

NE NAUČITI NIŠTA: LOŠ ODGOJ

NASLOV IZVORNIKA

Lee Edelman: *Learning Nothing – Bad Education*
[časopis *differences*, volumen 28, br. 1, str. 124-173]

© 2017 Brown University and differences: a Journal of Feminist Cultural Studies. Sva prava pridržana. Objavljeno dozvolom vlasnika prava i trenutnog izdavača, Duke University Press. www.dukeupress.edu

PREVELI S ENGLESKOG: Hana i Srđan Dvornik

Multimedijalni institut
ISBN 978-953-7372-49-1

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 001023363.

Zagreb, prosinac 2018.

Lee Edelman

Ne naučiti ništa: Loš *odgoj*

PREVELI Hana i Srđan Dvornik

U djelu *Bez budućnosti* tvrdilo se da se društveni odnosi koji zamišljaju kraj svojeg strukturnog antagonizma u trajno odlaganoj sutrašnjici pozivaju na budućnost kao jamstvo ostvarenja smisla (Edelman). Takva budućnost, svojim statusom dodatka, praznog držača mesta za totalizaciju, djeluje tako da istovremeno prijeći i osigurava zatvaranje društvenog sistema, odričući mu totalizaciju u sadašnjosti, pri čemu jaz koji nijekanje otvara ispunja obećanjem onoga što tek ima doći. Dijete, kao privilegirana figura tog obećanja – ono bez oznaka identiteta unaprijed, tako da u ispravnom kontekstu bilo koje dijete može oprimjeriti njegovu logiku – navodi nas da svoju socijalnu vrijednost uzimamo iz naših različitih odnosa spram *njega* i da sebe, na kakav god način, učinimo zaštitnicima *njegove* budućnosti.¹ Stoga mora nastati klasa osoba koja

1 Od objavlјivanja djela *No Future*, mnogi su kritičari pisali o pretpostavljenoj “bijelosti” Djeteta u zapadnoj kulturi. Premda će figura značenja i kulturnog obećanja u rasističkom i antirnačkom poretku reprezentaciju nerazmjerne nalaziti u dominantnoj rasnoj klasi, samo Dijete nema nikakve intrinzične veze s bijelošću te, gdje je to korisno, može biti utjelovljeno, čak i od strane tog dominantnog poretka, u nebjelačkoj djeci (na njihovu sliku). Primjerice, aktivisti protiv abortusa su koristili reprezentacije crne i hispaničke djece kako bi abortus demonizirali kao oblik genocida i tako mobilizirali antiliberalne agende u nebjelačkim zajednicama. Naravno, mnogi među istim tim aktivistima također šire mit “kraljice socijalne pomoći”, pretjerano reproduktivne žene čija se klasa i boja poklapaju s pretjeranom reproduktivnošću i tako prijete budućnosti koju definira Dijete bijelog društvenog poretka srednje klase. Stoga Dijete nema kakvoće samo po sebi, već će je stjecati po potrebi, u kontekstu dominantnog društvenog poretka. Istovremeno rasne i etničke zajednice unutar tog društvenog poretka mogu gajiti i vlastite nade za budućnost u obliku vlastitog Djeteta.

će materijalizirati *opasnost* po tu budućnost, klasa osoba čiji ih neuspjeh da Djetetu priznaju privilegij vrijednosti ne postavlja samo nasuprot Djetetu, već i nasuprot uvjerenju budućnosti o održivosti društva. Takve osobe nazvao sam *sinthomoseksualcima*, kako bih sugerirao poveznicu između lacanovskog *sinthome*, simptomatskog čvora koji svaki subjekt vezuje uz neku besmislenu *jouissance*, i pojavu homoseksualnosti na “Zapadu” kao figure za stigmatizirani odnos “seksualnosti” i smrću pogonjene *jouissance*.

Premda u nekim zapadnim demokracijama homoseksualnost (djelomice) možda i gubi svoju vezu s kvirnošću, nastavljajući proces normalizacije koji sama preuzima i tako osnaže dominantne ideologije društvenog odnosa, *sinthomoseksualnost*, kao označitelj, potvrđuje anksioznu intimnost “seksualnosti” i *sinthoma*, *jouissance* i onog što, kako je to Jacques Lacan izrazio u *L'Étourdit*, “*ab-sens* označava kao seks” (452).² Društveni poredak u *sinthomoseksualcu* postavlja i lokalizira neprijatelja Djeteta kao paradoksalnu objektnu formu same *jouissance*: nasilno remetilačko uživanje koje prijeti integritetu objekta utoliko što objekt nije ništa doli katahestično postavljanje čija je namjena da unaprijed spriječi primordijalnu negativnost *ab-sensa* kao oduzimanja od bitka i značenja bez kojeg nijedno ne može nastati. Takve “antisocijalne”

² “Freud nous met sur la voie de ce que l'*ab-sens* désigne le sexe: c'est à la gonfle de ce sens-*absexé* qu'une topologie se déploie où c'est le mot qui tranche.” (Freud nas vodi na put onoga što *ab-sens* označava kao seks; topologija u kojoj je riječ ono što determinira širi se nadimanjem ovog *sens-absexé*.)

jouissance društveni poredak se može odricati i učitati u nju koga god sinthomoseksualizira (naime, one koje čini kvir kao figure ontološke negacije, pa tako i društveno destruktivnog nasilja nabijenog libidinoznim uživanjem), ali ona pulsira u dubini kao pokretačka snaga društvene organizacije, koja opetovano eruptira nasiljem protiv onih koje se pripisuje toj stigmatiziranoj klasi. Takav ulog reproduktivnog futurizma u Djetuštu kao ikoni i obećanju značenja ne mijenja činjenicu da i futurizam utjelovljuje sinthomoseksualnost, uprizorujući užitak kojeg se odriče u agresiji spram onih koje čini kvir. Kao što sam to izrazio u djelu *Bez budućnosti*, svi smo mi sinthomoseksualci, ali oni koje dani društveni poredak čini kvir historijski su kontingentne figure za *ab-sens* što prijeti logici koja ga održava, materijalizirajući prazninu koja probija zamisljenu koherentnost njegovog svijeta.

Iz toga slijedi da kvirnost, kao figura takvog radikalnog nedolikovanja-nepostajanja^{*} održava uporno negativnu svezu s logikom odgoja. Kvirnost, gdjegod da se pokaže (u obliku katahereze) urađa protupedagogijom, samom svojom pojavom opovrgavajući stvarnost koja joj ne pruža mjesta – ili koja joj dodjeljuje mjesto onoga što ništi kao i nemjesto ništavnoga. Poput poezije u poznatom izrazu W. H. Audena, kvirnost čini da se *ništa* dogodi, ono to ništa u stvarnosti *zarezuje* jetkim ugrizom kiseline. Poput plamena koji zlosretnom noćnom leptiru pruža nesentimentalan

* Unbecoming – neprikladno, nedolično, ali može biti i *un-becoming* – ne-postajanje; *op. prev.*

odgoj, kvirnost tu koherentnost na koju pretendira naša stvarnost rastvara, opovrgavajući razumijevanje, ujedinjujući okvir svijeta, koje Dijete kao svjetionik značenja naizgled održava.³ Futurizam nas tjera da djecu indoktriniramo o onome što *treba biti*, ne o onome što jest, ogrčući ih naočnjakom navodne nevinosti povezane s Djetetom i nametnute djeci kako bi se lakše omogućila socijalna kontrola odraslih. U očima ovog sveprožimajućeg režima, “kvir”, poput protučinjenične tvrdnje proizvedene u zemlji Houyhnhnma, gdjegod je Dijete u pitanju predstavlja onu swiftovsku *stvar koja nije*: naime, predstavlja biće koje smjera negaciji bivanja takvim kakvo jest – negaciji bivanja takvim kakvim ga u najmanju ruku definira reproduktivni futurizam. Stoga iz normativne perspektive kvirnost promiče ono što ovdje nazivam *lošim odgojem*, odgojem koji nas ne uči ničemu osim ničemu te *stvari koja nije*. Kao i Dijete, kvir je fantastična figura, произvedena kataharezično ne bi li ispunila prazninu koja prijeći totalizaciju svijeta. Međutim, Dijete naznačuje postizanje te totalnosti u budućnosti, dok kvir zamjenjuje prepreku koja ometa njezino ostvarenje u sadašnjosti. Da se dade sadržaja rezu podjele u smislu kontingentnih historijskih identiteta konstruiranih da

3 Lauren Berlant je uvjerljivo primijetila da “subjekti obično nisu šokirani otkrićem vlastite nekoherentnosti ili nekoherentnosti svijeta” (Berlant i Edelman, 6). Ali ta iskustva “nestalnosti i kontingenčnosti” svijeta (6) ne priječe takve subjekte u tome da imaju ideološkog uloga u značenju ili da se drže vjere u koherentnost stvarnosti, čak i kad im se čini nekoherentna. Usp. Berlant i Edelman.

ontologiziraju ontološko isključenje, oni koje se čini pokvirenima libidinozno su okaljani negativnošću *stvari koja nije*. Oni prijete Djetetu, a time i budućnosti, tako što desublimiraju njegovu “nevinost”, reducira-jući je iz privilegiranog predmeta žudnje u prazninu unutar srži nagona.⁴

Ali što točno znači *nevinost* i kako uspijeva sublimi-rati negativnost te praznine? Jean-Jacques Rousseau, koji je pomogao da se nevinost ustoliči kao privilegij Djeteta, podsjeća nas da se ona često poklapa sa strašću za općim razaranjem: “Dijete želi poremetiti sve što vidi. Ono razbija, trga sve što može dohvati. Ptici grabi kao što bi zgrabilo kamen i davi je ne znajući što čini” (Rousseau, 37). Viđeno iz tog ugla, Dijete svoje “prirodno” stanje nevinosti može očuvati samo u toj mjeri u kojoj očuva i svoje “prirodno” stanje neznanja. Premda to nije neka utjeha udavljenoj ptici, nemisleće Dijete, ne znajući ništa o smrti, ne snosi nikakvu krivnju za taj ubilački čin. Ono ubija s nevinim oduševlje-njem, nesvesno što čini. Ali Dijete se suočava s gorom prijetnjom u grmlju od poubijanih ptica u svojoj ruci. Nek mu se smiluju nebesa onog dana kad nađe užitka u “davljenju” jedne druge životinje, drugim riječima, natezanju svoje zmije. U tom se trenutku nagone Dje-teta prisilno podvrgava roditeljskom zakonu. Riječima francuskog psihoanalitičara Luciena Israëla, “od tog razdoblja zabrane izvana interveniraju kako bi sprije-

4 Usp. djelo Kevina Ohija za briljantno čitanje naše ideologijske konstrukcije seksualnosti u djetinjstvu u odnosu na pitanja “čistoće, krivnje i grabežljivosti” (6).

čile da dijete masturbira, da siše palac, da piša na sve strane kad god mu dođe” (86, moj prijevod). *Defacto*, u obranu nevinosti same, nevinost se mora ograničiti.

Rousseau je dobro razumio tu nuždu, priznavao je ili ne kao inherentno samodekonstruirajuću. Neovisno o namjerama autora, *Émile* razlaže proturječja odgojnog programa koji tvrdi da svoj model pronalazi “ni u čemu doli maršu prirode” (34). Precizirajući prelomljenu logiku na kojoj takva tvrđnja nužno počiva, Jacques Derrida je proizveo svoje naširoko utjecajno čitanje nadopune. Kako piše u *O gramatologiji*: “Prema Rousseauu, negativnost zla uvijek će imati formu nadopune. Zlo je izvanjsko prirodi, onome što je po prirodi nevino i dobro. Ono slijedi iz prirode. Ali uvijek na način nadopunjavanja onoga čemu po sebi ne bi trebalo nedostajati ništa”. Zahtijeva li priroda, i s njo-me “nevinost”, “negativnost zla”? Derrida sugerira upravo to: “Pa ipak sav odgoj, kamen temeljac rousseauovske misli, bit će opisan ili predstavljen kao sistem nadomještanja [...] koji je predodređen da zdanje Prirode iznova sazda na najprirodniji mogući način” (158).

Glavni primjer ove perverzne i proturječne logike koji pruža Rousseau vrti se oko Djeteta, čija nevinost, na perverzan način, prouzročuje vlastitu pverznost. Derrida, koji pažljivo slijedi tu logiku, Dijete situira na mjesto negativnosti asociранo s rezom ili s onom pukotinom koja za Rousseaua tvori ishodišni “manjak”: “Djetinjstvo je prva manifestacija manjka koji u prirodi iziskuje nadopunjavanje [*suppléance*]. [...] Bez

djetinjstva u Prirodi se nikad ne bi pojavila nikakva nadopuna. Sad je nadopuna tu i kao sreća čovječanstva i kao porijeklo njegove perverzije” (159-60). U svojem manjku samodostatnosti, svojoj potrebi za akulturanjem, Dijete razotkriva odsustvo koje je unutrašnje punoći same prirode. Naravno, ono prirodno u savršenom svijetu ne bi trebalo ikakvog nadopunjavanja, budući da nadopuna očituje “negativnost zla”, po definiciji *neprirodnu*. Međutim, kao “prva manifestacija manjka [...] u prirodi”, Dijete u samoj svojoj nevinosti nadopunjavanje uvodi kao iskonski grijeh. Nai-me, ono otvara dimenziju budućnosnosti zamišljenu kao *iskupljenje* manjka kojem takva budućnosnost svjedoči.

Razmotrimo kako u *Knjizi postanka* Evina kazna, da djecu mora rađati u боли, iznova uprizoruje prestup koji je do kazne i doveo: potragu za nadopunom (plod spoznaje) da nadoknadi gubitak ili nedostatak. Ali pozitivirajući nedostatak čija je pretjerana prisutnost Eden učinila nepotpunim, nedostatak koji utjelovljuje zmija, prvi “kvir” svijeta i prvi akter lošeg odgoja, nadopuna nas košta raja time što raj dijeli od sebe sama. (Je li Eden ikada mogao biti raj ako se doimao kao da mu treba nadopunjavanje?) Poput ploda spoznaje, plod Evine utrobe nadopunu čini beskonačnom, jer fatalni pad u vrijeme otvara prazninu u obliku budućnosti. Ne čudi što Dijete štitimo od znanja o i pri njegovom ishodištu; time što raskošnu urojenost Djeteta u neznanje čitamo kao “nevinost” mi poričemo vlastito znanje da Dijete potvrđuje *manjak*

Prirode, nemogućnost Edena. "Savršenstvo [...] ne može imati djecu", kako je izjavila Sylvia Plath (262). Proizvedeno kao odgovor na "zlo" spoznaje kao nadopune, i kako bi ga se opovrgnulo, Dijete utjelovljuje "nevinost" kao negaciju negativnosti spoznaje. Budući da "spoznaja" negativnosti uključuje ono nesvesno, Stvar, i poriv, negacija te negativne spoznaje *de facto* pozitivira Dijete, koje onda, zahvaljujući svojoj sublimaciji, može dodatno učvrstiti zakonsko preplitanje zabrane i žudnje. Međutim, uokviren kao antiteza Djetetu, kvir poput te negativnosti dekonstruira zakon u samom procesu desublimacije Djeteta i razotkrivanja njegove implikacije u silnosti nagona.

Kako bi se uklonilo takvu redukciju, Djetetu, tvrdi Rousseau, treba dati *minimalnu* količinu znanja kako bi ga štitalo od veće spoznaje koju njegova nevinost ne bi mogla preživjeti. *Emile* predlaže da, gdje god je riječ o "organima tajnih užitaka i organima odvratnih potreba", Dijete dobije odgoj koji ga izričito "odvraća od opasne znatiželje" (217). Rousseauov tekst roditelje potiče da osiguraju da se "prvu vatrnu mašte uguši" asociranjem spolnih organa s izmetom, prljavštinom, bolešću i smrću, čime se pobuđuje veza između "grubih riječi" i "neprihvatljivih ideja". Djetetu u rousseauovskom programu "nije zabranjeno izgovarati te riječi i imati te ideje", ali "ga se, a da ono toga nije svjesno, navodi na odbojnost spram toga da ih se prisjeća" (217). Tako je oklop za koji je najizglednije da će zaštiti nevinost Djeteta neka vrst averzivnog znanja, koje urađa nesklonošću "opasnoj znatiželji" i koje to čini

potajice, a da Dijete ni ne zna da averzija biva usađena.

