ЖЕНА БЕЗ ЗАБИ

Јасна Котеска
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Македонија

In this essay, Koteska, analyses Kristeva's psychoanalytic theory that the newly born child is gaining its "idea" of its own subjectivity via the fragmentation of the maternal body. After analyzing the outcomes of this theory in a lot of cultural images of an incomplete woman from poetry and paintings through movies and theoretical texts, she uses the absurd logics behind the very same psychoanalytic theory and turns it around, eventually proving this theory to be wrong. In other words, the text "Women without teeth" proves that there is no theoretical ground for the image of an "incomplete woman", frequently used and misused, in the patriarchy.

Според доминантните сфаќања во психоанализата, детето од предедиповската фаза не разликува субјект од објект. За него своето тело и телото на мајката е едно исто. Во таа фаза, извесноста на мајчиното тело е единствената реалност, но таа реалност е иста со извесноста на моето тело – меѓу нашите две извесности не стои никој друг – ниту таткото, ниту некој трет. За несреќа на ова либидално, архаично дете, тоа не трае вечно. По извесно време детето забележува, пишува француската теоретичарка, Јулија Кристева, дека мајчинското тело не е бесконечен избор на ултимативни уживања, ниту во временска, ниту во предметна смисла. Овој дел Кристева го презема директно од теоријата на Мелани Клајн. На мајчинското тело има делови (објекти) кои можат да понудат бесконечно задоволување на либидалните желби на детето (на пр. мајчините дојки) и делови кои не можат да понудат такво уживање (на пр. нејзините плеќи). Понатака, и добрите делови не се ставени на постојано располагање на либидалното дете. Деловите од телото на мајката кои нудат уживање, доаѓаат и заминуваат, како што доаѓаат и заминуваат брановите на уживање и аскеза. Во моментот кога ќе започне мајчиното тело да го дели на добри и лоши објекти, детето ја објективизира мајката. Пресвртничкото толкување во однос на теоријата на Клајн, кај Кристева се состои во премисата дека објективизацијата на мајката е услов за секоја субјективизација. Со други зборови, Јас станувам субјект кој знае дека целиот свет не е исто со Јас, тогаш кога ќе ја претворам мајката во објект. Тогаш кога моите очи ќе перцепираат парцијализирана мајка, јас станувам единствен, тотален и целосен субјект.

Овој брутален закон на психичката динамика практично вели дека моето промовирање во субјект, раѓање како субјект, е условено од мојата инвестирана енергија во елементаризирање, инструментализирање и декомпонирање на Мајката. Дека, со други зборови, сечие раѓање како субјект е следено од логиката на деградација на другиот субјект, дека е следено исто така од ротацијата – детето како прото-субјект од својата мајка ќе направи објект, за да може врз нејзиното фрагментирано тело самото да се прероди во субјект.

Влезот во културата, јазикот и смислата е обележан со сликата на некомплетната жена. Таа слика може да има разни форми.

1. Жена без глава (филмски плакат за меѓународниот Саем на книгата во Белград од 1999 година). На плакатата е прикажано женско торзо без глава, кое во своите прегратки држи книга на која пишува „Pro Libris“, што во превод значи книга за книгата, книга пред книгата, книга по книгата, поточно значи книга без име, книга без содржина, книга без иденититет и значење, како што жената нема име, но нема ни глава. Текстот до обезглавеното женско торзо и книгата без идентитет, гласи: „Убава, мудра, а молчи...“. Бранка Арсиќ вели: „Гледаме како се воспоставува логиката на

идентитет помеѓу жената и (оваа) книга. И книгата и жената се тело, отсуство на субјективност и име, отсуство на минато, отсуство на идентитет“. (Arsić 2000: 152).

2. Жена без пенис (Во статијата „Женскост“ Фројд ја тематизира жената како тело без пенис.) Фројд пишува: „Кастративниот комплекс кај девојчето започнува веднаш штом за првпат ќе ги види гениталиите на другиот пол. Тоа веднаш ја забележува разликата и, мора да се признае, значењето на таа разлика. Тоа се чувствува тешко оштетено, често изразува желба „и тоа да има такво нешто“ и станува жртва на зависта заради пенис“. (Frojd 1969: 224-225).

