specifične vrijednosti pojedinih filmova.

Usprkos apoteozi kinematičkog materijalizma, filmovi kod Žižeka više služe kao „ekran snova“ samog 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 temeljnom zjevu 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 metodičku vrijednost.

Otud se onaj manjinski, ali za Žižeka bitan skup filmskih opservacija o kinematičkom materijalizmu, kao i Žižekova „performativna“ metoda interpretacije, moraju promatrati kao ekscesivni metarijalistički višak koji je ostao sporadičan i kontingentan. On ne predstavlja ni stvarne teorijske razrade ni interpretacije koliko prenosi *poruku* o fantazmatškoj biti same 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 paradigmatškoj pretpostavci o 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 filozofiji je stalo do toga da se on pretvori u praksu materijalističke analize.

Primljeno: 7. februar 2013.

Prihvaćeno: 23. mart 2013.

Literatura

- Bordwell, David (2005), "Slavoj Žižek: Say Anything", (internet) dostupno na <http://www.davidbordwell.net/essays/zizek.php> (pristupljene 20. 12. 2012).
- Boyl, Kirk (2009), "The Four Fundamental Concepts of Slavoj Žižek's Psychoanalytic Marxism", *International Journal of Žižek Studies* 2.1: 1–21.
- Cassin, Barbara (1992), "Qui a peur de la sophistique? Contre l'ethical correctnis", *Le débat*, n° 72, 1992/5: 49–60.
- Dumas, Chris (2011), "The Žižekian Thing: A Disciplinary Blind Spot", *Critical Inquiry* 37 (2): 245–264.
- Fiennes, Sophie/ Žižek, Slavoj (2006), *The Pervert's Guide to Cinema. Lacanian Psychoanalysis and Film* (dvd 150 min.) Transcript <http://beanhu.wordpress.com/2009/12/07/the-perverts-guide-to-cinema/>
- Frank, Manfred (1990), „O stilu i značenju: Wittgensteinov put u pjesništvo“, *Filozofski godišnjak Instituta za filozofiju*, Beograd, 3: 137–151 (v. Frank, M., *Stil in der Philosophie*, Stuttgart: Reclam, 1992.)
- 420 Goldschmidt, Victor (1947), *Le paradigme dans la dialectique platonicienne*, Paris: Presse Universitaire de France, 1947.
- Gourgouris, Stathis (2007), "Žižek's Realism" (internet), Olive Films, dostupno na <http://archive.org/download/SlavojZizek-TheRealityOfTheVirtual-2003/Essay.pdf>, str. 1–14 (pristupljeno 20. 12. 2012.)
- Habermas, Jürgen (1989), *Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp (esej "Philosophie und Wissenschaft als Literatur", prev. u *Quorum* 5–6, Zagreb, 1989).
- Harpham, Geoffrey G. (2003), "Doing the Impossible: Slavoj Žižek and the End of Knowledge", *Critical Inquiry* 29 (3): 453–485.
- Horvat, Srećko (2008), *Pogovor u: Slavoj Žižek (2008), Pervertitov vodič kroz film*, Zagreb: Antibarbarus–Hrvatsko društvo pisaca, (Biblioteka Tvrđa).
- Jameson, Fredric (2006), "First Impressions", Review of S. Žižek, *The Parallax View*, u *London Review of Books* 28 (17): 7–8, (internet) dostupno na <http://www.lrb.co.uk/v28/n17/fredric-jameson/first-impressions> (pristupljeno 20. 12. 2012).
- Lacan, Jacques (1966), "Science et vérité", u *Écrits*, Paris: PUF (pogl. 33); prijevod „Nauka i istina“, u *Filozofsko čitanje Frojda*, priir. O. Savić, Beograd, 1981.
- Lacan, Jacques (1981), *Les psychoses*, 1955–56 (Le Séminaire, Livre III), Paris: Seuil.
- Lacan, Jacques (1998), *Les formations de l'inconscient* (Le Séminaire, Livre V), Paris: Seuil (pred. XXVII).
- McGowan, Todd (2003), "Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes", *Cinema Journal* 42 (3): 27–47
- McGowan, Todd (2007), "Introduction: Enjoying the Cinema", *International Journal of Žižek Studies* 1 (3): 1–13, dostupno na <http://zizekstudies.org/index.php/ijzs/issue/view/5/showToc> (pristupljeno 20. 12. 2012).
- Mikulić, Borislav (1996), "Family Disturbances: Metaphore, Simile, and the Role of 'Like'", u Močnik, Rastko/ Milohnić, Aldo (priir.), *Along the Margins of the Humanities*, Ljubljana: ISH, str. 103–135.
- Mikulić, Borislav (2001), „Neprekoračiva činjenica pisanja“, pogovor u Th. A. Szlezák, *Čitati Platona i dva eseja o jedinstvu Platonove filozofije*, Zagreb: Jesenski i Turk (priredio i preveo B. Mikulić), str. 135–141.