S obzirom na važnu ulogu koju igra u povijesti sublimacije Djeteta, ne bismo trebali biti iznenađeni što Rousseau idealizira tu nevinost koju dekonstruira. Ali Israël odgoj djeteta promatra iz izrazito drugačije perspektive, čitajući odnos Djeteta s izmetom i svojim različitim “odvratnim potrebama” a da ne prepostavlja, kao *Émile*, neke urođene i “nevne” odbojnosti pred takvom prljavštinom. Prije će to biti, kako ističe Israël, “dobre kućanice i kućepaziteljice [koje] ne vole da dijete po sebi razmazuje vlastito govno”. “Odgoj”, nastavlja on, “znači odgoj protiv nagona. Izvoditi [...], to znači educirati, izvesti iz univerzuma nagona” (87).⁵ Drugim riječima, odgoj usađuje i uprizoruje nalog da se sublimira utoliko što su “operacije sublimacije uvi-jek etički, kulturno i društveno vrednovane” (Lacan, *Ethics*, 144).

Tako dobar odgoj uvijek smjera ka društvenom dobru i osigurava ga time što negira sve što odbija to dobro i tako ugrožava Dijete, čak i ako je ta opasnost u samoj prirodi Djeteta. Odgoj, poput seksualnosti, postaje obavezna reprodukcija, koja Djetetom opskrbljuje red istine koji poriče temeljnu negativnost, manjak, perverziju na kojima počiva. Kao što zaključuje Israël, nakon takvog odgoja “čovjek više ne zna ništa o univerzumu nagona, jer jedini maleni način da se nešto od njega očuva jest da se o njemu ni-

5 “L'éducation, c'est l'éducation contre la pulsion. Faire sortir hors de [...], c'est que veut dire éduquer, faire sortir hors de l'univers pulsionnel.”

šta ne zna” (87).⁶ To je kontekst u kojem odgoj definira kao “antinagon” [*l'éducation comme antipulsion*]” (87). Odgoj, dakle, kao razumijevanje, zapečaćuje i izmješta nerazumljivi element, *ab-sens*, koji uvijek pogoni njegove sistematizacije, pri čemu dijalektički održava taj element kao ono destabilizirajuće Drugo odgoja i znanja. Taj unutarnji element nije negacija znanja, već govori o negativnosti inherentnoj znanju kao takvome.

Urešeno svojom nevinošću kao privilegiranim *ne-znanjem*, Dijete putem sublimacije perpetuirala *pri-nudno* ne-znanje kao ono na i u kojemu inzistira “univerzum poriva”, alegorijski oprimjerujući sublimaciju Stvari kao stvaranje nečega iz ničega, kao dijalektičku negaciju negativnosti koja generira prisustvo kroz referiranje na budućnosnost. Alegorija, sublimacija i dijalektika tako međusobno dijele određenu logiku, pri čemu svaka imenuje određen način proizvodnje koji u sistematsko znanje izmješta negativnost koju je nemoguće shvatiti i koja je u raskoraku sa svim totaliziranim formama.⁷ Iz toga slijedi da uz ova tri pojma pripada i četvrti, odgoj: odgoj koji savršeno nadopu-

6 “On ne sait plus rien de l'univers pulsionnel parce que le seul petit moyen d'en sauvegarder quelque chose est de n'en rien savoir.”

7 Kao alegorija ove dijalektike, kao alegorija sublimacije, Dijete bi tako bilo alegorizacija alegorije. A gomilanje ovih sinonima gdje god je Dijete u pitanju ukazivalo bi na repetitivno inzistiranje na proizvodnji znanja kao društvenu pozitivnost, kao društvenu reprodukciju – inzistiranje koje, kao *ponavljanje*, označava strukturno determinirajuću negativnost koja je imanentna samoj reprodukciji.

njava Dijete kao obećanje koherentne totalnosti – odgoj koji je uvijek, kako bi rekao Friedrich Schiller, estetski odgoj.

Za Schillera dostizanje pravog moralnog položaja čovječanstva ovisi o ovoj prepostavci jedinstva kao idealja: “Može se reći da svaki pojedinačni čovjek temperamentom i determinacijom nosi u sebi čistog idealnog čovjeka, s čijim se je neizmjenjivim jedinstvom harmonizirati velik zadatak njegovog postojanja, u svoj njegovoj nestalnosti” (31). Po Schilleru proces te harmonizacije, koji pokreće “kultiviranje Ljepote”, sačinjava “odgoj čovječanstva” (55) i ovisi o koordinaciji života u vremenu, života čovjeka i kao životinje, s razvojem moralne mogućnosti kroz Državu i kao Država. Schiller bilježi:

Stoga, veliko je pitanje to da dok se u *ideji* formira moralno društvo, fizičko društvo u *vremenu* ne smije stati ni na trenutak, da se u ime ljudskog dostojanstva ne smije ugroziti samu njegovu egzistenciju. Kad urar mora popraviti mehanizam sata, on pušta da se kotačići prestanu okretati; ali živući satni mehanizam Države mora se popravljati dok je u pokretu [...] Stoga moramo tražiti nekakvu potporu za daljnje trajanje društva. (29-30)

Kao što ističe Paul de Man, schillerovska estetika cilja na ujedinjenje osjetilnog sadržaja i apstraktne forme, povezujući “svijet puti sa svijetom ideja” (Schiller, 115) iz razloga koji su posve vezani uz budućnost koju Di-

jete ima osigurati. “Nužnost ove sinteze”, primjećuje de Man, “dana je u ime empirijskog koncepta, koncepta ljudskosti, ljudskoga, koje se zatim koristi kao princip zatvaranja. Čovjek, potrebe ljudskoga, nužde ljudskoga apsolutne su i nisu otvorene kritičkom napadu” (*Estetička ideologija*, 150).

Nije potrebno ni reći da “čovjek” čije daljnje preživljavanje jamči Dijete konstituira opetovano poprište ideooloških prijepora. Ali u onoj mjeri u kojoj smo prema de Manu “svi mi schillerovci” (de Man citiran u Warminski, 7) – dakle, svjesni ili nesvjesni pristalice estetske ideologije čvrsto svezane s reproduktivnim futurizmom – takvi prijepori tiču se definicije, a ne vrijednosti, “čovjeka”.⁸ Premda režim estetske ideologije tu vrijednost štiti od “kritičkog napada”, kvirnost se odnosi na ono što predstavlja prijetnju takvog napada time što otvara kritičnu pukotinu unutar logike same estetike, čime razotkriva negativnost pred kojom se Schiller i schillerovska tradicija povlače.⁹ Suočiti se s

8 Andrzej Warminski ovu rečenicu citira u “Alegorijama referenci”, njegovom uvodu u de Manovu *Estetičku ideologiju*. Vrlo slična tvrdnja pojavljuje se u de Manovom “Kantu i Schilleru”. “Kakvim god pisanjem se bavili, kakav god način imali govora o umjetnosti, kakav god način podučavanja, kakvo god opravdanje si davali za podučavanje, koji god bili standardi i vrijednosti pomoću kojih podučavamo, oni su više nego ikad i dubinski schillerovski” (*Estetička ideologija*, 142).

9 Po de Manu se, naravno, Schillerova estetička ideologija krivim čitanjem povlači od Kanta, koji je, kako de Man izjavljuje u tekstu “Kant i Schiller”, “deartikulirao projekt [...] estetike [...] koji je bio poduzeo i za koji je [...] strogošć vlastitog diskursa zaključio da puca pod silom njegovog vlastitog epistemološkog diskursa” (*Estetička ideologija*, 134).

takvom negativnošću zahtijevalo bi gubitak jedinog temelja na kojem bi “empirijski pojam ljudskosti” mogao održati fantaziju njegove suverenosti; Schillerovim riječima, “stoga osoba mora biti vlastiti temelj, jer ono trajno ne može proizaći iz mijene; i tako na prvom mjestu imamo ideju apsolutnog bitka utemeljenog u sebi, to jest, *slobode*” (61).

Kako bih pojasnio ulog u ovoj estetskoj ideologiji – pa tako i u sublimaciji Djeteta – želim se osvrnuti na de Manov prikaz još rigoroznijeg nastojanja da se proizvede samoutemeljujući filozofski sistem. U “Pascalovoj alegoriji uvjeravanja”, de Man se fokusira na ono što se dešava kad Blaise Pascal, opažajući odbijanje geometrije da definira svoje glavne predmete (kretanje, broj i prostor), izjavljuje da je ovaj “nedostatak definicije prije savršenstvo negoli mana”, a zatim tvrdi da ti glavni predmeti imaju “recipročan i nužan odnos”, u koji on uključuje i vrijeme (Pascal, 151-52).¹⁰ Kao primjer te recipročnosti, on navodi homologiju među tim “glavnim predmetima”, s obzirom na “dvije bezgraničnosti” [*ces deux infinis*] uvećanja i skupljanja. Upravo kao što kretanje uvijek može biti brže ili sporije, a brojevi uvijek veći ili manji, tako i prostor uvijek može biti uvećan ili smanjen, a vremensko trajanje produljeno ili skraćeno. Tako su kretanje, broj, prostor i vrijeme uvijek beskonačno udaljeni od svojih radikalnih krajnosti: ništavila i beskonačnosti (“*le néant et l'infini*” [Pascal, 154]).

¹⁰ Svi prevodi Pascalovih *Réflexions sur la géométrie en general* su moji.

Međutim, zahtjev da te domene ostanu savršeno homologne nailazi na određene poteškoće kad se Pascal suočava sa statusom “jednoga” (koje, kako ga je opisao Euklid, istovremeno i jest i nije broj) i nastoji ga smjestiti u odnosu na ono što nije uključeno u domenu prostora jer je “nedjeljivo” i nema protežnost. Pascal izjavljuje: “Jedini razlog što jedan nije uključen u redove brojeva jest to što su Euklid i prvi autori koji su se bavili aritmetikom, imajući nekoliko svojstava koja da im dadu, zajednička svim brojevima osim broja jedan, isključili jedan iz značenja riječi *broj*, tako da ne bi stalno morali govoriti *takav i takav slučaj nalazimo u svim brojevima osim broja jedan*” (160).¹¹ Međutim, kako primjećuje Pascal, Euklid je uvidio da jedan, utoliko što nije ništa (“*un néant*”), spada u isti “žanr” kao i broj. Na kraju krajeva, čim ih se zbroji, dvije jedinice proizvest će broj, ali dva nedjeljiva prostorna entiteta, spašanje dvaju elemenata bez protežnosti, nikad ne bi moglo proizvesti protežnost. Ako ne postoji homologija između jedan u domeni broja i nedjeljivog entiteta u domeni prostora, onda je prema de Manu Pascal morao “obustaviti to odvajanje održavajući ga – jer temeljna homologija prostora i broja, osnova sustava, nikad ne bi trebala fundamentalno biti upitna” (*Eestička ideologija*, 29). Tako Pascal nalazi korolar za nedje-

¹¹ “[L]a seule raison pour laquelle l’unité n’est pas au rang des nombres, est qu’Euclide et les premiers auteurs qui ont traité de l’arithmétique, ayant plusieurs propriétés à donner, qui convenaient à tous les nombres hormis à l’unité, pour éviter de dire souvent qu’en tout nombre hors l’unité, telle condition se rencontre, ils ont exclu l’unité de la signification du mot *nombre*.”

ljivi entitet time što u redu brojeva navodi nulu, koja, premda sama nije broj, pretpostavlja broj i ima jasne ekvivalente u odrednicama kretanja, prostora i vremena: “Želite li naći usporedbu u domeni brojeva koja točno predstavlja ono što razmatramo u domeni protežnosti, trebalo bi to biti ono što je nula brojevima. Jer nula nije istog roda kao i brojevi, [...] ona je istinsko nedjeljivo brojeva, upravo kao što je nedjeljivo istinska nula protežnosti” (163-64).¹² Kao što to opisuje Ernesto Laclau, “nula je radikalno heterogena redu brojeva” ali “ključna ako ima uopće biti reda brojeva” (“Identitet”, 68). Nadalje, ona omogućava “da se održava [...] homologiju između broja, vremena i kretanja” utoliko što pruža “ekvivalent ‘trenutnoga’ ili ‘staze’ [...] u redu brojeva” (67). Kao što estetika za Schillerom, u riječima de Mana, obnavlja “ekvilibrij, harmoniju, na razini principa” (*Estetička ideologija*, 151), tako se, drži de Man, za Pascala putem nule “povraća homogenost univerzuma” (59).

Međutim, njena istinska važnost za de Mana leži u njenom alegorijskom odnosu spram onoga što Pascal razumije kao arbitarnost lingvističke definicije – arbitarnost koja Euklidu dozvoljava da jedan ne definiра kao broj, dok i dalje nudi definiciju veličina po kojoj jedan pripada “žanru” broja. Nula, kako de Man elaborira u vezi s njenim kratkim pojavljivanjem u Pasca-

¹² “Mais si l'on veut prendre dans les nombres une comparaison qui représente avec justesse ce que nous considérons dans l'étendue, il faut que ce soit le rapport du zéro aux nombres. Car le zero n'est pas du même genre que les nombres, [...] c'est un véritable indivisible de nombre, comme l'indivisible est un véritable zéro de l'étendue.”

lovom tekstu, u korelaciji je s geometrijskom ne-definicijom njenih vlastitih početnih principa i manjkom ikakvih dokazivih temelja koji bi podržavali nju logiku: "Nijedna od ovih istina", piše Pascal, "ne može biti dokazana, pa ipak, one su temelj i principi geometrije" (154). Ovo de Mana navodi da Pascalov projekt karakterizira na idući način:

Kontinuirani univerzum [...] prekinut je, *na svim točkama* razdire ga princip radikalne heterogenosti bez koje ne može nastati. Nadalje, do tog proboga [...] ne dolazi na transcendentnoj razini, već na razini jezika, u nemogućnosti teorije jezika kao znaka ili kao imena [...] da ovu homogenost utemelji, a da ne pribjegne funkciji označavanja [...] koja nulu označavanja čini nužnim uvjetom za utemeljeno znanje. Ideja o jeziku kao znaku ovisi o jednom drugačijem poimanju, i izvedena je iz tog poimanja, u kojem jezik funkcioniра kao označavanje bez kormila i ono što imenuje preobražava u lingviistički ekvivalent aritmetičke nule. Jezik je kao znak sposoban stvarati principe beskonačnosti, roda, vrste i homogenosti, koji omogućavaju [...] totalizacije, ali nijedan od tih tropa ne bi bio mogao nastati bez sistematskog brisanja nule i njene pretvorbe u ime. Ne može biti jedan bez nule, ali nula se uvijek pojavljuje pod krinkom jednog, nečega (neke stvari)^{*}. Ime je trop nule. Nula se uvijek zove jednim, mada je

* some(*thing*)

nula u stvari bezimena, *innommable*. (*Estetička ideologija*, 59).