2а. Жена без заби. (Малиот Ханс, 1910) Концептот на жена без пенис во фројдовската доктрина предизвика чудни консеквенци по неговото тематизирање на машкиот набљудувач кој може да развие болен фетишизам гледајќи го „непотполното“, безпенисно женско тело. Кај Фројд, фетишизмот е дефиниран како задоволство со неживи или со непотполни предмети. Најпрочуениот случај на фетишизам на Фројд е малиот Ханс, кој кога ја здогледал сестра си, извикал дека таа нема заби. Толкувањето на Фројд гласи дека Ханс не може да си признае дека таа нема пенис, па порекнувањето на нејзината загуба (и стравот од можноста за сопствена кастрација) го преместува, третирајќи го како некоја друга загуба; „загубата“ ја врзува за друг објект од нејзиното тело. Неговата потреба е сестра си да продолжи да ја третира како „фалусна мајка“, значи жена со фалус, и затоа фетишистот зема еден објект (женски чорапи, долна облека, чевли, нос) во кои ќе гледа замена за објектот кој како да не недостасува. Парцијализираната мајка/жена така станува извор на психоза: фетишистот не потиснува како невротикот, туку негира (како психотикот), но не така што ја отфрлува реалноста, туку само ја преместува вредноста. Интересно е дека Фројд ја сметал женската потреба за разубавување за единствен „нормален“ начин да се порекне инфериорна позиција поради немањето фалус. Жената, вели Фројд, почнува да развива секундарно нарцистичко вложување во своето тело и го третира како што машкото би го третирало љубовниот објект. Телото станува средство на вербата дека е сакана. Таа станува фетишист на своето тело во надеж дека ќе ја компензира загубата од пенисот. Таа „нормална“ разврска за „нормалната“ жена значи користење травестија, шминка, намамување и сл., со цел нејзиното тело (за неа) да стане нејзиниот пенис. Иронијата на оваа позиција, во интерпретација на Фројд, е дека зад полнотијата, тоа што го нуди дотераната жена е недостатокот (Види: Грос 2001: 113-134).

3. Жена без морфолошка симетрија (монструозна жена). А) Постои темелна концептуална врска меѓу мајката и монструмот која оди назад до Аристотел, кој човечката норма ја воспоставил преку моделот на мажот. Б) Женското тело во текот на бременоста ја менува фиксната форма, што предизвикува зазорно чувство дека контурите на жената утре може да не бидат *стабилни* како денес, значи да не бидат препознатливи и препознаени како дел од истото, фиксно тело. Способноста за телесна метаморфоза, или уште повеќе за морфолошка дубозност, во рационалната свест е врзано со монструозно тело (Види: Браидоти 2002: 108-136). Френсис Бекон познат по сликите на деформирани тела, што ги цртал не како карикатури, туку „како да ги кине пријателите со заби на парчиња и ги исплукува деловите на платно” во една прилика“ неодредено признал дека со деформирање на блиските луѓе се приближува до нивната суштина и ја извлекува енергијата која во нив постои.“ (Jerofejev 2002: 30-1). Зад оваа теорија стои истата матрица, имено теориската идеја дека моето ситуирање во субјект, моето полнење како субјект, доаѓа од вампирската енергија што ја крадам од парцијализирање на другиот.

4. Жена со фрагментирано или деформирано тело (четвртото продолжение од филмот „Alien“ (1997), кај нас преведен како „Осми патник“). Сцената кога Рипли го

здогледува своето тело во медицинската лабораторија стана култна поради неколку иконографски моменти: 1. медицинската лабораторија претставена не како хумана институција, туку место на хорор и зло; 2. имиџот на фрагментирано, деформирано и умножено женско тело. Рипли здогледува многу нецелосни верзии на себеси, клонови, сите во болка како еден тип на фрик шоу што е показ дека филмската иконографија често работи со несвесната претстава за женското тело како тажен монструм.[1]

5. Жена без личност (Пол Валери): „Тој навистина како да ги сака повеќе жените кога спијат, или кога се уморни, бидејќи тогаш може нив да ги мисли, како во *Спијачката*, како облици од чиста апстракција, кои се напуштени од личноста….“ (Vilson 1964).

6. Жена без тело (Јохан Зофани). Дури три феминистички истражувачки Розита Паркер, Griselda Полок и Витни Чадвик, во своите книги (Parker and Pollock 1981: 80; Whitney 1990: 8), го посочуваат портретот „Академиците на британската кралска академија“ (1771-72) на англискиот сликар, Јохан Зофани. Во британската кралска академија, во времето кога е настанат портретот членувале две жени, Анџелика Кауфман и Мери Мосер. Тие се исклучени од групниот портрет на мажите сликари, но не сосема. Додека останатите членови се портретирани како седат во салата на академијата, двете уметнички се портретирани во вид на слики што висат на ѕидот.

Ги гледаме консеквенците од тезата за субјектовото раѓање преку деградирање на мајчинското тело. Тие доведоа до масовно културно перцепирање на женското тело како недостаточно, парцијално и како тело со грешка. Целата наша култура и културна перцепција веќе од почетоците на западната цивилизација го поттикнуваат и го умножуваат овој имиџ.