- Mikulić, Borislav (2003), „Filozof in flagranti“, *Forum. Slobodna Dalmacija*, 2. 7. 2003.; također u Mikulić, Borislav, *Kroatorij Europe. Filosofistička kronika druge hrvatske tranzicije u 42 slike*, Zagreb: Demetra (Faustovska biblioteka) 2006., str. 291–296.
- Mikulić, Borislav (2004), „Porečena metafora. Napomene uz prevođenje *Levijatana*“, pogovor u: Thomas Hobbes, *Levijatan*. Zagreb: Jesenski i Turk, preveo i priredio B. Mikulić, str. 495–502.
- Mikulić, Borislav (2005a), „Glasovi iz kante. McLuhan, digitalni apsolut i problem regresivnog napretka“, *Filozofija i društvo* 3: 9–69.
- Mikulić, Borislav (2005b), „Madonna u zemlji mediofaga. Reality TV, mit neposrednosti i transmedijska čežnja medijskog subjekta“ (internet) u *Mediapulp*, dostupno na <http://deenes.ffzg.hr/~bmikulic/Mediapulp/> (izvorno „Mediofagija“, u *Arkzin. Bastard*, br. 1, Zagreb 1995, str. 3).
- Mikulić, Borislav (2005c), „Idiot demokracije ili *politicum* autizma“ u: *Media Pulp* (web-zbirka: <http://deenes.ffzg.hr/~bmikulic/Mediapulp/>).
- Mikulić, Borislav (2007), „Jokastina svojta. Marx, Freud i Edip među novim antifilozofima“, *Filozofija i društvo* 3: 9–30.
- Orr, John (2003), „Right Direction, Wrong Turning: On Žižek’s *The Fright of Real Tears*, *Film-Philosophy* 7 (30); dostupno na <http://www.film-philosophy.com/vol7-2003/n30orr> (pristupljeno 20. 12. 2012.)
- Papprotté, Wolf/ Dirven, René (prir.) (1985), *The Ubiquity of Metaphor. Metaphor in Language and Thought*, Amsterdam/Philadelphia.
- Parker, Ian (2004), *Slavoj Žižek. A Critical Introduction*, London: Pluto Press.
- Taylor, Astrid (2005), *Žižek!*, Zeitgeist Films (dvd).
- Taylor, Paul A. (2010), *Žižek and the Media*, Cambridge, UK, Malden, MA: Polity Press.
- Vosniadou, Stella/ Ortony, Andrew (prir.) (1989), *Similarity and Analogical Reasoning*, Cambridge University Press.
- Žižek, Slavoj (1976), *Znak, označitelj, pismo*, Beograd: Studentski centar (mala edicija ideja).
- Žižek, Slavoj (1991), *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor*, London: Verso.
- Žižek, Slavoj (1992), *Looking Awray. An Introduction to Jacques Lacan through Popular culture*, MIT Press.
- Žižek, Slavoj (2003), „A Symptom—of What?“, *Critical Inquiry* 29 (3): 486–502.
- Žižek, Slavoj (2005), „The Limits of the Semiotic Approach to Psychoanalysis“, u *Interrogating the Real*, London/New York: Continuum.
- Slavoj Žižek (2008), *Pervertitov vodič kroz film*, Zagreb: Antibarbarus–Hrvatsko društvo pisaca, (Biblioteka Tvrđa), prir. S. Horvat.
- Žižek, Slavoj (2011), *Did Somebody Say Totalitarianism? Five Interventions in the (Mis)Use of a Notion*, London: Verso (2nd ed.)
- Žižek, Slavoj (2013), *Less Than Nothing. Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*, London: Verso.
- Žižek, Slavoj (internet), „Some Politically Incorect Reflections on Violence in France and Related Matters – 5. C’es mon choix ... to Burn Cars“ (<http://www.lacan.com/zizfrance4.htm>, pristup 20. 2. 2013).
- Žižek, Slavoj (2013a, internet), „Announcement: Public Lecture – Reply to My Critics“, University of Birkbeck (<http://simongros.com/announcement-slavoj-zizek-public-lecture-a-reply-to-my-critics/>, pristupljeno 19. 2. 2013.)