Važnost ovog prikaza za moj argument leži u njegovom zazivanju “brisanja” nule i njemu pripadajućeg “preobraćenja” u pozitiviran i brojiv entitet, njenog tropološkog prikazivanja takvom, što će reći “jednog”.¹³

“Sistematsko” brisanje nule kao remetilačkog i heterogenog principa o kojem “kontinuirani univerzum”, kao totalizirani sistem, ipak ovisi, donosi logiku koja leži u podlozi estetike za Schillera, nadopune za Derridu, odgoj za Rousseaua i sublimacije za Lacana. Nije da su ovi pojmovi međusobno zamjenjivi ili da označavaju istu stvar, ali svaki osnažuje društveni imperativ prema “braku duha i svijeta” (Warminski, 8), prema objedinjenom sistemu, shvaćanju, koje nastoji izbrisati svoju unutarnju pukotinu ili strukturu-

13 Ovo čitanje Pascala može se bolje razumjeti u odnosu na izvanredan prikaz nule Briana Rotmana, kao “metaznaka koji i inicira lingvistički sistem, i u njemu sudjeluje kao konstitutivan znak” (27). Rotman dalje opisuje posljedice toga riječima koje se blisko podudaraju s de Manovim prikazom označavanja “bez kormila”: “Učiniti nulu ishodištem broja jest tvrditi za sve brojeve, uključujući jedinicu, da imaju status slobodnih, nereferentnih znakova. Ne znakova *nečega*, ne *arithmoi*, svakako ne stvarne zbirke i ne apstrakcije ‘jedinica’ koje se nekako smatra izvanjskim i prethodećima brojevima, već znakova koje proizvodi aritmetičko bilježenje i koji su u njemu proizvedeni” (29). Ove bi nam rasprave omogućile da ugrubo mapiramo red jedinica, broj i nulu, na tri reda lakanovskog sistema, smještajući sadržajnost jedinice uz Imaginarno, apstrakciju broja uz Simboličko, i negativnost nule uz Realno.

nu nemogućnost, svoju zasnovanost na *ab-sens*, kroz repetitivne tropološke zamjene koje neprestano nulu pretvaraju u jedan time što čine da ontološka isključenja artikulirana kao kvirnost ili crnlost, primjerice poprime supstantivni status "kvira" ili "crnca" kao identiteta.¹⁴ Sukladno toj logici, međutim, negativnost ponavljanja, nagon koji joj leži u temelju, trpi "preobraćenje" u "istinu" reprodukcije, čime se stáza njegovih ponavljanja iznova oblikuje kao kretanje prema budućnosnosti.¹⁵ To je, naravno, funkcija Djeteta, pa tako i Djetetovog odgoja. Bi li učenja koja su u raskoraku s ovom logikom imala ikakvog smisla, budući da ne bi imala dodati ništa doli negativnog znaka koji naznačuje prvobitno oduzimanje, negativnost dodanu znaku kao takvome kako bi se pokazalo, kako gore piše de Man, da je "jezik kao znak ovisan o jednom drugaćijem poimanju i iz njega se izvodi"?

Ako sublimacija, estetika i logika nulu pretvaraju u jedan, to "drugačije poimanje" obrće taj proces i tako jedan, referencijalni entitet, pretvara u nešto ne-

14 Metaforu "braka", "duha i svijeta" u svojem je uvodu de Manovoj *Estetičkoj ideologiji* Warminski citirao iz *Ideologije estetskog Terrya Eagletona*.

15 U svojem čitanju de Mana Ernesto Laclau dolazi do sličnog razumijevanja, mada drugačijom putanjom: "Ako je nula kao moment zatvaranja nemoguća kao predmet, ali jedanko tako i potrebna, morat će imati pristup polju predstavljanja. Ali sredstva predstavljanja bit će konstitutivno nedostatna. Onome 'innommable' dat će tijelo, ime, ali to se može učiniti samo po cijenu izdaje njegovog pravog 'nebitka'; tako tropološko kretanje koje na neodređeno rasteže nerazriješivu dijalektiku između nule i jedan" ("Politika", 234).

pojmljivo, “lingvistički ekvivalent” nule. To “drugačije poimanje” priziva u sjećanje ono što na umu ima Brian Rotman kad raspravlja o inzistiranju šesnaestostoljetnog flamanskog matematičara Simona Stevana “na semiotičkom prikazu broja, na prikazu koji je manjak referentnosti nule, njen manjak ‘pozitivnog sadržaja’, prenio na sve brojeve” (29). Takvo “poimanje”, poput kvirnosti kao ontološke negacije, ne vodi ničemu u društvenom poretku značenja: što će reći, ničemu “nule označavanja” koja uvijek iz suprotnosti ograničava taj poredak. Andrzej Warminski tu nulu vidi kao “zamuckivanje čisto mehaničkog nabranjanja” (31), fraza u kojoj odjekuju de Manove vlastite riječi iz “Hegela o sublimnome”, riječi kojima bismo se mogli okrenuti kako bismo pojasnili i nulu: “Poput zamuckivanja, ili oštećene ploče, ono što stalno ponavlja čini bezvrijednim i besmislenim. [...] Potpuno lišena aure ili *éclata*, ona ne pruža ništa čime bi ikoga zadovoljila” (*Estetička ideologija*, 116).

Kako bi onda ništa nule, sa svojim mehaničkim ponavljanjem, ikad moglo proizvesti nešto od vrijednosti i doprinijeti životu? Jednostavno rečeno, ne može. Sama vrijednost “vrijednosti” sublimaciju ustoličuje kao dobro utoliko što privilegira pozitivnu proizvodnju i dijalektičku logiku koja poduzima da napravi nešto iz ničega, da stvori profit iz negativnosti. Učenje koje nikome ne donosi dobit i koje “ne pruža ništa čime bi zadovoljilo”: što bi to učenje moglo biti ako ne radikalna prijetnja jednome, Djetu, dobrome, te tako i budućnosti? U estetskom poretku zasnovanom

na harmonizaciji znaka i značenja, to učenje ne bi bilo ništa drugo do znak lošeg odgoja.

Kako bismo ovo drugačije izrazili, okrenimo se onda znaku lošeg odgoja – ili barem znaku koji je korišten za oglašavanje *Lošeg odgoja* Pedra Almodóvara (*La mala educación*, 2004) (vidi sl. 1). U središtu grafike stoji Ignacio Rodríguez, dječak čija ljubav prema drugu iz razreda Enriqueu razbjesni oca Manola, školskog ravnatelja i Ignaciiovog profesora književnosti, koji strastveno žudi za Ignaciom, premda je svaki njegov iskaz odbijen. Kako bi svojeg prijatelja zaštitio od srdžbe svećenika kad dvojicu dječaka otkrije zajedno, Ignacio se podaje ocu Manolu u zamjenu za njegov implicitni pristanak da ne izbací Enriquea. *Loš odgoj* ovaj narativ razvija u filmu unutar filma: film odraslog Enriquea temeljen na autobiografskoj prići, *La visita*, koju je napisao odrasli Ignacio. Enrique priču dobiva od Ignaciiovog mlađeg brata Juana, koji bi htio biti glumac i koji je uz pomoć svojeg bivšeg ljubavnika, istog onog oca Manola (koji više nije svećenik, već izdavač koji se služi svojim porodičnim imenom, Berenguer), četiri godine ranije ubio Ignacija. Donoseći Enriqueu priču, Juan preuzima Ignaciiov identitet u nadi da će steći naklonost režisera, ulogu u nekom njegovom filmu, a možda i glavnu ulogu u verziji *La visita* koju će, kako ispravno očekuje, Enrique odlučiti snimiti.

Enrique, prikazan kao španjolski autor koji je krenuvši iz filmskog *undergrounda* slavu stekao filmovima u duhu *la movida*, od početka se vezuje uz Almodóvara; navođenje potonjeg kao scenarista i režisera u uvod-

El Deseo presenta, con la colaboración de TVE y Canal+

un film de ALMODÓVAR



GAEL GARCÍA BERNAL

FELE MARTÍNEZ

DANIEL GIMÉNEZ CACHO

LLUIS HOMAR

FRANCISCO BOIRA

JAVIER CÁMARA

Director de Fotografía José Luis Alcaine

Montaje José Salcedo

ONU CINE

Música Alberto Iglesias

Producción Ejecutiva Esther García

Produción Agustín Almodóvar

Productor General Pedro Almodóvar

www.lamalaeducacion.com

SLIKA 1 ▶ Španjolski plakat za originalno prikazivanje Lošeg odgoja.

noj špici *Lošeg odgoja* pretapa se u sličan dijegetski međunatpis koji se odnosi na Enriquea Godeda. K tome, proširujući ovu identifikaciju, plakat za Almodóvarov film sadrži sliku koja se referira na sekvencu koja se narativno odvija u Enriqueovom filmu. Ta slika, crno-bijeli kadar Ignacija suočenog s kamerom, dječaka pokazuje u majici, tenisicama i kratkim hlačama koje nosi u sceni iz *La visita* – sceni u kojoj shvaća da ga je svećenik izdao jer Enrique, usprkos obećanju oca Manola, mora napustiti školu. U filmu Ignacio usteže jecaj; no na plakatu umjesto toga on zuri, čime se sugerira da kamera, a time i gledatelj, stoji uz oca Manola.

Ali Ignacio, sa svojim sumornim pogledom punim predbacivanja čini samo jedan dio logoa za Almodóvarov film na plakatu. Njegova se slika pojavljuje u žarkocrvenom krugu koji presijeca kao dijametar. Razlika između te jarke sfere i crno-bijele slike Djeteta stavlja u kontrast naturalizam fotografске slike i apstraktan, nereprezentacijski prostor na koji je postavljena. Ona u tom procesu proizvodi korelativni kontrast dvaju geometrijskih elemenata: kruga i uspravne linije dječaka, koji jedan u odnosu na drugog tu funkcioniраju kao verzije nule i jedinice: neprepoznatljiv broj i Dijete čiji ljudski patos taj broj izmješta; zjapeću prazninu i njenu sublimaciju u *einriger Zug*, jedan potez, lacanovski “prvi označitelj” (*Temeljni*, 256). Upravo kao označitelj jednosti ili jedinstva entiteta, koja jedina dozvoljava izranjanje pojma “entiteta”, taj potez ili zasjek, to jedan, potvrđuje koherentnost sistema označavanja u kojem se “nula označavanja”, poput

Stvari kao primordijalnog gubitka ili podjele, uvijek pojavljuje “pod krinkom jednog *jedan*”, uvijek pojavljuje kroz sublimaciju koja joj odriče mjesto baš *kao nuli*.

Time što priziva nulu koja prijeti čovjeku – a pritom također aludirajući na prisutnost kamere (i Almodóvarove i Enriqueove) – polje crvenog kruga na plakatu bi s jedne strane moglo izgledati kao da guta dječaka, svodeći ga na puki geometrijski oblik time što ga upisuje kao jedan puki potez, materijalnu označku označitelja u opasnosti da potone u prazninu. Ali s druge strane, taj bi se krug također moglo promatrati kao da se povlači pred Ignacijskom inkarnacijom Djeteta: kao da se, dakle, rastvara pred figurom značenja koja ga pozitivira i izmješta. Estetički odgoj što ga film istražuje (ali od kojeg se nikad ne može otkinuti), normativni imperativ odgoja kao takvog prema skladu dobroga, tjera nas da odnosu između tih suprostavljenih ruku pristupamo dijalektički, da ga razriješimo u alegoriju i tako dokinemo njegov uporni antagonizam. Odgoj pritom odbacuje “zamuckivanje” nule, čije opstojanje, prema de Manu, čini “ono što stalno ponavlja bezvrijednim i besmislenim”. Drugim riječima, takav odgoj poriče ono što tvrdi J. Hillis Miller: da nula, koja ostaje “nespoznatljiva”, “ne ‘generira’ jedan. Međutim, jedan, bilo koje jedan, ‘generira’ letimičan pogled na nulu koji je istovremeno njen skrivanje ili prekrivanje lažnim ili fiktivnim imenom” (241). Takvo ime, katakreza krivo prepoznata kao supstantivan identitet, afirmira estetsko jedinstvo čiji je

krajnji označitelj “čovjek”.¹⁶ Vraćajući se radu filozofa kojeg se najbliže vezuje uz estetički odgoj, de Man trbuhozbori stav u pozadini Schillerovog inzistiranja na postizanju pomirenja osjetilnih i formalnih nagona: “Budući da je kategorija čovjeka apsolutna, i budući da bi čovjek bio podijeljen, ili sveden na ništa da ovom susretu dvaju poriva koji ga sazdaju ne bi bilo dozvoljeno da se dogodi, iz tog se razloga mora naći sintezu. To nalaže, na to nas sili, sam pojam čovjeka” (*Estetička ideologija*, 150). I Almodóvarov *Loš odgoj* hvata se ukoštac s tom podjelom čovjeka, njegovim svodeњem na “ništa” nule, koje, poput kvirnosti, prijeti *režimu* ljudskoga uništavanjem Djeteta kao njegove nadopune i garancije značenja. Ovaj sutok kvirnosti kao ontološke negacije i nule ili praznine *ab-sens* približava se kraju Djeteta time što se, kako će argumentirati, bliži djetetu kroz njegov kraj, izvodeći onu vrst lošeg uzgoja koji grabi sámo Dijete odostraga, preokrećući tako njegovo ljudsko lice i učeći nas da ga tumačimo kao ništa više od onog ništa koje *postavljamo* kao više. Takav je loš odgoj čija nas lekcija sve umanjuje, barem sa stajališta estetičke ideologije.

16 Naravno, alegorija koja ljudsko postavlja kao vrijednost nužno svodi čovjeka na instancu same alegorije zato što alegorizacija u jedinstvo referencijalne funkcije označitelja uvodi distancu ili podjelu. U tom smislu, sama alegorija koja se nastoji uzdići onkraj trajnog remećenja ironije tek iznova figurira to remećenje, prizivajući ono što de Man afirmira u “Pascalovoj alegoriji uvjeravanja”: “[A]legorija (kao sekvensijalna naracija) je trop ironije (kao što je jedan trop nule)” (*Estetička ideologija*, 61).

To čemo moći bolje vidjeti pristupimo li tome kako plakat čita *Loš odgoj*. Kao što sam spomenuo gore, slika Ignacija aludira na trenutak u Enriqueovom filmu u kojem ovaj saznaje da je izdan. Međutim, značaj plakata ovisi o formalnoj i vizualnoj vezi koju pravi između te scene i one koja joj prethodi. Ranije u *La visita* Enrique, jednako kao i Ignacio nesposoban zaspati nakon poslijepodneva u kinu koje je uključivalo njihov prvi međusobni seksualni kontakt (međusobno masturbiranje gledajući Saru Montiel u *Esa mujer*), prati Ignacija u toalet da razgovaraju o tome što su učinili. Međutim, njihov se razgovor prekine kad otac Manolo uđe u spavaonicu, s namjerom da Ignacija regrutira kao pomoćnika na dnevnoj misi. Očekujući srdžbu svojeg učitelja ako ih nađe zajedno u toaletu, dječaci pokušavaju umaknuti njegovom pogledu skrivajući se u odjeljku. Ali svećenik, sad već van sebe od ljubomore pri pogledu na njihove prazne krevete, otvara gdje se skrivaju i naređuje im da izadu. Kad otvore vrata, Enrique nastoji zaštитiti Ignacija, ali otac Manolo, bijesan, baca Enriqeua na pod i šalje ga natrag u spavaonicu uputivši mu prijetnju da će se s njime razračunati kasnije.

U kapeli odsutni Ignacio pomaže u misi ocu Manolu, pun prezira prema svećeniku, ali zabrinut oko toga što čeka Enriqeua. Dok otac Manolo recitira riječi koje posvećuju vino, “*Hic est enim calix sanguinis mei*”, Ignacio mu upućuje nemilosrdan pogled i počinje govoriti u voiceoveru: “Mislim da sam u tom trenutku upravo izgubio vjeru, i, bez vjere, više ne vjerujem u Boga ili u

pakao. A budući da ne vjerujem u pakao, sad nemam straha. A bez straha sposoban sam za sve” (Almodóvar, 130).¹⁷ Nakon svršetka mise, svećenik, nesposoban zadrugo ostati ljutit na svojeg ljubimca, Ignacija odrješuje odgovornosti za ono što se dogodilo u toaletu. Međutim, ponavlja svoju namjeru da Enriquea izbací iz škole. Ignacio izvodi hrabru računicu i svećeniku nudi pogodbu: “Ako ga ne izbacite, učinit ću što želite” (132). Dok izgovara te riječi, kamera hvata njegov pogled uperen gore prema svećeniku, čije rame upada u ekran kao tamna masa slijeva (vidi sl. 2). Kontraplan nam pokazuje reakciju učitelja. Utišavajući Ignaciju, krene prema njemu kako bi ga zagrlio, a film, vrativši se na prethodni kadar, pokazuje Ignaciovo lice u pomrčini dok crna mantija svećenika zaklanja leću i cijeli se ekran zamračuje (vidi sl. 3-5).