Но, ако се вратиме кон изворите на овој фантазам, и ако застанеме да ги размислиме претпоставките кои лежат зад теоријата на нецелосната мајка, може да замислиме и друга генеричка можност, а со тоа и друга културна разрешница за местото на жената во културната иконографија. Имено, постојат извесни културно атрактивни тези кои доживеаја подем со геј движењето, а кои велат дека капацитетот за креација и уметничка продукција рапидно расте кај оние жени, кои за свои сексуални партнерки одбираат жени. Оваа лезбејска теорија, делумно базирана на статистичката бројност на геј ориентираните уметнички особено во т.н. Западен свет, вели дека кога жената избира да сака жени ја активира заборавената меморија за врската со мајчинското тело, тоест ја ревалоризира, а со тоа суштински се опонира на „генеричката“ позицијата на објективизираната мајка. Што пак значи дека таа не е така генеричка како што се мисли, туку е најпросто патријархален модел, кој дури последователно, со дискурзивна работа, е прогласен за генерички. Обратно на очекувањата, капацитетите за креација на жената што прави ваков избор, наместо да опаѓаат како што тврди културата на изгонетите мајки, значи културата на лакановскиот татковски поредок, напротив, прогресивно растат. Оваа теорија очигледно сака да ја воспостави можноста од критика на исходиштата на Едиповиот јазол - имплицирајќи дека тие не се толку прогресивни колку што тоа вообичаено се тврди. Поточно, дека прогресивноста на цивилизацијата заснована на едиповски синови и парцијализирани мајки е сочинета од лажни перцепции за растот. Со овој заклучок, иако без многу верба во пасатистичката психичка утопија што на основа на оваа мислење, штотуку ја изведовме од теоријата на Кристева и со сосема други

[1] Претставувањето на концептот на тажен монструм е важен исчекор бидејќи Рипли не се идентификува повеќе со човечкото туку со монструозното, и тоа го прави исто така гледачот. Сцената во која Рипли ја гледа мајката монструм како страда, бара од гледачот идентификација со монструмот, што е важно бидејќи сите идентификации конечно се случуваат во телото на гледачот. Види во: Ivanchikova 2000, текст во ракопис.

аргументи, веројатно би се согласиле многу критичари на концептите на цивилизациски прогрес.

За сега само ја најавуваме можноста дека со целата теорија на ова раѓање- прекукинење-на-туѓото-тело нешто не е во ред, а подоцна ќе се обидеме оваа теорија темелно да ја укинеме. Сега ѝ се враќаме на психоаналитичката теорија за стартот на субјективноста таму каде што ја оставивме, за да видиме уште некои консеквенци од раѓањето на субјектот преку објективизирање на мајката.

Другиот: совршен бог на вистината

Погледот на детето е тој што ги здогледува добрите и лошите објекти на мајчиното тело. Погледот на детето е медиумот преку кој одеднаш другиот станува парцијализиран, за Јас да стане интегрално. Тој поглед има моќ. Моќта на погледот се состои во метаморфозата на Мајката од субјект во објект.[2]

Погледот има совршена сила (иако е суштински примитивен, како што пишува Лакан), а примитивен е и нашиот однос кон погледот - не постои ниедно сетило кое е поважно од окото, сепак нашата технократска цивилизација изненадувачки малку се грижи да го заштити. Погледот, да се послужиме со зборовите на Лакан, од Другиот прави совршен Бог на вистината. Следствено, за Лакан, само и единствено Другиот може да биде гарант за извесноста на субјектот. Не постои ништо друго од редот на материјалните или нематеријалните феномени што може да посведочи дека сум, освен другиот.

Ова е суштинско придвижување во историјата на мислењето за субјектовата извесност.

За **Декарт** извесноста е гарантирана од фактот дека: *Мислам*.

За **Фројд** ова не е доволно. Фројд вели, Јас мислам, но во задницата на тоа мислам, постои еден голем несвесен дел. Несвесното е најголемиот конститутивен дел на моето Јас сум. Затоа мислењето е ирелевантно за нечија извесност.[3] Во својата статија „Расчленување на психичката личност“ Фројд остава еден „скромен цртеж“ за структурните односи на душевната личност. Во поголемата половина на еден јајцевиден круг го сместува Идот (составен од несвесното и потиснатото). Во помалата половина го сместува Јас (во еден дел тоа Јас е во предсвесното). Над нив стои Над-Јас кое навлегува повеќе во Идот и помалку во Јас. Вака Фројд го коментира својот цртеж: „Идот му се обраќа на надворешниот свет единствено преку Јас, барем на оваа шема.

[2] Апсолутната моќ на погледот и женскоста. Во книгата *Надзор и казна. Настанок на затворите* Фуко ја популаризираше архитектонската структура на затворот Бентам, наречена така според името на неговиот пронаоѓач Џереми Бентам. Нацртот на затворот на Бентам подразбирал една централна кула и прстенест распоред на ќелиите. Станарите на затворот на тој начин биле постојано набљудувани од „главното“ око локализирано во централната кула, каде седи авторитетот. (Фуко 1997: 128, слика бр. 17) Секој постојано го гледаат секого: окото на авторитетот ги набљудува затворениците, исто како што затворениците се набљудуваат меѓусебно. Со оваа структура се добива гаранција дека секој чувар е доволно добар чувар, дека практично позицијата чувар е загарантирана веќе со/во структурата.
Врската што феминистките вообичаено ја поставуваат меѓу паноптикумот и патријархатот е токму во овој сеприсутен поглед. Паноптикумот ја обврзува жената да гледа на себе со патријархално око. Структурата гарантира дека нејзините внатрешни желби ќе бидат така организирани што таа секогаш и секаде ќе го применува законот, без да добие желба да го трансцендира. Со други зборови, женскиот субјект се вљубува во сликата која ѝ е наметната од структурата, како во слика за своето идеално јас. Во услови кога Поредокот кој ја диктира сета перцепција е машки, женскиот субјект, кој е мислен пред извесноста на неговото постоење, мислен е од патријархална позиција. Моќта на овој поглед, како што рековме, е апсолутна, а таква е бидејќи го вклучува секој еден (друг) женски субјект. Секој еден женски субјект со патријархално око го асимилира секој друг женски субјект. Секој женски субјект, веќе инициран во Поредокот, работи на изгонување на врската со мајката, со женскоста која таа ја репрезентира.
[3] За Фројд единствената извесност е гарантирана од фактот дека субјектот: *Посакува*. Како што вели Лакан: “Desidero, тоа е Фројдовскиот когито”. Desidero ergo sum. Тоа е примарниот процес.” (Lacan 1986: 164).