- Žižek, Slavoj (2013b, internet), "Leninist Love", dostupno na http://www.youtube.com/watch?v=hn2NO-O_5Vo (pristupljeno 27. 1. 2013.)
- Žižek, Slavoj / Wright, Ben (2003), "The Reality of the Virtual", video-pedavanje, režija Ben Wright (izdanje na DVD 2006), dostupno na Archive.org (Community Video, <http://archive.org/details/SlavojZizek-TheRealityOfTheVirtual-2003>).

Borislav Mikulić

Perversion and method.

Žižek's 'Platonic Love' for Film, Dialectics of Exemplification and the Catastrophe of Psychoanalysis in the Cinematic Discourse of Philosophy

Abstract

The article discusses the relation between the paradigmatic status of film and use of film analogies in the psychoanalytic discourse on society and culture by Slavoj Žižek, which represents the very ground of his philosophical discourse in general. In the first part, starting with a recent discussion by different English and American scholars on controversial aspects of Slavoj Žižek's activity in academia and on a broader public scene, the paper discusses on some parallel examples and inherent motivators of the form-content controversy in philosophy and pop-culture as well as Žižek's interpretation of his position. In the second part, the article discusses Žižek's sporadic meta-reflection on exemplification and provides arguments for the thesis that, in Žižek, on the ground of his ontology of the virtual, one encounters a double conception of 'inherence' (paradigmatic and analogical) between instance and principle, its consequence is a shift in the use of film examples from analogy of objects to analogy of analyses, which invents a typical conflict between the metonymic and metaphorical evasion of discourse. On this background, the article reexamines the general contention against Žižek of a 'virtual totalitarianism' without contingency of meaning and sense, and points to the position of the subject *without* discourse as another ground for the condition of analysis of truth. In the third part, the paper analyses and evaluates Žižek's own understanding of his cinematographic illustrations and his peculiar, performing and self-referential, method of resolving the epistemological problem of film interpretation through imaginary identification or 'empathy' with film objects. In the fourth part, the paper discusses the apparent asymmetry between Žižek's application of psychoanalytic doctrines onto film criticism, on one side, and, on the other, his little elaborated apotheosis of so-called 'cinematic materialism'. It is argued that this asymmetry ultimately causes what Žižek rejects in principle: a substitution of materialism and contingency of truth-search for a holism of sense. Consequently this seems to turn the psychoanalytic discourse on cinematography into a hermeneutic one.

Keywords academic correctness, 'sublime' exemplifications, paradigmatic vs analogical transference, holism of sense, totalitarianism of discourse, contingency of subject, cinematic materialism, end of psychoanalysis