S obzirom na hitchcockovsku teksturu filma, uspostavljenu u početnoj špici s njenim muzičkim i vizualnim citatima *Psiha* i održavanu kroz osvrt na film *Vrtoglavica* i njegov pogled na identitet i gubitak, ovaj kadar bi trebao prizvati u sjećanje glavno obilježje *Užeta*, gdje rezove kamere četiri puta prikrivaju leđa muškarca koja joj zaklanjaju pogled. Povezujući tu strategiju “sa samim funkcioniranjem ormara”, u svojem iznimno važnom prikazu tog filma D. A. Miller primjećuje da zatamnjena skrivaju dvije stvari, anus i rez, a čineći to nesavršeno, dodaje, ta zatamnjena ta-

17 Prijevodi Almodóvarovog scenarija sa španjolskoga na engleski su moji. Reference na stranice odnose se na originalni (francusko/španjolsko dvojezični) scenarij.

kođer skreću pažnju na njih (133). Citirajući tu karakterističnu gestu Užeta, Almodóvar, mada slobodan pokazati muški istospolni seks, predočava *formu* ormara bez njegove indikativne društvene funkcije. Ili, radije, on nas *upozorava* na formu tog zatvaranja u ormar, koju tako iznosi iz ormara, kako bi u ormar zatvorio nešto drugo: ne muški istospolni seks, niti pedofiliju, pa ni sodomiziranje Ignacija (o kojem film gledatelju ne ostavlja nikakve sumnje), već prije *jouissance* Ignacija u njegovom trenutku erotskog odgoja, ništeњe njegove subjektivnosti kroz njegovu redukciju na analni otvor, na rupu, koja ga čini nerazgovijetnim, nulom umjesto jedan, poprištem *ab-sens* suprotstavljenim Djetetu kao obećanju društvenog značenja.¹⁸

Premda otvor te rupe i pogled na nju zakrivaju leđa oca Manola (koja prekrivaju otvor *kamere* i tako u potpunosti zamračuju ekran), ta se rupa, kao trag *jouissance*, ipak nameće. Scenarij *Lošeg odgoja* sugerira da zatamnjene prelazi u *fade-in*: “Ekran dvije-tri sekunde ostaje crn. Polagano se iz tame kadra počinje razaznavati skupinu učenika (dvadeset ili trideset Ignacijskih školskih drugova) kako na nogometnom terenu izvode švedsku gimnastiku” (Almodóvar, 132) – ali Almodóvar (ili, alternativno, Enrique, čiji film, *La visita*, gledamo) taj prelaz izvodi pomoću iris-maske, tetovirajući na leđa oca Manola onu rupu koju film izmještanjem na razinu forme iznosi iz ormara (vidi sl. 6).

18 To ne znači da Ignacio nalazi ikakva užitka u tom susretu; film nas doslovno ostavlja u mraku glede njegove afektivne reakcije, nudeći namjesto nje njegovu bolnu reakciju na izbacivanje Enriquea.





SLIKE 2-5 ► Ignacio se nudi oču Manolu da zaštiti Enriquea od izbacivanja.
Loš odgoj, Pedro Almodóvar, 2004.



SLIKA 6 ▶ Vizualno polje ponovo se otvara iris-maskom nakon
što je mantija oca Manola zaklonila objektiv kamere.
Loš odgoj, Pedro Almodóvar, 2004.

Kao referenca na mehaničko oko kamere, karakteristično širenje *fade-in* putem iris-maske priziva komplziju okularnog nagona, a s njome i automatizam samog poriva. Prstenasti oblik kadra u tom kontekstu sužavanje i širenje očne šarenice povezuje sa stezanjem i opuštanjem sfinktera, kao asocijacija na anus. Širenje oka kamere tako priziva ono što je tama ekrana sakrila: otvaranje Ignacija oču Manolu, što oča Manola smješta unutar Ignacija na više načina.

Ovo će temeljitije objasniti niže, ali zasad mi dozvolite da se zadržim na iris-maski, koja upisuje odnos između anusa i oka vraćajući nas na nulu i jedan. Slike koje oko želi unijeti (poput Ignaciove slike na plakatu) reafirmiraju integritet predmeta kao takvoga, integritet koherentnosti koji anus (poput crvenog kruga plakata) prijeti u-ništiti. Ako *Loš odgoj* (ili *La visita*) svećenikovu penetraciju Djeteta asocira sa zatamnjениm ekranom, s neviđenjem ničega, onda ovo zamračenje Ignacija kao slike, ova desublimacija Djete-ta, negaciju predmeta stapa s otvaranjem anusa. Kao sfinkterski trag *ničega*, koje je u ovom slučaju i *ništa da se vidi*, rupa šarenice nastoji vizualizirati nulu *kao nulu*, a da je ne preobrati u značajnost entiteta, nekog jedan. Neuspjeh tog pokušaja, to da prikazivanje supstancijalizira nulu, stavljajući *nešto* na mjesto *ničega*, može se vidjeti upravo u *viđenju* koje iris-maska poziva svojim premještanjem između okularnih i analnih figuracija. Almodóvarov kadar uzima oblik rupe, ali ta rupa, prenoсеći značenje anusa kao otvora prema ničemu, otvara rupu u onome *ništa da se vidi* kroz koje se vraća pri-

željkivana slika. Reafirmirajući predmete za kojima oko žudi, te time i realnost predmetnog svijeta *kao* predmeta žudnje, te slike ispunjavaju otvor šarenice* negirajući negativnu silu nagona, koju iznova konstruira kao žudnju.

Međutim, ono što širi oko kamere dok se iris-maska širi ekranom, snimak je iz ptiče perspektive dječaka u redovima, poput umnogostručenog Ignacija, koji kameri, hvatajući scenu visoko iz zraka, nude pogled na svoje guzice kako se dižu i padaju tijekom jutarnje gimnastike. (vidi sl. 7 i 8). Mada uokvirena kao hitchcockovska “božja perspektiva” koja svoj rakurs odvaja od bilo kojeg specifičnog lika, olimpijska perspektiva ne može izbrisati pederastički značaj tog kadra, niti njegovo pretvaranje anusa kao *ništa da se vidi* u pozitiviranu formu slike, koja je sama jamstvo forme. *Loš odgoj* (kao i *La visita*) tu pozitivaciju filmski ostvaruje kad se sfinktersko upisivanje onog *ništa da se vidi* ustupi mjesto širenju iris-slike reda za redom Ignacija licima prema dolje, stražnjica prema gore.

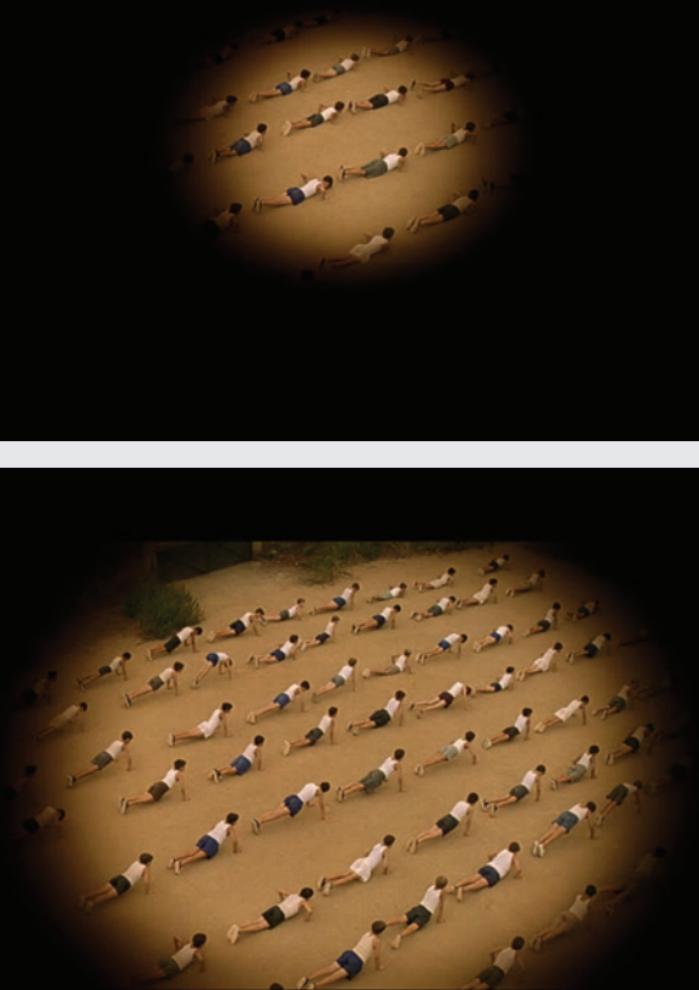
Perverzno, pomak od ničega do broja, od nule do umnogostručenja jednoga, sakriva rupu anusa, koja ugrožava integritet Djeteta, nudeći umjesto toga gledatelju sliku ispunjenu guzicama mlađih dječaka promatraru kroz pederastičnu leću; ali ta leća, u svojoj funkciji leće žudnje, *iskupljuje* ono *ništa da se vidi* koje

* Na engleskome se riječ iris koristi i za šarenicu oka i kao skraćen naziv za blendu – po čemu naziv dobiva i efekt kojim se kadar stavlja u okrugli okvir koji se sužava ili širi, poput zjenice oka; *op. prev.*

otvara prazninu *jouissance*, i čini to ponovo potvrđujući žudnju za slikom kao žudnju za slikom čovjeka.¹⁹ To nas vraća de Manovom prikazu Schillera kao onog primoranog afirmirati sintezu osjetilne stvarnosti i čiste forme, kako de Man piše u odlomku koji sam naveo gore, “budući da je kategorija ljudskoga absolutna, i budući da bi ono ljudsko bilo podijeljeno ili svedeno na ništa ako bi ovaj susret dvaju nagona koji ga sazdraju [formalnog i osjetilnog nagona – *Formtrieb* i *sinnlicher Trieb*] bio onemogućen, iz tog razloga treba naći sintezu. To nalaže, to nam nameće sam pojam ljudskoga” (*Estetička ideologija*, 150).

U tom kontekstu, što god da proizvodi podjelu koja čovjeka svodi na “ništa”, na logiku “realnosti” primjenjuje logiku “radikalnog zla”. Ono izvodi inherentno nasilan čin u obranu protiv kojega se mobilizira čitav društven poredak, poput ega kao organiziranog dijela ida. Alenka Zupančić precizno opisuje ono što tome slijedi: “Jaz koji otvara čin (tj. nepoznat, ‘neumjestan’ učinak čina) ovom ideoškom gestom smjesta se povezuje sa slikom. U pravilu, to je slika patnje, koju se zatim prikazuje publici uz pitanje: *Je li to ono što želite?* A to pitanje već implicira odgovor: *Bilo bi nemoguće, neljudski, da to želite!*” (95). Međutim, u drugom smislu to pitanje implicira suprotan odgovor: bilo da mi želimo to

19 Almodóvar ponavlja trop pederastičkog namamljivanja kasnije u filmu, kad nam kroz oči oca Manola – to jest (budući da je dotad ovaj bio napustio svećenstvo) kroz oči izdavača Berenguera – pokazuje zavodljivo uvijanje Juanovog tijela dok, noseći samo kratke hlače i s pogledom naučene ravnodušnosti, izvodi niz sklekova koji bude uzbudjenje (a možda i sjećanje) bivšeg svećenika.



SLIKE 7-8 ▶ Širenje iris-maske otkriva kadar iz ptičje perspektive u kojem mladi dječaci u redovima rade sklekove. *Loš odgoj*, Pedro Almodóvar, 2004.

što ona pokazuje ili ne, za slikom kao takvom mi žudimo. Negirati sliku (koja, makar samo dijalektički, označava sliku stvarnosti) bilo bi “nemoguće, neljudski”, djelo nagona za smrt utjelovljenog u kome god da ga neka dana kultura sinthomoseksualizira.

Kao sinegdoha predmetnog svijeta, slika ima dužnost zrcaljenja naše koherentnosti kao objekata/subjekata uvedenih u “bivstvovanje” unutar okvira tog svijeta (premda prebacivanje između predmeta i subjekta već rastavlja tu navodnu koherentnost). Ako pederastička vizija (ne samo ovdje, već kroz cijeli Almodóvarov film) postane paradigmatska za vid kao takav, ako oprimjeri objektnu fiksaciju zakona (razumljenog kao zakona žudnje) uzimajući Dijete kao predmet koji treba uzdići do dostojanstva Stvari, onda nagon za trošenjem predmeta putem kojega žudnja stječe svoj pokret umjesto toga uzima oblik goruće rupe koju evocira crveni krug plakata, rupe kojom je, kako je primijetio de Man, čovjek “podijeljen ili [...] sveden na ništa”.²⁰ Ta podjela izražava postojanost nule koju nikad ne možemo spoznati kao takvu, užitak kao takav ne podnosimo iako nam je pristupačan, i neprekidno pulsiranje nagona smrti kojim nikad ne možemo ovladati kao takvim.

Razdiranje ono što “jest” kao odgovor na stalni pritisak onoga “što nije”, takva podjela u svojoj pri-

²⁰ Kako sugerira izlaganje Carle Freccero o životinjskoj subjektivnosti na konvenciji MLA, ova redukcija ljudskoga omogućava nam da mislimo kvirnost i u odnosu na animalnost - ili barem u odnosu na figuralnu logiku kojom se kategorije čovjeka i životinje u različitim trenucima i na različitim mjestima konstruiralo i pojačavalo.

mordijalnoj negativnosti predmet je bavljenja Almodóvarovog *Lošeg odgoja*. Od početka, dok špica pokazuje kolaže slika (uglavnom s težištem na seksu, religiji i filmu) koje se dere i guli da se iza njih otkrije nešto drugo (sažimajući logiku montaže, koja paradigmatski rezom prelazi na “nešto drugo” da ispunи ono što također otvara: atopija reza), film tu podjelu čita kao inherentnu psihičkom opstojanju “kvir” negativnosti neodvojive od korelacije Simboličkoga, korelaciјe između čitanja kao takvog i imanja smisla. Taj poređak nema potrebe svoje podanike učiti onome što svaka njegova institucija utuvljuje: “da interpretacija jedino djeluje putem značenja”, da citiramo Lacana (“Dissolution”). Upravo nas to vjerovanje uopće čini podanicima, tragajući za imaginarnim značenjem kroz sklopove lanca označavanja. Ali svrstavajući psihoanalitički čin s Realnime kao izvanjski značenju ili smislu, i time vodeći interpretaciju natrag k označitelju kao *ab-sens* ili čistoj podjeli, Lacan afirmira razliku između odgoja i čina, pri čemu, kao i Almodóvar, otvara potencijale “lošeg” odgoja.

U narativu Almodóvarovog filma ta “lošost” svoj referent nalazi primarno u ocu Manolu, odgajatelju čija fiksacija na Ignacija, u trenutku koji zatamnjene ekrana istodobno najavljuje i izostavlja, vodi poništenju Djeteta kao značenja. Izraženo vizualnom pomrčinom Ignacija (i kao slike i kao Djeteta), to poništenje modulira i *voiceover* koji prati prelaz na iris-masku. Usađen u višestruke slojeve tekstualnosti *Lošeg odgoja*, glas pripada Ignaciju, koji pri povijeda dijelove *La visi-*

ta, svoje autobiografske priče koja prepričava njegovo djetinjstvo i ono što je slijedilo nakon njega. Almodóvarov *Loš odgoj* sadržaj te priče razotkriva uključivanjem scena iz Enriqueove filmske obrade – scena kojima uglavnom svjedočimo kao nagovještajima u razvoju događaja *Lošeg odgoja* dok Enrique, čitajući *La visita*, zamišlja kakav će ona film postati. Međutim, u nekoj vrsti strukturnog obrata, gdje Almodóvarov film koristi prolepsu, Enriqueov film pokazuje veću sklonost retrospekciji, nudeći Ignaciovo djetinjstvo u *flashback*, dok trinaest godina kasnije otac Manolo, pod pogledom odraslog Ignacija, čita tekst *La visita*, kao i Enrique iz *Lošeg odgoja*.²¹ Sad se predstavljujući kao Zahara, koja laže svećenika saopćavajući mu Ignaciouv smrt i pretvarajući se da je njegova sestra (samu Zaharu u Enriqueovom filmu igra Juan, Ignaciov stvarni brat u *Lošem odgoju*), bivši Ignacio odlazi u posjet na koji se odnosi naslov njegove priče: Zaharin posjet ocu Manolu u kojem prijeti da će objaviti *La visita* ako joj on ne plati dovoljno novca da joj dade “bolji život i bolje tijelo.”²² Kao autorica priče koja priziva nje-

²¹ Vidi moju raspravu retrospekcije [(be)hindsight – pogled unatrag/pogled na stražnjicu; *op. prev.*] u *Homographesis: Essays in Gay Literary and Cultural Theory*.