Денес е сигурно сè уште тешко да се каже во колкава мерка овој цртеж е точен. Во еден поглед тој сигурно не е. Просторот кој го зазема несвесниот Ид треба да биде неспоредливо поголем одошто е просторот кој го заземаат Јас или предсвесното. Ве молам тоа да го исправите во вашите мисли.“ (Frojd 1969: 169-170). Со други зборови, несвесното е најголемиот дел од структурата на психичката личност. А несвесното е обливиум, ништожност, несвесното го брише означителот, таму нема содржини од редот на оние што ги препознаваме во секојдневниeто, што ги споделуваме како содржина, како супстанца на симболниот поредок во кој пребиваме. Тој обливиум, кој е сочинет од бришење на означителите, ја диктира етиката на субјектот. Субјектот не може да гарантира сам за себе, затоа што нема начин тоа да го стори; тој е составен од огромен обливиум на несвесното. За да има јас, мора да има гарант од надворешна страна, гарант дојден преку погледот на другиот.

Затоа, за **Лакан** услов за да има Јас е Другиот. Другиот ме потврдува, во неговите очи единствено може да ја видам потврдата на моето сум. Лакан вели: „Можам само да ја назначам чудесната последица која ја имаше ова поставување на вистината во рацете на Другиот, овде совршениот бог, чија работа е вистината, бидејќи, што годе тој да сака да ни рече, се тоа би било вистина – дури и кога би рекол дека два и два се пет, и тоа би била вистина.“ (Lacan 1986: 42).

Ако психоанализата е асиметрична на картезијанството, тоа е затоа што за неа станува важен трансферот кој се случува меѓу субјектот и другиот. Другиот станува мерило за извесноста на субјектот. Лакан го поставува прашањето: до каде одат ингеренциите на другиот во потврдувањето на таа извесност? Како што гледаме од изводот, неговиот одговор е екстремен. Моќта на другиот за вистината на субјектот е апсолутна.

Втората екранизирана верзија на легендарниот роман „Соларис“ на Станислав Лем на Стивен Содернберг од 2002 година, има една јасна линија, во која се тематизира токму Лакановата теза за другиот како совршен бог на вистината. Како што е познато, оваа приказна се отвора во моментот кога на вселенската станица во близината на Соларис, доаѓа психијатарот Крис Келвин кој треба да ја разреши мистеријата на умирањата. Утрото, по првата ноќ преспиена на станицата, Келвин се буди покрај својата, инаку мртва сопруга, Реја. Некое време пред неговата посета на станицата, таа извршила самоубиство. Таа му вели на Келвин: „Јас сум самоубиец, бидејќи ти ме помниш како таква“. На станицата околу Соларис, Келвин ја добива назад не својата мртва жена, туку суштество кое го инкорпорира сето тоа што тој го знае за својата мртва жена, и ништо повеќе, и од таму почнува. Ако таа е самоубиствена, тоа е бидејќи тој сметал дека таа е самоубиствена. Роџер Еберт во своето читање на филмот на Содернберг нуди одговор многу близок до Лакановото позиционирање на погледот на Другиот: „Длабоката иронија тука е дека сите наши релации во реалниот свет се токму такви, дури и без добивка за Соларис. Ние не ги познаваме фактичките Други. Она што го знаеме е збир на сè што мислиме дека знаеме за нив. Дури и емпатијата е веројатно без корист; ние мислиме дека таа ни помага да сфатиме како другите луѓе чувствуваат, но можеби тоа само ни кажува како ние би се чувствувале доколу сме на нивно место“.[4] Сите што ги нема од животот, еднакво како и сите што сè уште се - се креација на субјектот, мојата идеја за нив мене ме прави совршен бог на вистината. Реја е самоубиец бидејќи самоубиственоста е тоа што Келвин гледа кај неа. Сведена на една поента, големата тема на Лем, во овој филм се состои од фрапантниот учинок што Соларис го има врз посетителите: Соларис ги соочува со ужасниот удел што самите го имале врз луѓето што ги изгубиле или ги напуштиле. Планетата Соларис ја знае

[4] На страницата на Роџер Еберт (Rodger Ebert) на „Чикаго Сан Тајмс" („Chicago Sun Times”) http://www.suntimes.com/output/ebert1/cst-ftr-solar27f.html

вистината за исчезнатите луѓе, за субјектите исчезнати пред апсолутната вистина на другиот.

Една од суштинските функции на ова око на совршената вистина е неговата најсубјективна селективност. Тоа е мисла на туѓото сетило кое гледа. Таа мисла се разликува од декартовската во две нешта:

1. Тоа не е самодоволната декартовска мисла на тој што е, туку тоа е секогаш веќе мислата на другиот.
2. Тоа не е декартовската мисла на умот, туку тоа е лакановската мисла на сетилото кое мисли, тоа е мисла на погледот кој го преведува тоа што окото го видело.

Ужасот на оваа (не)интеракција е дека сите што исчезнале, еднакво како и сите што сè уште се со субјектот, значи сите други се креација на субјектот, како што субјектот е креација на другите. Мојата идеја за другиот е моја креација, како што неговата идеја за мене е негова. Другиот е совршениот бог на вистината. Реја е самоубиствена бидејќи самоубиственоста е тоа што Келвин гледа кај неа.

Отпорот кон психоанализата се должи на ова откритие многу повеќе одошто на сексуалноста по себе. Не фрапира кај Фројд тоа што открива дека сите наши мотиви се сексуални; тој открива нешто што е многу покатастрофично за (само)перцепцијата на човештвото, нешто со кое не соочува Соларис, а тоа е дека не постои ништо во мене кое мене ме прави извесна. Од Фројдовското откритие дека јас никогаш не сум тоа што мислам дека сум, до Лакановото откритие дека ако јас не сум, тогаш само другиот може да биде - е мал, но многу важен чекор. Сега ништо не е во мои раце, затоа што ништо никогаш не било. А штом е така, мислата стои пред извесноста, со што заправо интервенира во извесноста како таква. „Другиот мисли пред да влезе во извесноста“ (Lacan 1986: 43) вели Лакан, затоа тој никогаш не може да стане и да остане извесен. Ние сме вклучени во полето на Другиот и зависиме од него, тоа поле е тука уште пред да дојдеме на свет и неговите кружни структури нѐ одредуваат како субјект, што од чинот на Другиот зависи и нашето сум.

Не само што нема начин некој да биде стабилен, суштинскиот проблем е дека нема начин некој да биде извесен. Тој можеби: *не е*.

Изгонети од расказноста (детската игра “se”)

Лезбејската теорија од почетокот на овој текст, за нас, може да има само анегдотска вредност, бидејќи е тешко да се проценат културните и цивилизациски пре(в)редности на пасатистичката утопија во која субјектите остануваат за секогаш врзани за мајчинското. Затоа нека видиме што сме добиле за сигурно, макар и во култура на едиповски синови и ќерки и изгонети мајки, во чинот на субејктивизацијата, а со тоа и на социјализацијата?

Фројд смета дека наградата која ќе ја добие пред-субјектното дете при исчекорот од либидалната врска со мајката и во резултат на нејзиното објективизирање, е способноста за апстрактно мислење, интелигенција и креација. Практично дека детето ја добива способноста за расказност. Кога субјектот за првпат ќе го согледа присутното и отсутното уживање врзано за телото на мајката, како награда за страдањето што ќе го почувствува од сознанието дека уживањето не е бесконечно, ќе добие прв усет за господарство со симболичкото. Фројд ја запишал активноста на својот внук, кој седејќи во количка се забавувал така што ја отуѓувал и потоа ја враќал својата играчка. Секогаш кога ќе ја фрлел играчката надвор од количката, неговиот внук викал *Форт*

(отиде), и кога ќе ја повлечел назад со јаженце, велел *Да* (овде). Варијанта на форт-да играта е кај нас познатата криенка **se**. Оваа игра Фројд ја анализира како чин на симболичко загосподарување со отсуството на мајката.

Тери Иглтон во Фројдовата нарација за форт-да препознава и нешто друго: *прва најава на расказноста*: „Форт-да е веројатно најкратката приказна што можеме да ја замислиме: тоа е приказна за предметот кој се изгубил а потем бил пронајден. Но, дури и најкомлицираните раскажувања можат да се читаат како варијанти на овој модел: моделот на класичната нарација се состои од израз чија првобитна рамнотежа се нарушува и потем повторно се воспоставува.“ (Иглтон 2000: 194). Дека секоја приказна е пад на хармонијата и повторно воспоставување хармоња, пишува веќе Владимир Проп кој ги анализира руските волшебни приказни. Во книгата „Морфологија на бајката“ Проп ја определува приказната како потрага по она што е изгубено. Врз корпусот од руските волшебни приказни, Проп докажал дека сите приказни означуваат варијанти на една општа тема која од почетна хармонија води кон губење на хармонијата, тоест кон пад во дисхармонија. Тој недостаток иницира потрага, што е главен мотив за напредување на приказната, а приказната секогаш завршува кога на друго ниво ќе дојде до повторно реставрирање на (почетната) хармонија, која никогаш нема да биде иста како првичната хармонија.