²² Premda je ovo primarni referent priče kako ju je napisao Ignacio, njegovi odjeci šire se cijelim tekstom *Lošeg odgoja*, uključujući tako Juanov posjet Enriqueu, tokom kojeg mu daje tekst *La visita*, i Enriqueov posjet Ignaciiovoj majci, tokom kojega mu ona daje zadnje pismo od Ignacija, koje jednako tako sadrži tekst *La visita*. Posjet Sare Montiel svojem bivšem samostanu u filmu koji gledaju Ignacio i Enrique, *Esa mujer*, i posjet sr. Berenguera filmskom setu kad Enrique dovrši snimanje *La visita* također su među značenjima naslova.

na iskustva iz djetinjstva kao Ignacio, priče koja u svojem narativu uključuje Zaharin posjet ocu Manolu, sama Zahara bi trebala biti ona koja će dati *voiceover* u *La visita*. Ali u Enriqueovom filmu ih izvodi dječak Ignacio, ne Zahara, odražavajući činjenicu da otac Manolo, shvaćajući priču kao Ignaciova prisjećanja, njene riječi “čuje” kao da dolaze od Djeteta koje je za njega bio Ignacio. Tako da, kad naš pogled na ekran zapriječi svećenik i ne daje nam se ništa da vidimo, glas mладog Ignacija izjavljuje: “U toj sam se sakristiji prvi put prodao da spriječim izbacivanje Enriquea”.

Napetost između ovoga, glasa Djeteta, i riječi koje izgovara Ignacio – imenujući nevizualiziranu scenu sodomije svojim *prvim* činom prostitucije – otvara jaz u “Ignaciu” poput rupe koju iris-maska otvara na ekranu. Dječak koji po opisu u scenariju posjeduje glas izvanredne čistoće (“*la voz blanquísimā de Ignacio-niño*” [Almodóvar, 96]) ovdje uzdiže svoj glas da taj trenutak opiše kao početak, a ne kraj. Na ono što se dogodilo ne gleda toliko kao na silovanje, ili *seksualnu* povredu, koliko kao povredu legitimnog ugovora kojeg se svećenik nije pridržavao: “U toj sam se sakristiji prvi put prodao, da spriječim izbacivanje Enriquea, ali me otac Manolo prevario”. U vremenu koje je slijedilo, Ignacio/Zahara iznova uprizoruje tu prevarantsku transakciju u suprotnom smjeru, simptomatično pljačkajući svoje klijente kao da će time nadoknaditi gubitak Ignacija. Osvećuje se varajući muškarce koji su kupili njeno tijelo za seks, upravo kao što je Ignacija besramno prevario otac Manolo, njegov prvi klijent.

To u njene seksualne razmjene ulijeva dodatno *jouissance*, pritom financirajući pristup *jouissance* koji uživa upotrebom droga.

Prodavši se “prvi put” u tranziciji između zatamnjenog ekrana i iris-maske (tranziciji koja, umjesto da nešto drži daleko od očiju, pokušava vizualizirati *ništa*), nestaje Ignacijska koherentnost kao Djeteta. Posljedicom toga, u sljedećoj sceni, na koju se referira slika na plakatu, hvatamo zadnji pogled na Ignacija kao Dijete za kojim nas se potaklo da žudimo (na sve razne načine na koje takva žudnja stvara i uništava Dijete). Na sportskom terenu koji uvodi iris-masku, dok gleda kako Enriquea odvode iz škole, Ignacija razvaljuje unutarnja sila koja Dijete iz Enriqueovog filma preobražava u Juana iz Almodóvarovoga filma, Juana koji je ubio stvarnog Ignacija, a kasnije ga izvodi kao Zaha-ra, žena kojom je u Enriqueovom filmu *La visita* postao Ignacio (vidi sl. 9-13). Raskoljen od oca Manola, pa tako i iskustvom *jouissance* (svećenikovim, naravno, ali i vlastitim, koje se povezuje uz seksualnu moć koju primjenjuje pokušavajući spasiti Enriquea); razdvojen kako od svoje vjere u Boga, tako i od svojeg povjerenja u svećenikovu riječ; prelazeći ontološku barijeru koja odvaja fikciju *La visita* od “stvarnosti” *Lošeg odgoja*, Ignacio Dijete u svoj njegovoj nevinosti kao praznog ekrana (“*blanquísimas*”, poput Ignacijskog glasa) prevedi u ništa doli supstancijalizaciju ničega, pozitivaciju unutarnje praznine koja neprestano goni subjekt ka svojem izrazu u *jouissance*.

Ranija sekvenca u Enriqueovom filmu anticipira učinke te negativnosti, pružajući ono što J. Hillis Miller naziva “letimičnim pogledom na nulu” u onome jedan. Dok Zahara oču Manolu predaje svoju priču, pokazujući specifičan odlomak gdje bi trebao početi čitati, mi vidimo pisaćom mašinom ispisane listove teksta i čujemo Ignacija u *voiceoveru* kako izgovara riječi na koje ona ukazuje. Prisjeća se da su oni učenici koji su zaradili najbolje ocjene nagrađivani izletima na selo, kamo bi ih uvjek pratilo otac Manolo, kojeg nam kamera pokazuje u profilu dok čita riječi koje čujemo. S glasom Djeteta kao mostom prema prošlosti, film s rezom prelazi od lica oca Manola na scenu koju priziva tekst. Skupina mladih dječaka u odjeći za kupanje trči prema rijeci na plivanje, dok kamera, suprotno njihovom kretanju unaprijed, ide u drugom smjeru, privučena prema nečemu skrivenom od pogleda gustim trstikom. S druge strane, otkrivamo oca Manola u njegovoj svećeničkoj halji, zaklonjena pregradom, kako sjedi kraj Ignacija čija je nelagoda opipljiva. Svećenik počinje prebirati po gitari dok Ignacio, dajući svoj glas člana dječačkog zbora popularnoj pjesmi iz šezdesetih, počinje pjevati *Moon River* u španjolskoj verziji koju je preradio Almodóvar.²³ Čistoća Ignaciiovog glasa pjesmi pridaje duboku dvosmislenost, u riječima scenarija: “Ima nečeg hipnotičkog i perverznog u činjenici da je pjeva dijete” (Almodóvar,

23 Španjolska verzija teksta, koju je napisao Almodóvar, dramatično mijenja smisao pjesme, opisujući samu rijeku kao blatnjavu, i dodirujući se stvari vezanih uz sjećanje, Boga, dobra i zla te prikrivanja.







SLIKE 9-13 ► Ignacio, otkrivši da je Enrique izbačen iz škole, ispada iz *La visita* preobražavajući se u Juana.
Loš odgoj, Pedro Almodóvar, 2004.

96). S gladnim očima oca Manola žudno fiksiranim na sebi, Ignacio se meškolji ne bi li izbjegao zapanjujuće razgoljeni pogled svojeg učitelja; ali, gotovo protiv svoje volje, svejedno susreće taj pogled i zadržava se na njemu. Dok pjeva kako nikad neće zaboraviti Mjesecu riječu niti dozvoliti da ga odnese tok njegovih mutnih voda, on izražava svoja vlastita uznemirujuća proturječja, razotkrivajući igru privlačenja i odbijanja, žudnje i otpora u toj sceni.

Željan kao i Ignacio da gleda nekamo drugamo, da pobjegne od seksualne napetosti koju otkriva njegova razmjena pogleda sa svećenikom, film rezom prelazi na niz usporenih kadrova dok Ignacio i dalje pjeva – kadrova koji promatraju njegove razredne drugare kako se veselo igraju u potoku. Taj rez, s jedne strane, pruža predah od Ignaciovog susreta sa svećenikom time što publiku uranja u prizor i zvuke nečega što izgleda kao etična alternativa: otvorenost, zanesenost i radost školaraca koji uživaju u rijeci prešutno kore skrivenost, usiljenost i nelagodu svećenika i njegovog mezimca u trstici. U tom smislu film implicitno imenuje te kadrove natpisom na kojem stoji “nevinost”, odvagujući ih naspram događaja u trstici, koji će uskoro pad učiniti doslovnim. S druge strane, baškarenje kamere na vitkim mladim tijelima dječaka, njezinu idealiziranje njihovog drugarstva i ljubavlju ispunjene pažnje koju posvećuje njihovoj prirodnoj fizičkoj snazi, u kojoj promatrački pogled što se zadržava oponaša usporeno kretanje kadrova, istu tu sekvencu kalja pederastičkim značenjem scene od koje se kame-

ra okrenula. U toj logici, koja vid asocira s kompulzijom nametnute zakonom žudnje (kao žudnje za zamisljenim predmetom sposobnim da osigura “jednost” značenja zaustavljajući kliženje označitelja), kompulzija se također vezuje uz žudnju koja determinira naš odnos prema Djetetu. Sama ta žudnja preuzima negativnost nagona; sliku Djeteta, uzdignutu da ispunи prazninu imperativa gledanja, od značenja koje obećava odvaja sama ta praznina čije mjesto ona uzima. Naime, pokazuje se da ona nije ništa više od podjele te praznine od sebe same, pozitivacije nule prema kojoj nas natrag vodi *jouissance*.

Možda je to prepoznavanje ono što kameru vodi natrag na scenu od koje se okrenula. Preko slike dvaju dječaka kako se valjuškaju na vodi, Ignaciov se glas kroz riječi *Moon River* pita gdje se nalaze Bog i Dobro i Zlo; ali kad prizna svoju želju da sazna što se to skriva u tami (“*Yo quiero saber / qué se esconde en la oscuridad*”), film rezom napušta rijeku (na riječi *saber*, “znati”) i vraća se šašu iza kojeg pjeva Ignacio, skriven zelenilom. Kamera ostaje na tom kadru trstika na rijećima “*qué se esconde*” (“što se skriva”), a zatim polagano vozi prema zelenilu dok se gitara oca Manola utišava, a Ignacio nastavlja *a capella*: “*en la oscuridad / y tú lo encontrarás*” (“u tami, i naći ćeš ga”). Dok ekran još uvijek ispunjava raslinje, i Ignacio na trenutak utihne, a zatim ga čujemo kako izvikuje “Ne!” Kamera se okreće lijivo, prateći Ignacijeve kretnje dok izlijeće iza trstike, spotiče se i pada licem na pod. Otac Manolo povikne za njime i uz nemireno ga slijedi (pritom zakopčavaju-

či mantiju) dok ne dođe do opruženog tijela dječaka, nad kojim zastaje gledajući prema dolje. Film zatim skače na snimak Ignacija izbliza, viđenog iz svećenikovog očista, kako se okreće prema ocu Manolu, filksirajući ga pogledom. Njegov izraz ne sadrži ni strah ni ljutnju. Samo se u njegovoj ravnodušnosti, u smirenosti njegovih znajućih očiju što ne trepču može čitati, ili projicirati, predbacivanje (vidi sl. 14). Niz čelo mu curi mlaz krvi, ocrtavajući liniju duž koje se njegova slika cijepa, razotkrivajući tamu praznine koja predskazuje praznoću zatamnjennog ekrana koji ćemo vidjeti kad se prvi put “proda” (vidi sl. 15). Iz te tmine pojavljuje se lice njegovog učitelja, kao da izlazi iz dječaka (vidi sl. 16), dok, u “realnom vremenu” Enriquovog filma, otac Manolo čita riječi koje izgovara Ignacio: “Tanak mlaz krvi moje je čelo podijelio na dva dijela. Imao sam osjećaj da će isto biti s mojim životom: uvijek ću biti podijeljen i ne mogu učiniti ništa da to izbjegnem” (Almodóvar, 100).

Držeći se pravnog i etičkog konsenzusa o seksualnim odnosima između djece i odraslih, većina osvrta na ovaj film tumači ovu epizodu kao napastovanje, zlostavljanje ili viktimizaciju Ignacija. Tome gledištu težinu daje scenarij, opisujući Ignaciiov pogled kao “prkosan” (98), a samog dječaka kao “obožavanu žrtvu” (100) svećenika. Ali istražujući libidinozne uloge na koje reagiraju njegovi likovi, film pruža izazov binarnosti žrtve i zlostavljača, nevinosti i krivnje, Ignaciove nesposobnosti da spriječi susret s pogledom svojeg učitelja dok pjeva; njegovo priznanje putem riječi

da želi znati što skriva tama; njegovo doslovno otvaranje toj tami kad mu lice biva razderano na dvoje: sve ovo nagoviješta njegov nagon prema znanju o nečemu u njemu samom što film, kao i kultura oko njega, odbacuju kao ništa. Ono što dijeli Ignacija dok leži na tlu, predviđajući život podijeljenosti, stoga nisu posljedice traumatizirajućih ponuda oca Manola, već prije Ignaciovo uviđanje svojeg vlastitog unutarnjeg oca Manola, to jest njegovo raspoznavanje vlastite podložnosti onome što označava otac Manolo: podčinjavanje moći izvan vlastite kontrole, koja raščinjava njegovu koherentnost kao subjekta time što “jedan” svodi na nulu kojoj se bliži u trenutku *jouissance*.

Poput “*masques à transformation*” koje Catherine Malabou koristi za metaforu plastičnosti, Ignaciova slika ustupa mjesto slici oca Manola kao vlastitoj samorazlici, drugim riječima, “liniji podjele između dvaju načina prikazivanja istog lica”.²⁴ Ali to lice ne posjeduje nikakvu vlastitu autentičnu ili pozitivnu prisutnost. Umjesto toga, ono daje iluziju sadržaja praznini koja “je” subjekt praznini u lancu označavanja koji kompulzivno pokušavamo ispuniti smislom (time što tome lancu stalno dodajemo još karika, čime se privikamo za reproduktivni futurizam). Na taj se način jedan, ako ga ne “generira” nula, može, prema J. Hillisu Milleru, umjesto toga promatrati kao svoj simptom. Jedan sublimira ili pozitivira – u formi “prisutnosti” ili “bivanja” – negativnost primordijalne podjele, koja

²⁴ Vidi Malabou 13–16.





SLIKE 14-16 ▶ Bježeći od seksualnih ponuda, Ignacio se susreće s podjelom sebe kao subjekta.
Loš odgoj, Pedro Almodóvar, 2004.

sljedstveno postaje nemisliva, upravo kao i nula *kao nula*. Jedan utemeljuje našu vjeru u konzistenciju stvarnosti time što je gradi kao ispunjenu značenjem, a ne kao mrežu pomičnih označitelja bez ičega da ih drži na njihovom mjestu. Utoliko što odgoj, prema Israëlu, “vodi izvan univerzuma nagona”, on počiva na bijegu od negativnosti kretanja označitelja time što čitanje ili tumačenje izjednačuje s procesom činjenja smisla, pozitiviranja značenja, čak i s obzirom na prakse čitanja koje se identificira kao nehermeneutičke.

Kadar koji podjelu Ignacija čini doslovnom tako ističe logiku čitanja na način babuške koja strukturira *Loš odgoj*. Konkretnije, njegovo odoslovljenje loma prenosi značenje loma koje u film uvode različita pisma; ono podjelu Ignacija smješta uz podjelu subjekta nagonom i podjelu rukopisa teksta označiteljem. Nije nizašto (mada upravo da bi *konceptualiziralo* “ništa”) što nam filmsko cijepanje Ignaciiovog lica, koje otkriva lice oca Manola, pokazuje svećenika kako, nekih trinaest godina kasnije, čita Ignaciiov tekst. Kako ga uokviruje Enriqueov film, ovo izmjешtanje prelazi prepreke razumljene i kao vremenske i kao ontološke: *flashback* pokazuje Ignaciiov narativ kako ga sebi predstavlja otac Manolo pri činu čitanja, dok nas kadar koji nas vraća na taj čin čitanja vraća u “stvarnost” iz koje je čitajući prizvao te slike Ignacija. To prizivanje je ono što afirmira prelaženje kadra preko tih pregrada: da *flashback* prožima rukopis značenjem time što njegove diferencijalne označitelje obdaruje Imaginarnim obiljem. Dajući im sadržaja u slikama, on im dodjeljuje

onu “prisutnost” koju Ignaciov *voiceover* daje rijećima na stranici otisnutima pisaćom mašinom – rijećima koje iz oporučnih napisa “mrtvog” Ignacija uzdiže u živi govor u kojem Dijete koje je bio preživljava zauvijek, nepromijenjeno.

Ako povratak ocu Manolu u filmskoj sadašnjosti Enriqueovog filma dekonstruira Imaginarni status Ignaciovog glasa kao *znaka* “prisustva”, onda i Dijete, figuru značenja, čita kao imaginarno, kao fantaziju smisljenu da nas zavede da se emocionalno angažiramo u stvarnosti koja se u bilo kojem trenutku, poput Ignaciovog podijeljenog lica, može otvoriti na nulu Realnoga. Prelaz s Ignacija na oca Manola tome dodatno ide u prilog time što dovodi u pitanje održivost ikakvog temelja za tumačenje, povezujući se s iduća dva kadra, od kojih prvi prelazi na stranicu koju svećenik čita u Enriqueovom filmu (tekst *La visita* koji je primio iz ruku Zahare), a drugi na Enriquea kako tu stranicu čita u Almodóvarovom (tekst *La visita* koji je Enriqueu dao Juan). Brišuća blenda koja prelama Ignaciovo lice podudara se sa svođenjem njegove slike na puki učinak lingvističkog označitelja (riječi koje vidiemo na stranici); rez kojim se s tih označitelja prelazi na Enriqueovo lice tako reducira i samog svećenika. Imaginarni status Djeteta-Ignacija za oca Manola u Enriqueovom filmu u dijegezzi Almodóvarovog biva pripojen i dječaku i svećeniku (vidi sl. 17-19).

Ali moram blago reformulirati svoje čitanje ovih kadrova kako bih razjasnio i drugi aspekt filma koji utječe na njihovo označavanje: format prikaza koji



Aturdido por el golpe levanté
lequillo un fino hilo de sangre d
resentimiento de que con mi vida
ividida y yo no podría hacer nada

Para aumentar mi mala concie



SLIKE 17-19 ► Sliku oca Manola kako čita Ignacionovu priču nadomješta slika Enriquea kako u toj priči čita opis oca Manola koji čita priču dok ga gleda Zahara.
Loš odgoj, Pedro Almodóvar, 2004.

određuje proporcije slike koju vidimo na ekranu. Obično tek tehnološka datost, besmislen okvir koji prostor upisivanja filma odvaja od onoga što isključuje, format prikaza iz očiglednih razloga rijetko dijegetski označava.²⁵ On uglavnom jednostavno oblikuje područje unutar kojega je slici dozvoljeno da se pojavi time što služi kao prozor kroz koji konstruiramo njen imaginarni prostor. Ali Almodóvar format prikaza tretira kao element označavanja tako što format *Lošeg odgoja* (uglavnom 2,35:1) mijenja u raniju normu formata prikazivanja (1,85:1) kad god želi označiti scene koje se odvijaju u Enriqueovom filmu.²⁶ Prvi slučaj takvog prelaza, do kojeg dolazi kad Enrique počinje čitati *La visita*, podudara se s Enriqueovim (ne Ignaciom) glasom kako njene riječi izgovara u *voiceoveru*. Dug kadar Enriquea udubljenog u tekst pretapa se u uvodni kadar kina, onoga u kojem su se, kako ćemo kasnije saznati, Enrique i Ignacio po prvi put dodirnuli. Kako kino ulazi u fokus, tako pred našim očima sliku sužava promjena formata prikazivanja. To obilježava pomak u temporalnosti i ontološkom statusu onoga što vidimo, mada ćemo tek gledano unazad razumjeti da ona ove sekvence definira kao proleptička naziranja Enriqueove verzije *La visita*. Slika Cine

- 25 Tad Leckman daje koristan pregled nekih filmova koji su promjenama formata prikazivanja dali ulogu u svojoj narativnoj konstrukciji, navodeći, među ostalima, *Napoléona* Abela Gancea, *The Girl Can't Help It* Franka Tashlina i *Brainstorm* Douga Trumbulla.
- 26 Almodóvar u filmu koristi još jedan format prikazivanja, kako bi ukazao na kadrove snimljene video kamerom koju sr. Berenguer daje Juanu.

Olympo, kako je pažljivo uokvirena na ekranu, tako služi kao točka pomaka da u prvi plan stavi samo uokvirenje filmske slike – njen uokvirenje kako *unutar* dimenzija vizualnog polja tako i *putem* tih dimenzijsa.²⁷ Premda sadržaj slike našu pažnju usmjerava na mjesto za gledanje filmova, njezino reformatiranje od nas traži da ponovo preispitamo ono što nema mjesta u filmovima koje gledamo: okvir unutar kojeg se razvija imaginarna topologija kina (vidi sl. 20-24).

Kako pokazuje potkresivanje slike i umetanje “prazne” granice oko nje, to reformatiranje naznačuje označiteljsku funkciju onog “ništa” na koje se značenje oslanja i istovremeno ga onemogućuje. Ono uvodi dijegetski okvir koji, u kontekstu *Lošeg odgoja*, reprezentaciju filmske reprezentacije (scena iz Enriqueovog filma) diferencira u odnosu na reprezentacijske prakse koje su oprirodnjene u Almodóvarovom filmu. Međutim, takvo oprirodnenje ubrzo prestiže i dijegetski okvir koji proizvodi promjena formata prikaza; identifikacijska draž slike briše označiteljsku funkciju njene granice, koja postaje puki prostor neznačenja, ili neprostor onoga *ništa da se vidi*. Što se više nalazimo općinjeni svjetom slika Enriqueovog filma, to više njegova doslovna margina biva marginalizirana kao nebiće, kao ontološko isključenje. Ali naša unesenost u narativnu realnost vizualnih slika u *Lošem odgoju* pak trpi uznemiravanja opetovanih prelaza iz jedne reprezentacijske razine na drugu. Kad rascje-

²⁷ Inzistiranje na uokvirivanju pojačava pogled kamere na Enriquea kroz vidljive okvire prozora dok se film pretapa u kadar kina.

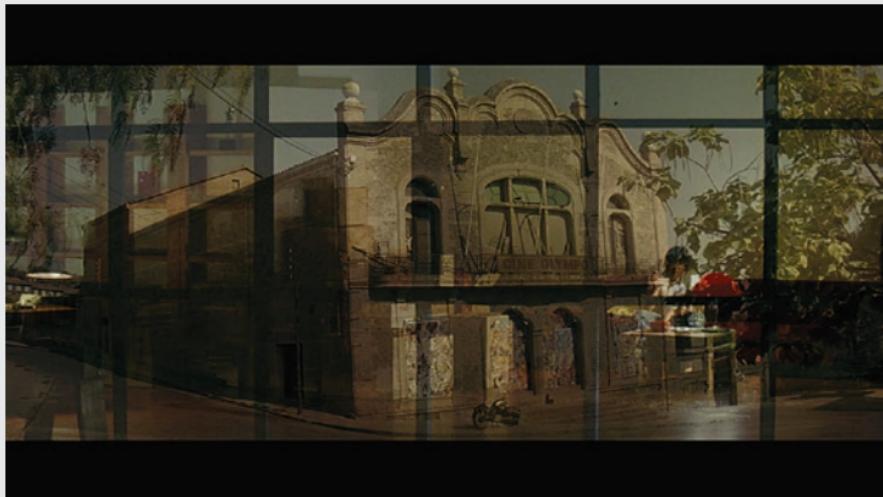
pljivanje Ignaciovog lica otkriva lice oca Manola, nekih trinaest godina kasnije, kako čita Ignaciov tekst, scene Ignaciovih školskih dana, sa svojom animacijom pederastičke žudnje, ponovo se, poput naše slike Ignacija kao Djeteta, otapaju u puke lingvističke označitelje kojima imaginaran sadržaj daje svećenik; ali i sam se otac Manolo rastvara u lingvistički označitelj kad shvatimo da je tekst koji izgleda da on čita (vidi sl. 17-18) u stvari tekst u kojem njegovo iskustvo čitanja te priče čita netko drugi. Mada se sastoji od iste stranice, s istim riječima iz iste Ignaciove priče, tekst koji vidi-mo u kontraplanu čita Enrique, ne svećenik, što razvidnim čini promjena formata prikazivanja *prije* no što film rezom prijeđe na Enriqueovo lice (vidi sl. 19).²⁸ Slika oca Manola (na sl. 17) retrospektivno poprima oblik kao puki učinak označitelja na koje Enrique nailazi u Ignaciiovom tekstu (vidi sl. 18). Stoga: dok Enrique čita Ignaciouvu priču, Almodóvar to čitanje predočava kroz scene iz filma koji će na temelju nje snimiti Enrique; a otac Manolo, kako ga se prikazuje u

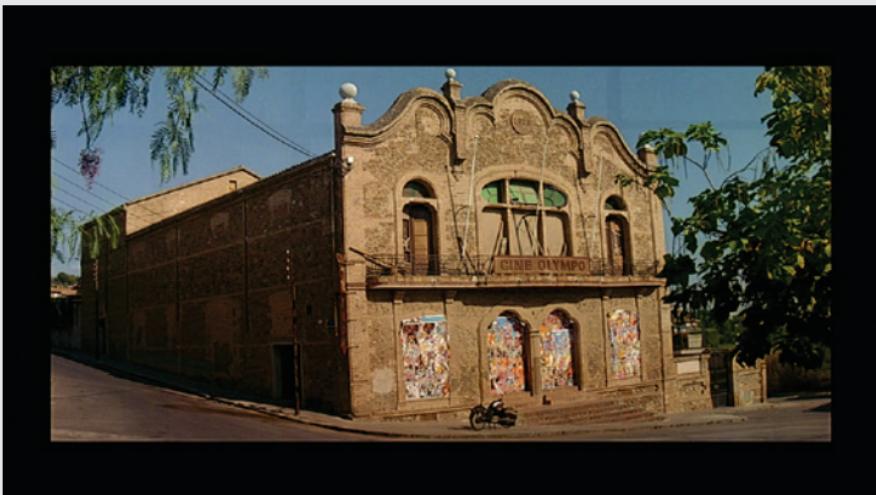
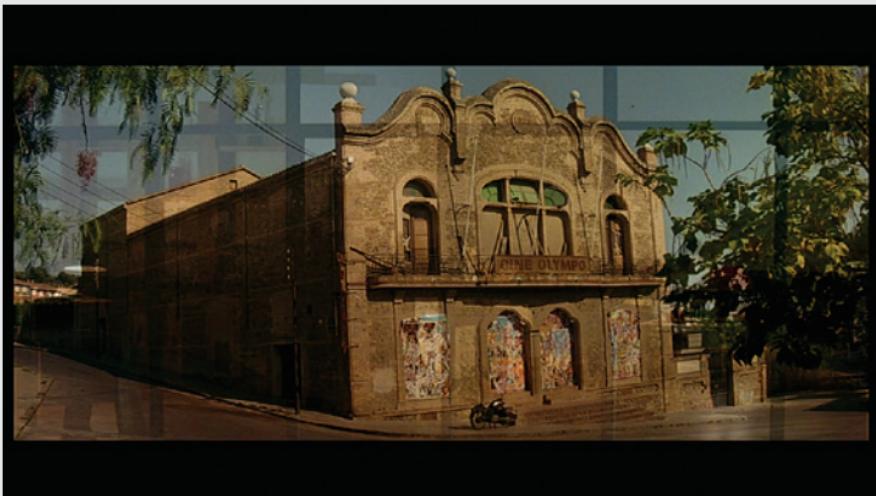
28 Da budemo što je moguće precizniji: tekst kojeg čita otac Manolo je tekst koji mu je, u dijegezi Enriqueove *La visita*, dala Zahara, dok je tekst kojeg čita Enrique onaj koji mu je dao Juan. Enrique će kasnije iz ruku Ignaciove majke primiti omotnicu koja sadrži još jedan rukopis Ignaciove priče. Utoliko što je scena u kojoj otac Manolo čita *La visita* u Enriqueovom filmu *La visita* snimljena nakon što je Enrique primio taj drugi rukopis, sasvim je moguće da bi bilo koji od njih *doslovno* mogao biti rekvizit iz kojeg glumac koji igra oca Manola čita u Enriqueovom filmu. Ali promjena formata prikazivanja od lica oca Manola do rukopisa jasno ukazuje na to da se otac Manolo sada, kao i Dijete Ignacio, otopio natrag u označitelja čiji je on tek imaginarni učinak.

tim scenama, također čita Ignaciou priču, jednako tako si predočavajući događaje koje ona opisuje poput filma koji se odigrava u njegovom duhu. Iz perspektive Almodóvarovog filma, ta predočavanja – Enriqueovo i oca Manola – zajedničko porijeklo nalaze u “priči pu-stoj, taštoj slici bola”, koja ih čini jednako tako nematerijalnim kao što je Hekuba Hamletu, dok proizvodi, kao i Hamletova meditacija o glumcima, *mise-en-abyme* koje vlastiti ontološki temelj dovodi u pitanje (Shakespeare, Hamlet 2.2.536, 541 [prijevod M. Bogdanovića]).

Ona “zračna ništa” poezije i fikcije, kako ih opisuje Shakespeareov Tezej, izražavaju svijet dan da bude mišlen, ali, suprotno tome, Almodóvar se na njih poziva da otvorí ono što sama misao isključuje. Ako izgleda kao da on ta ništa isprva supstancializira time što ih popunjava kroz slike, onda time što ih lomi ili ih zacrnuje on te slike također čini “ničime”, sugerirajući da svijet kako je dan svoju imaginarnu pozitivaciju stječe isključivanjem negativnosti koja probija njegovu ontološku konzistentnost. On to čini konkretno u odnosu na utvaru spolnih odnosa između djece i odraslih, čija zabrana pojačava našu fantaziju o tome da znamo što seks “jest” utoliko što ta zabrana Dijete promatra kao lokus gdje seks “nije”.²⁹ Povezujući seks s pitanjem nule, Almodóvar sugerira da ovaj prvi ne možemo “zna-

29 Prije no što će se “prodati” ocu Manolu, Ignacio je s Enriqueom u kinu, gdje se međusobno dodiruju; ovo seksualiziranje Djeteta moglo bi anticipirati njegov pad u odraslu “perverziju” (osobito utoliko što izražava njegovu ljubav prema drugom dječaku), ali film idealizira, čak i sublimira susret u kinu pokazujući nam scene Sare Montiel na ekranu, u koju dječaci netremice gledaju i dok masturbiraju.







SLIKE 20-24 ► Almodóvarovo manipuliranje formatom prikazivanja vidljivo je u kretanju sa slike Enriquea kako čita *La visita* na konačnu sliku Cine Olympio kako ga prikazuje Enriqueov film po toj priči.
Loš odgoj, Pedro Almodóvar, 2004.

ti” ništa više no što možemo ovu potonju – da oboje, budući da se tiču *ab-sens*, pokušaji da ih se shvati čine izočnima.