Од овие две претпоставки: 1. таа на Фројд дека парцијализираната мајка е услов за субјективизација, и 2. таа на Иглтон дека заедно со стартот на субјектот, стартува и капацитетот за расказност, лесно е изведлива хипотезата дека: парцијализираната, објективизирана мајка е темел на расказноста, услов за расказност. Значи: објективизираната, раскината мајка е прв услов за субјектовата способност да продуцира текст кој има смисла.

Лесно ги гледаме консеквенците на овој заклучок. 1. Сè што има смисла е родено преку (симболичко) убиство. 2. Целата раскажувачка традиција (и пред- и по-фројдовската мисла) ја третира мајката во соогласност со овој заклучок.

Гледаме дека ова врзување не е нималку наивно. Жената е изгонета од расказноста, а изговорот се бара во „структурната“ претпоставка дека таму каде што има литературна и уметничка практика нема жена, и каде што има жена не може да има литературна и уметничка практика. Многу феминистки пишуваат за метафоричната врска меѓу пенкалото и пенисот (анг. pen/penis) низ историјата. Сочни примери за оваа теориска мизогинија наоѓаме кај Гилберт и Губар кои низ литературните и уметничките теории од минатото издвојуваат примери на изедначување на машката сексуалност со литературната моќ. На пр: „Најесенцијалниот квалитет на уметникот… е генијалната извршителност, што е на извесен начин машка дарба и ја претставува најзначајната разлика меѓу мажите и жените… По подлабоко промислување сфатив дека генијалноста за која зборувам и не е толку во умот, колку во зрелоста на животот на тој квалитет. Машкиот квалитет е тој креативен дар.“ (Викторијанската идеологија на Ж. М. Хопкинс). Или:„Литературата не е работа за жени и не може да биде.“ (Роберт Соти). Или: „Романите на Џејн Остин не успееа бидејќи нејзе и недостасува силна машка верба.“ (Антони Бург). Или: „На литературните жени им недостасува генетска крвно-набиена сила која го движи секој голем стил“. (Вилијам Гас). Или: „Генијална жена нема. Ако ја има, таа е маж“ (Албрехт Дирер) (Feminist Literary Theory 1996: 91-92 и понатаму).

Во една друга прилика ја анализиравме женската литература во македонскиот канон претставен во првата книжевна историја, „Историја на македонската книжевност XX век“ од Миодраг Друговац (Котеска 2003). Заедно сосе мајките и сопругите на авторите до 1990 женската литература во општиот македонски канон партиципира со бедните 2.7%! Таа појава, според Миглена Николчина, ја нарековме парадокс на

библиотеката, жената во библиотеката ја чита својата исклучивост. Канонот каков што е поставен е ротација на татковци. Оваа теза на Харолд Блум посведочува дека канонот е ротација на таткото и синот околу позицијата на авторитет, тоест симболичното место на патер фамилиас, па се зборува за синови на Хомер, синови на Достоевски и слично. Средбата на Лај и Едип на раскрсница, Блум ја наведе како најадекватна метафора за литературната историја, оти таа покажува дека историјата е смена и превласт на моќни индивидуи во релација на татко - син. Постои и друга верзија за семејната битка на машките литературни роднини. Неа ја изнесува формалистот Виктор Шкловски, според кого наследството не минува од татко на син, туку од вујко на внук. Тоа е нова метафора за естетски сиромашниот, но идејно претприемчив вујко со стремеж за новото, чија литературна постапка сѐ уште не добила место во историјата туку била едвај литература за масите, читана белетристика. Внукот од следната генерација ќе ја канонизира неговата постапка воздигајќи ја до естетска доблест, како што прави Достоевски со авантуристичкиот роман, Сервантес со витешкиот и слично. Овој трансбиолошкиот карактер на книжевното „роднинство“ го поставува како секогаш веќе машко.

Морфологија на бајката за „Јас“ (Владимир Проп на помош)

Но, целата оваа теорија смрди. Веќе Лакан во 1964 година изразува отпор кон Фројдовата форт-да нарација. „Права глупост е“ –вели Лакан – „да веруваме дека тука се работи за … (субјектовата) функција на совладување.“ Малиот субјект не може да се предаде на форт-да играта, на играта во која нештото го губи и потоа го добива. Тој ја игра форт-да играта, точно бидејќи не ѝ се предава, затоа што ниеден субјект „не може да ја достигне таа радикална артикулација.“ Во најраното детство субјектот нема капацитет да игра игра на загуба и наоѓање.

Неодреденото повторување на оваа игра со идеја дека детето таму симболично ја губи мајката и потоа го наоѓа еднаш изгубеното е најпросто невозможно. Таму станува збор за нешто друго: функцијата на предавањето во оваа игра се однесува на <u>некое</u> отуѓување, а не на кое било отуѓување, поправо тоа не е отуѓување од саканиот објект, туку е тоа радикално отуѓување исклучиво од самиот себеси, таму станува збор за „радикално нишање на субјектот“.