Seks u *Lošem odgoju*, naime, kako ga se figurira kroz seksualnost djece, fluidnost roda, pederastičku žudnju i kompulzije nagona, označava konstitutivni jaz u znanju oko i protiv kojega se uobličava svijet u svim svojim društvenim značenjima. Kao pritisak nepojmljivosti koja pobuđuje libidiniranu volju da se njime ovlada, koja generira ideologiju kako bi, riječima Slavoja Žižeka, zašila “ontološki projekcije” u “svakom pojmanju univerzuma kao totaliteta, seks izmiče reprezentaciji osim posredstvom njenog remećenja ili raščinjavanja” (*Tarrying*, 26). Kao i filmska oprema ili jezički tekst, na kojima i jednom i drugom *Loš odgoj* inzistira, seks je mašinerija razlike, po sebi prirođeno besmislena, na temelju koje se ipak postavlja imaginarno značenje; kao nula *kao* nula, on označava negativnost čija svaka konceptualizacija, pojava ili slika djeluje tako da je briše. *Loš odgoj* praznini te nepojmljivosti, izvorišnom rezu primordijalne podjele, pristupa kroz ontologjsko svjetlucanje koje sliku, a osobito filmsku sliku, upliće u negativnost koja razdire ono što “jest”. Nadalje, kao svjetionik značenja i oprimjerjenje onoga “jedan”, Dijete se nadvija nad Almodóarov film u njegovom promišljanju kvirnosti kao ontološkog isključenja na koje se referiraju i seks, i *ab-sens*, i nula.

Na primjer, slika Ignacija kao Djeteta, premda prizvana kao pobuda promatračke žudnje koju također

kani sublimirati, dijegetski ostaje filmska slika, koju se vidi samo u Enriqueovom filmu. Mada *Loš odgoj* kod publike izaziva čeznuće za izgubljenim Ignaciom, čeznuće koje je u narativu usporedno s čeznućem Enriquea i oca Manola, ono u svojoj slici fiktivnog Ignacija, kako je prikazan u *La visita*, ne donosi na vidjelo samo iluzorni aspekt Djeteta, već i prisutnost nečega što to Dijete iznutra razobličava i uništava: nagon smrti koji se ispoljava kroz nestabilnost, samorazliku, svoje vlastite slike. Kad se Ignacioovo lice rascijepi na dvoje, čineći njegovu unutarnju podjelu vidljivom, njegovo otkriće lica oca Manola (kako se vidi u Enriqueovom filmu) predviđa potonji vizualni efekt koji prati pomak koji će ubrzo uslijediti između Enriqueovog i Almodóvarovog filma: efekt kojim se Ignacio pretvara u Juana, dok se format prikazivanja slike mijenja iz 1,85:1 u 2,35:1 (vidi sl. 9-13). U oba slučaja prelaz s jedne razine narativne "stvarnosti" na drugu izobličuje dijete otkrivajući unutarnje prisustvo njegovog vlastitog antagonista, bio to otac Manolo (suumesnik u ubojstvu Ignacija u Enriqueovoj *La visita*) ili Juan (koji je smislio plan za Ignacioovo ubojstvo u *Lošem odgoju*). Plastičnost slike, koja o svojoj otvorenosti svjedoči negativnosti koja je poništava, tako registrira fatalnost nagona kojemu podliježe Dijete kao fantazija.

Međutim, dok se Ignacio preobražava u Juana, *Loš odgoj* još nije razotkrio Juanovo pretvaranje da je svoj brat. Usprkos Enriqueovim ranim sumnjama (od početka mu ne polazi za rukom da u Juanu prepozna i koji znak svojeg bivšeg školskog druga), publika i da-

lje vjeruje Juanu kad ovaj tvrdi da je Ignacio (tim više stoga što se Juana vidjelo kao Zaharu, ženu kojom Ignacio postaje u vizualiziranim scenama Ignaciove priče, koje tad još nisu identificirane kao prolepse Enriqueovog filma). Tek gledano unazad u potpunosti shvaćamo drugost koja provaljuje u Ignaciu – drugost koja označava trajnu napetost između imaginarnе fiksacije slike i Simboličkog kretanja označitelja, same napetosti koja urađa nagonom kao negativnosti njihovog odnosa, kao inzistiranju na jazu među njima koji sačinjava ono Stvarno. Samo preobražavanje, put bifurkacije koja razdire Ignaciovo lice, ništa nule pokazuje kao desublimaciju te slike. Koliko god nasilno bilo razotkrivanje nagona smrti u prilikama kad se Ignaciovo lice pretvori u lice jednog od svojih ubojica, šokantnija se transformacija odvija kad napokon vidi "stvarnog" Ignacija. Ako se Dijete za koje nas *Loš odgoj* veže dijegetski pojavljuje samo u utjelovljenju glumca u Enriqueovoj *La visita*, Almodóvar nam "stvarnog" Ignacija pokazuje samo u *flashbacku* koji prati priznanje oca Manola (koji je sada izdavač, sr. Berenguer, koji nimalo ne nalikuje glumcu u Enriqueovom filmu kojeg "znamo" kao oca Manola) Enriqueu da su on i Juan ubili Ignacija.

U toj mjeri u kojoj Dijete u Enriqueovom filmu i pobuđuje i oprimjeruje žudnju (žudnju čiji je oblik sama slika u svojem statusu kao "materijalizirano Ništavilo", da citiramo Žižekovu karakterizaciju sublimiranog predmeta), "ostvarenje" te žudnje, koje također dovodi do otkrivanja slike same kao koprene (koja

pokriva, ali i utjelovljuje, negativnost Realnoga), izvodi njenu desublimaciju pritiskom nagona (*Looking*, 83). U slučaju odraslog Ignacija, kompulzija tog nagona zadobiva svoju figuru u ovisnosti koja ga čini ispijenim i boležljivim. Za razliku od šarmantne Zahare koju u Enriqueovom filmu glumi Juan, odrasli je Ignacio u “stvarnosti” kreštav, neprivlačan i prijetvoran – daleko od Djeteta (koje u *La visita* – i u *Lošem odgoju* – dijegetski igra glumac koji glumi Ignacija), čija nas ljepota ima zavesti. Upravo, kad se Manolo/Berenguer prisjeća svojeg prvog pogleda na Ignacija kao odraslog čovjeka, prije no što vidimo samog Ignacija on Enriqueu u *voiceoveru* kaže, “To nije bio Ignacio kojeg smo ti i ja voljeli”. Kad zatim film rezom pređe na Ignacija viđenog iz perspektive izdavača, moramo dijeliti njegovo razočaranje. Snimljen grimiznim svjetlom koje njegovo uglati lice kupa u nijansi koja bi mogla nagovijestati crveni krug s plakata (vidi sl. 25), on nema privlačnost mladog Ignacija kako je prikazan u Enriqueovom filmu, niti ljepuškastost Zahare kako je oživotvoruje Juan (vidi sl. 26).

Poput Judy iz *Vrtoglavice* u odnosu na Madeleine, kad se “stvarni” Ignacio pojavi na ekranu, on izaziva desublimaciju koja remeti našu privrženost Djetetu iz *La visita*. Scenarij, koji ga naziva “Ignacio Adulto” i opisuje ga kao “*el travesti*”, oslikava ga ovim riječima: “Osobno je prilično propao. Visok je, ekstremno mršav, duge neuredne kose, zubi u groznom stanju, i više

ženstven nego muževan” (Almodóvar, 208).³⁰ Ucjenjujući oca Manola za novac da dovrši svoju kiruršku potvrdu rodnog identiteta, ovaj Ignacio kao da utjelovljuje stanje podjele koje je izražavao u *La visita*, pa ipak tjelesna transformacija koju očekuje smjera razriješiti, a ne afirmirati takvu podjelu; ona naime smjera ostvariti idealizaciju Ignacija kao žuđenog objekta. Značajna podjela u *Lošem odgoju* koju nikad ništa ne može razriješiti ne leži međutim toliko u predmetu žudnje, koliko u napetosti između žudnje i nagona, između budućnosnosti razrađene u žudnji i inzistiranja nagona na Realnome. Odatle kolebanje Ignacija između štednje novca za operaciju o kojoj sanja i njegove kompulzije da ga, neovisno o tim snovima, rasipa na droge, na koje ga goni nagon. Jedan poriv gura ga naprijed i nudi mu obećanje budućeg postajanja; drugi mu umjesto toga priušćuje neposrednost nepostajanja. Zahvaćen nagonom koji ga vodi onkraj objektne forme žudnje, pa tako *de facto* i onkraj njegovog vlastitog preživljavanja kao sebe samoga, Ignacio se suočava s neukrotivim Realnim svoje odanosti *jouissance*.

To je, mogli bismo reći, nulti stupanj kvirnosti u filmu – kvirnost nule kao negativnosti te stoga kao *ab-sensa*; kvirnost koja seks određuje kao ništa doli rez, podjelu, koja ga vječno odvaja od bivanja na način bivanja “jedan”. Kao preduvjet za brojivost, pa tako i za

³⁰ Za razliku od Zahare, koja dobiva žensku zamjenicu, Ignacio Adulto je u scenariju prikazan kao muškarac (na primjer, zove ga se “*el inquilino*” [Almodóvar, 210] umjesto “*la inquilina*”). Vodim se scenarijem, stoga se na Ignacija Adulta referira muškom zamjenicom.



SLIKE 25-26 ► "Stvarni" odrasli Ignacio kako ga dočarava señor Berenguer upadljivo se razlikuje od odraslog Ignacija kojeg u Enriqueovom filmu glumi Juan.

Loš odgoj, Pedro Almodóvar, 2004.

reprezentaciju, takva jednost ne afirmira samo fiktivnu koherentnost entiteta, nego i fantazmatsku totalizaciju svijeta. A ono što taj svijet podržava upravo je čitljivost slike kao takve, njena čitljivost kao reprezentacije *dostupnosti* svijeta reprezentaciji. Nasuprot tome, kvirnost, mada uvijek zaokružena katahrestičnim figurama, nadovezuje se na ono što nikad ne pristaje na reprezentaciju po sebi. Ona umjesto toga označava ono što izmiče stabilizaciji onoga "po sebi", referirajući se na ono što nije ono samo, i time na ono što nije *tout court* u danom režimu značenja. Kao i nula, ona provodi negaciju onoga što jest – otvarajući se na prostor bezslikovnog, nemogućeg, nemislivog – pri tom dovodeći do fobijskih utjelovljenja u specifičnim tipovima bića (onima koja određena kultura čini kvir) koja moraju zamjenjivati nagon smrti u njegovoј tvrdoglavoj neodgojivosti.

Ono *ništa da se vidi* koje se diferencijalno pojavljuje s otvaranjem iris-maske na ekranu, ili s jarkim crvenim krugom plakata koji uokviruje sliku dječaka, osnažuje ontološke negacije koje iz suprotnosti ograničavaju kako podijeljeno lice Ignacija tako i njegovu preobrazbu u Juana; ono svjedoči o pritisku nule na logiku međuimpliciranja značenja, društvenosti i Djeteta i protiv nje. Možda to objašnjava zašto se zakrivanje kamere tijelom oca Manola ponavlja tokom pripovijedanja Manola/Berenguera o smrti "stvarnog" Ignacija. Zaluđen Ignaciiovim mlađim bratom i u strahu od toga da ga učenik kojeg je volio razotkrije kao seksualnog grabežljivca, Manolo/Berenguer, kako

ovaj potonji kaže Enriqueu, urotio se s Juanom da se riješe Ignacija time što će mu dati dozu čistog heroina. U *flashbacku* koji prati ovo prisjećanje vidi se Ignacija kako piše pismo Enriqueu – gledamo kako pisac mašina ispisuje riječi: “Dragi Enrique, mislim da sam uspio” (“*Querido Enrique: Creo que lo conseguí*”) – kad ga prekida zvuk zvona i on na svojim vratima nalazi Manola/Berenguera. Potonji Ignaciju daje paket droge (jednako smrtonosno “čiste” kao i slika Djeteta, mada Ignacio to ne zna) i ide za njim u radnu sobu. Dok se Ignacio vraća za pisacu mašinu, Manolo/Berenuer se zadržava na pragu, obećavajući Ignaciju novac koji ovaj traži u zamjenu za svoju šutnju. Tu je uokvirenje odjek scene u kojoj se Ignacio prodaje u sakristiji (vidi sl. 27), mada leđa bivšeg svećenika sad upadaju u desnu stranu ekrana (vidi sl. 28).

Za razliku od kadra u onoj prethodnoj sekvenci, iza ovog kadra ne slijedi potpuno zamračenje, ili barem ne odmah nakon njega. Premda se Manolo/Berenguer, kao i prije, kreće bliže Ignaciju, sad to čini s nakanom ubojstva, a ne seksa. U stvari, kad Ignacio, pripremajući se da si ubrizga, interes bivšeg svećenika krivo protumači kao divljenje svojim silikonskim grudima, Manolo/Berenguer jedva prikriva svoj osjećaj ertske odbojnosti prema problematičnoj osobi kojom je postao dječak kojeg je volio. U nelagodi što ga se gleda dok priprema heroin, Ignacio otpovlja Manola/Berenguera (“*Váyase. No me gusta ponerme delante de Vd.*” [Almodóvar, 242]), pri čemu, zamjenjujući “tu” koje inače koristi s formalnim “Vd.”, ukazuje na svoju



SLIKE 27-28 ► Uokvirenje kadra u sakristiji zrcaljeno u sceni
Ignacijove smrti.
Loš odgoj, Pedro Almodóvar, 2004.

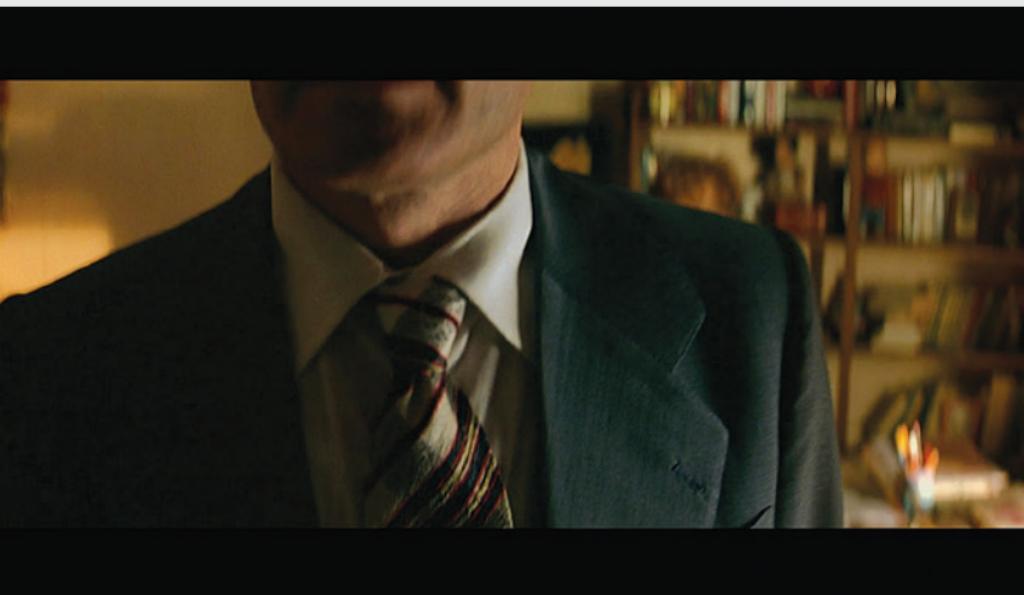
sramotu mogućnošću da bivši učitelj svjedoči njegovoj *jouissance*. Njegov sugovornik, koji bolje od Ignacija znade kakvo će rastvaranje uključivati ovo uživanje, nervozno se okreće da napusti sobu te, izlazeći, ponavlja zatamnjjenje slike koje je bilo tako upadljivo u ranjoj sekvenci. Ali to čini, kao i u kadru gore u kojem zakloni desnu stranu ekrana, uz obrat smjera, sprijeda zamračujući leću kamere dok okreće leđa Ignaciju, kao da odoslovi ono *ništa da se vidi*, kao negiranu negativnost, taj nepodnošljivi ostatak i podsjetnik na desublimaciju Djeteta (vidi sl. 29-32).