Детето не си игра на ниво на форт-да, тоа си игра само на ниво на форт. Тоа не си игра симболично губење на посакуваниот објект за да го усвои знаењето дека нештата денес се, а утре не се, дека тоа што го сакам сега го имам, но потоа го немам, но потоа повторно ќе го најдам. Тоа од што се отуѓува малиот субјект се исклучиво „делови“ од себеси, тоа никогаш не би можело да игра со симболичното заминување на посакуваниот објект надвор од него.

Детето не може да ја игра оваа игра затоа што детето е радикално зависно од другиот, другиот него го определува. Ако го снема другиот, радикално го снемува и детето. Детето и секој еден субјект, е вклучен во полето на другиот поради тоа што зависи од него. Другиот е тука уште пред ние да дојдеме на свет и неговите кружни структури нѐ одредуваат како субјект, пишува Лакан. Затоа е невозможно детето да го гледа заминувањето на другиот кој го одредува како битие и тоа заминување да го повторува неопределено долго, значи непоределено долго де да *е*, де да *не е.* Тоа не може да ја игра оваа опасна игра на себегубење, затоа што секое едно заминување на другиот, на мајката (не само како најпосакуван објект, туку на мајката како многу посуштински прв гарант за *мојата* извесност), го доведува во прашање самото постоење на детето.

Детето може да ја игра оваа игра само на ниво на заминување на делови од она што го чинат Јас, сега овој дел од мене отиде, но јас сум сè уште тука. Сега и овој дел од мене отиде, но Јас сум и понатаму тука. И така во бесконечноста на играта, која Јас сè уште ја игра и покрај извесна загуба. Во таа игра детето сфаќа дека Јас *сум* и понатаму, дека Јас *сум* и покрај извесна загуба, и покрај извесно клатење на она што сум Јас, и покрај извесен губење на делови од Јас. Дури за момент да се изгуби и самото Јас, тоа исчезнување не е фатално, тој нестанок е поднослив, затоа што не исчезнала гаранцијата за мене која постои затоа што постои другиот, која постои сè додека постои другиот. Другиот е тој што јас не смеам да го загубам.

Од Џонс, Лакан го презема поимот афаназис (aphanisis) губење на субјектот. Субјектот се гледа себеси во полето на другиот. Но, другиот и самиот е субјект во однос на некој друг означител. Меѓу овој субјект и меѓу овој друг се развива кружен однос, но тој е асиметричен однос. Другиот е место каде се поставува ланецот на означители од кој зависи субјектот и затоа субјектот се појавува кај другиот, кој е веќе субјект кој зависи од некој друг - друг. Оваа состојба доведува до ефект на губиток на субјектот. Во интервалот меѓу два означители лежи желбата на субјектот да биде легитимиран, особено што желбата на првиот друг (на пр. мајката) му е непознат. Значи, детето што си игра форт-да не може никогаш да си игра симболична игра на исчезнување на овој друг, па потоа негово враќање. Тој во форт играта, за првпат „забележува“ дека делови од мене исчезнуваат во тој кружен однос на извесност што ми ја гарантира другиот.

Со други зборови, субјектот зависи од означители, а тие се „извесна немоќ на мислата“, како што вели Лакан. Субјектот навистина започнува да господари со расказноста, добива влез во светот на литературата кога ќе ја „види“ оваа немоќ, а таа немоќ директно посведочува дека тој започнува да губи делови од себе кога првпат ќе влезе во означителниот ланец и ќе ги губи и пронаоѓа деловите од себеси бесконечно сиот свој живот. Тие ќе бидат проклетството на постојаниот нестанок на себеси и дарбата да се раскажува за тоа.

Лакан зборува за две операции меѓу субјектот и другиот, а втората ја вика раздвојување.

Кога детето прашува „Зошто?“ тоа не прашува од алчноста по знаење за причината. Сите детски зошто се просто искушување на возрасниот, вели Лакан. Тоа што детето вистински прашува кога прашува „Зошто?“ е **„Дали ќе ме изгуби?“** Тоа е опседнато со фанатизмот на смртта, токму поради можноста да го изгуби другиот како единствен гарант на извесноста, губитокот на другиот е ужасна, поточно толку ужасна што е невозможна. Поради таа ужасна невозможност, детето не може да ја игра форт-да играта – ете ја длабинската корекција што Лакан ја врши во однос на фројдовската интерпретација за играњето „форт-да“.

Но таа корекција е суштинската и за уривање на мизогинистичката литературна теорија. Критиката на Лакан е фундаментален удар врз нарацијата за парцијализираната мајка како услов за расказност. Тоа е удар веќе во рамките на самата структура.

Расказноста не се појавува таму кадешто симболички ќе исчезне Мајката. Овде Иглтон погрешно го интерпретира Фројд не во општествена, туку во структурна смисла. Општеството и литературната продукција во општеството навистина се мизогини, тие навистина како да сметаат дека исчезнувањето на жената од расказните практики е услов расказните практики да бидат добри. Но, овој извод е погрешен во стуктурна смисла. Расказноста се појавува таму кадешто детето за првпат ќе почувствува клатење на себството, таму кадешто за првпат ќе почувствува заминување на делови од себеси, а не таму кадешто ќе ги проектира изгубените делови врз

мајката/жената. Штом е така, треба да ги сметаме нарациите од типот на оваа на Иглтон за уште една набрзина изведена теза за потхранување на патријархалната емпирија.

Ако расказноста се појавува со првото форт-да, тоа не е затоа што симболично исчезнал посакуваниот објект (мајката, првата жена), туку затоа што исчезнал првиот дел од мене, и потоа, со секое повторување на форт(-да), исчезнува по секој еден следен дел од мене.

Себичноста на патријархалната теорија за мажите во литературата произлегува од неможноста да се соочам со тоа ужасно нишање на мене во мене и морам да произведам симболична жртва. Фројд ја препознал таа жртва во жената, а сите мизогинистички литературни и уметнички теории ја поздравиле со аплауз и сè уште ја повторуваат жената како жртва за да има расказност од идеални, генерички позиции.

А всушност, првата расказност се појавува со губитокот на мене од мене, губењето на дел од мене. И како што Владимир Проп во „Морфологија на бајката" убаво покажува, ниедна завршница на нарацијата нема да биде реставрација на старата хармонија, туку секогаш веќе ќе биде реставрација на некоја друга хармонија. Хармонија на парцијализираното Јас, кое за момент, за оваа нарација, успеало да се собере до една можна и моментална среќна завршница. До следното клатење на Јас.

Значи: не парцијализирана мајка, како што пишуваат Фројд и Кристева, туку парцијализирано Јас, како што пишува Лакан.

Јас е тоа што е еднаш без заби, другпат без тело, третпат без личност,… Јас е тоа што флуктуира, секогаш веќе нецелосно.

Јас без глава.

Јас без пенис (каде Јас е машко, а и каде Јас не е машко).

Јас без заби.

Јас без симетрија.

Јас без личност.

Јас е тоа што не може да ја поднесе помислата за такво флуктуирачко Јас. Еднаш со глава, еднаш без глава. Јас сака себеси да се види како идеалното Јас, Јас од огледалото. Јас не се сака во менлива форма. Затоа Јас е тоа што садистички ја проектира својата парцијализирана слика за себеси врз другиот. А тој друг го препознава во Мајката како идеална жртва.

Со други зборови, не постојат идеални (структурни) причини за изгонување на жената од расказноста. Постојат само општествени причини, врзани за феномените на моќ и на газдинство, кои дури потоа се прогласени за идеални. Гледаме дека дури и во 20 век и во интерпретациите како таа на Иглтон, оваа структурна рамка продолжува да се преповторува како празен изговор. Слично на Фројдовото толкување на форт-да: интересно, но неточно.

Литература

Arsić B. Telo knjige i značenje žene / B. Arsić // Žene, slike, izmišljaji / prir. B. Arsić. Beograd: Centar za ženske studije, 2000.

Браидоти Р. Номадски субјекти (Мајки, монструми и машини) / Р. Браидоти. Скопје: Македонска книга, 2002.

Feminist Literary Theory, A Reader. Editor Mary Eagleton. Second edition. Massachusetts, Blackwell, 1996.

Frojd S. Rasčlanjavanje psihičke ličnosti / S. Frojd // Nova predavanja. Autobiografija, ODSF, Knjiga osma, preveli sa nemačkog dr. Vladeta Jerotić i dr. Nikola Volf. Novi Sad: Matica srpska, 1969.

Frojd S. Ženskost / S. Frojd // Nova predavanja. Autobiografija, ODSF, Knjiga osma, preveli sa nemačkog dr. Vladeta Jerotić i dr. Nikola Volf. Beograd: Matica srpska, 1969. S. 224-225.

Грос Е. Лезбејски фетишизам? / Е. Грос // Идентитети. Скопје: Евро Балкан, 2001, вол. 1, бр. 1.

Иглтон Т. Литературни теории / Т. Иглтон. Скопје: Тера Магика, 2000.

Ivanchikova A. Prolegomena to the Concept of the Monsterous Body / A. Ivanchikova. CEU, 2000, текст во ракопис.

Jerofejev V. Muskarci / V. Jerofejev. Beograd: Plato, 2002.

Котеска Ј. Македонско женско писмо. Историја, теорија и интерпретации. Скопје: Македонска книга, 2003.

Lacan J. O subjektu izvesnosti / J. Lacan // Četiri temeljna pojma psihoanalize, Zagreb, Naprijed, 1986.

Фуко М. Наѕирати и кажњавати. Настанак затвора, Издавачка књижарница Зорана Стојановича, Сремски Карловци, 1997.

Parker G. et al. Old Mistresses: Women, Art and Ideology // Parker and Pollock. Harper Collins Publishers, 1981.

Еберт Р. (Roger Ebert) на “Чикаго Сан Тајмс” (“Chicago Sun Times”): http://www.suntimes.com/output/ebert1/cst-ftr-solar27f.html

Vilson E. Akselov zamak ili o simbolizmu / E. Vilson. Beograd: Kultura, 1964.

Whitney C. Women, Art and Society / C. Whitney. New York: Thames and Hudson Inc., 1990. 8.