Ova dva homologna zamračenja, od kojih svako nulu *ničega da se vidi* tumači kao čisto diferencijalan odnos, ne kao ontološku datost, *jouissance* čitaju kao rez podjele koji se nikad sam ne može pojaviti do te mjere da desublimira fantaziju o kojoj ovisi ono "po sebi". Ovo bi dalo naslutiti da desublimacija nije toliko susret s entitetom neizmijenjenim sjajem idealizacije, koliko *raščinjavanje* entiteta kao već idealiziranog, već sublimiranog, u svojem poimanju kao entiteta. Desublimacija tako, poput *jouissance*, funkcioniра u čisto negativnom registru (kao što naznačuje i njen predmetak), izvodeći čin oduzimanja od danosti onoga što jest. Pritom se suprotstavlja djelovanju odgoja, koje osnažuje ono "jedan" entiteta u formi znanja, smisla i čitljivosti. Odgoj, osobito u modusu kritike, može izgledati kao desublimacija, ali on djeluje tako da podupire idealizaciju čitanja kao imanja smisla koja nam, makar negativno, omogućava da shvatimo neki

svijet. Kao što se u ranijoj sekvenci iris-kadar koleba između figuralnih asocijacija s anusom i okom, s prazninom koja troši vrijednost Djeteta i Dijete kao objekt žudnje, tako i se kadrovi koji slijede nakon zamračenja također bliže nuli Realmoga, nuli *jouissance*, time što prizivaju trajnu podjelu između Imaginar-noga i Simboličkoga.

Kad zamračenje, na primjer, ustupa mjesto slici, kamera, kao što je to učinila u kadru s iris-maskom, na scenu gleda s visoka, iz perspektive naizgled bestrasne i udaljene od onoga što promatra. Dok pluta u zraku, njena okolna pažnja prelazi preko predmeta razbacanih po podu, okrećući se da fokusira Ignaciouv glavu, viđenu odozgo i odostraga (vidi sl. 33). Prelaz rezom na profil Ignaciiovog lica jasno pokazuje da je ovaj u vremenu koje je u *time-lapseu* prošlo tokom zamračenja uzeo fatalnu dozu, kapci mu se zatvaraju i počinje padati prema naprijed kako mu heroin dolazi do srca (“*cuando la heroína roza su corazo*” [Almodóvar, 244]), i najzad se ruši na pisaču mašinu, udarajući tipke svojim licem (vidi sl. 34). Film zatim rezom prelazi na zapalujući kadar iz perspektive Ignaciiovog pisma, još nedovršenog na valjku, dok ga udara zveket slovnih polugica udarajući u kameru i ekran (vidi sl. 35). Nikakav nam kontraplan ne pokazuje sam tekst, umjesto toga je ono što scenarij identificira kao Ignaciouv zadnju poruku (“*su último mensaje*” [242]) upisano, barem figurativno, na površini ekrana: “poruka” koja pruža imaginarno prikazivanje označivačke aparature Sim-





SLIKE 29-32 ► Señor Berenguerovo zaklanjanje kamere sprjeda izokrenuto ponavlja leđno zaklanjanje oca Manola u sakristiji.
Loš odgoj, Pedro Almodóvar, 2004.

boličkoga u trenutku kad Ignacio podligeže Realnome nagona smrti kao *jouissance*.³¹

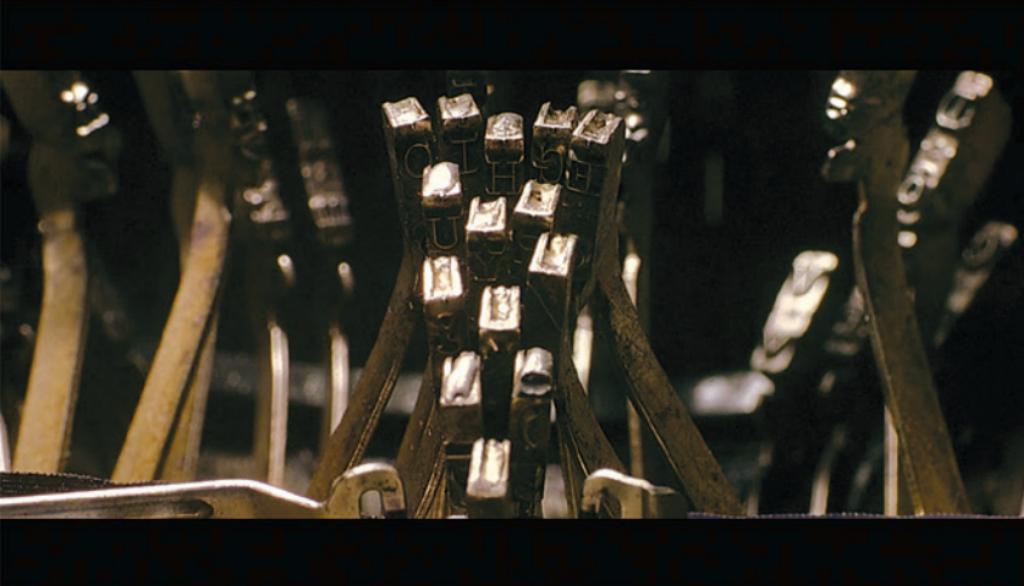
Premda u trenutku Ignaciove smrti nije vidljiva, ta se “poruka”, upisana u njegovom pismu Enriqueu, pojavljuje na kraju filma. Otkrivši točno kako je Ignacio umro (otkriće do kojeg dolazi na dan svršetka glavnog snimanja *La visita*), Enrique tjera Juana, s kojim je za čitavog snimanja dijelio i svoj dom i svoj krevet, zgrožen što je bio u odnosu s ubojicom svoje prve izgubljene ljubavi, Ignacija. Ali Juan za Enriquea ima poklon za rastanak. On mu malo prije nego što će otići u ruke daje presavinut komad papira, za koji bez daljnog objašnjenja kaže da je od Ignacija. Nakon što doslovno zatvori vrata pred Juanom, Enrique rastvara papir i čita zadnje riječi koje je napisao Ignacio. Rez s Enriqueovog lica na tekstu omogućava nam da vidimo kako njegove riječi stječu dodano “značenje” iz svojeg

31 Taj kadar mehanizma pisače mašine kao figure za filmsko upisivanje priziva jednako tako iznenadjući kadar ranije u filmu, u kojem kamera promatra unutrašnje funkciranje same filmske kamere netom nakon što vidimo Enriquea kako jebe Juana (koji se još uvijek pretvara da je Ignacio), i netom prije no što će Enrique raspravljati o promjenama koje je unio u konačni scenarij *La visita*. Ovo bi nas trebalo podsjetiti da se jedine scene “seksa” koje vidimo u *Lošem odgoju* opetovano odvijaju u odnosu na film. Scena u kojoj Zahara vodi ljubav s pijanim Enriqueom odvija se samo u filmu *La visita* i predstavlja fantaziju koju Ignacio nikad ne ostvaruje. Do njegovog jedinog drugog “susreta” s Enriqueom također dolazi u *La visita*, kad si medusobno drkaju u kinodvorani; kasnije će Juan i Manolo/Berenguer započeti seksualni susret dok ga Juan uzbudeno snima video kamerom koju je primio kao dar. “Seks” se odvija kao podjela između tijela, njegovog značenja i samog mehanizma označavanja.

naizgled besmislenog viška: nasumično grupirani znakovi udareni padom Ignaciove glave (vidi sl. 36). Indikatori smrti koju ne mogu “značiti” i užitka koji nikad ne bi mogli prenijeti, te oznake svjedoče o podjeli inherentnoj strukturi označavanja koje nasumične označitelje pretvara u poruke i besmislena slova u supstrat smisla. Lacan to koncizno izražava u *Značenju falusa*: “Označitelj igra aktivnu ulogu u određivanju učinaka kojima označivo kao da podliježe svojoj oznaci, tom pasijom postajući označeno. Pasija označitelja tako postaje nova dimenzija ljudskog položaja u tome što ne govori samo čovjek, već u čovjeku i kroza nj govoriti on (*ça*); u tome što njegova narav postaje isprepletena učincima u kojima se strukturu jezika čiji on postaje materijal može iznova naći; i u tome što tako u njemu odjekuje odnos govora, onkraj bilo čega što je mogla osmisiliti psihologija ideja” (578). Nečitljivi višak označitelja kojemu “označivo” mora podleći označava, kao okvir formata prikazivanja, oznaku artikulacije koju se rutinski drži odvojenom od značenja koja nam sam njen rez dozvoljava artikulirati. Taj je višak energija razlike ili podjele nesposoban da se kao takav pojavi: nulti stupanj (ne)čitljivosti koji sazdaje nagon.

Ova slika teksta sa svojom tekstualiziranom slikom onoga što prijeti logici slikovnog predstavljanja – “ništa” Realnoga, *jouissance* i smrti – film privodi kraju. Mada to nije zadnja slika koju vidimo (dan nam je još jedan zadnji kadar Enriquea kako, dok duboko zamisljen gleda u prazno, ponovo preklapa pismo), ona





SLIKE 33-35 ► Ignacionu smrt se vizualizira kao zaglavljivanje označivačke aparature Simboličkoga.
Loš odgoj, Pedro Almodóvar, 2004.

daje rok Enriqueovom “odgoju”. Razmišljajući o Ignaciovoj “poruci”, i on će biti tekstualiziran kao zapis, kao mehanički proizvod ili učinak, kad njegova slika ostane uhvaćena u stop-kadru dok se na ekranu otvara niz okvira s tekstrom. Svaki od njih daje obrise subbine koja čeka likove u filmu, sve dok se, s prikazom Enriquea u zadnjem okviru – “Enrique Goded s istom strašcu nastavlja praviti filmove” (“*Enrique Goded continúa hacienda cine con la misma pasión*”) – okvir s tekstrom ne proširi onkraj ekrana, a jedina vidljiva ostaje riječ “*pasión*” (vidi sl. 37).³² Ali što nas ta slika poziva da vidimo? Riječ *pasión*? Slova koja je oblikuju? Digitalno generiranje tih slova? Dok njen povećavanje intenzificira njenu semantičku aluziju na emocionalnu intenzifikaciju, ta slika označitelja na ekranu, ili slova koja ga ispisuju, izbrisuje Enriquea, njen navodni predmet, kao da odoslovljuju ono na što se Lacan referira kao “pasiju označitelja”. Poput oznaka na Ignacijskom pismu koje upisuje njegov pad, takvo odoslovljenje dovodi u pitanje označitelj kao takav time što naglašava materijalnost slova koja ga sačinjavaju, te znakove, koji su ovdje doslovno uzvišeni, koji izmještaju lik koji opisuju dok oslobađaju ono što Parveen Adams naziva “pristupom *jouissance* koji pruža svođenje označitelja na slovo” (131). Ali na čiju bi se ovo *jouissance* moglo odnositi? Postoji li uvijek subjekt *jouissance*?

³² Zamrzavanje slike trebalo bi razmotriti u odnosu na početak filma, kad Enrique, tražeći nadahnuće za scenarij, izrezuje novinski članak o motociklistu koji je pronađen mrtav od smrzavanja dok je njegov motor nastavio voziti dalje. Ovo nagovješta pitanja mehaničnosti, žudnje i nagona za smrću kojima se film bavi.

Querido Enrique: creo que lo conseguí ⁵ _{V. 19}

SLIKA 36 ▶ Besmisleni zapis Realnoga.
Loš odgoj, Pedro Almodóvar, 2004.

ssance? Ili je *jouissance* raščinjenje – svodenje na nulu (ustrojstveno podijeljenog) subjekta dok subjekt podliježe negativnosti – besadržajna energija čistog dijeljenja?

Loš odgoj sugerira ovo potonje, svojim nastojanjima da nam pokaže *ništa da se vidi* kao ono kako se “pojavljuje” kvirnost, poput nule: ono *ništa da se vidi* energije označivanja koje nikad “po sebi” nije označivo, ali bez kojega je označivanje, kao i smisao ili subjekt ili svijet, nemoguće. Međutim, taj višak označivačke energije, kako biva doživljen u trenutnim izbojima *jouissance*, kao i te entitete čini nemogućima, izlažući subjekt, riječima Jonathana Leara, “najdubljoj formi ljudske bespomoćnosti: bespomoćnosti naspram previše energije. Kako ističe Freud, ranjivi smo na ponavljanja te bespomoćnosti od početka do kraja naših života. Ali ovo je vrlo osobita vrsta ‘ponavljanja’ – jer je ponavljanje nečega što je samo po sebi bez sadržaja” (109). Ali samo ponavljanje previšnosti te energije u kompulzijama nagona može ideacijsku energiju koju registriramo kao “sadržaj” vezati uz realnost koju znamo. Lear to ovako elaborira:

Za Freuda je temeljna mentalna molekula ideja plus udio energije (koju je zvao afekt). Transfer te energije duž različitih putanja ideja je ono što je Freudu omogućilo da objasni formiranje neurotskih simptoma i snova. U takvoj upotrebi izgledalo bi da je psihička energija “materija” u jedinstvu forme i materije. Ali kako bi onda mogao postojati slučaj čiste, bezoblične materije? Kako bi moglo



SLIKA 37 ▶ Pasija označitelja
Loš odgoj, Pedro Almodóvar, 2004.

biti mentalne energije bez ideje? Mislim da odgovor leži u tome da se to uzme kao granični slučaj mentalnoga – donekle analogno postupanju s nulom kao s brojem. Razlog da se to čini jest da se uhvati fenomene traume i trenutnih probaja: to je nestalnost mentalnoga. (111-12)

Međutim, više od *nestalnosti* mentalnoga, ti prekidi ili probaji su utemeljujući ili čak, kako sugerira Learova upotreba, “fundamentalni”. Sama je energija ona trauma koja putem homeopatske obrane zahtijeva energiju ideacijskog vezivanja. Ali to vezivanje ovisi o višku koji nikad nije sadržan ideacijskim sponama, višku što ga iznova reproducira svaki pokušaj da ga se veže. Stoga se nazivajući to *formalnim* viškom referiram na suvišak koji oblikuje formu prijeteći da je deformira. Uspoređujući mentalnu energiju razdruženu od ideacijskog vezivanja “postupanjem s nulom kao s brojem”, Lear implicitno priziva mjesto Realnoga u misli samoj, gdje Realno imenuje konstitutivni višak negativnosti u Simboličkoj strukturaciji. Neravnoteža koju stvara taj višak i nužnost da se nađe način da se njime upravlja najednom izaziva *jouissance* kao i zakon koji od nje brani. Ako nula zamjenjuje *jouissance* kao otvaranje na Realno, onda jedan, u koje se konvertira *innommable*, nula, identificira kompulziju da se identificira koja je prirođena logici žudnje. Kao praznina uključena ali nikad izbrojana ili reprezentirana u nekoj situaciji, nula održava mjesto kvirnosti kao neprekidne negativnosti.

Ovo znači da se Almodóvarov film manje bavi nečime poput seksualnog zlostavljanja ili strasti za pravljenje filmova koliko neodgojivošću nagona, onim vidiom nagona koji se opire sublimaciji i koji Žižek ovačko pojašnjava: "Ta minimalna udaljenost između nagona smrti i sublimacije, između negativne geste obustavljanja-povlačenja-skupljanja i pozitivne geste ispunjenja njene praznine, nije samo teoretska distinkcija između dvaju aspekata, koji su u našem stvarnom iskustvu neodvojivi: [...] čitav Lacanov trud upravo je fokusiran na ta granična iskustva u kojima se subjekt nalazi suočen s nagonom smrti u svojem najčišćem obliku, prije no što se preinači u sublimaciju" (*Ticklish*, 160). Kao ime za to granično iskustvo, taj nemogući susret s negativnošću nule prije nego što bude nanovo konvertirana u jedan, kvirnost nastanjuje mjesto *jouissance* kao nerazmrsivog prekoračenja, kao antagonističkog neidentiteta, koji pokreće Simboličko svojom traumatizirajućom energijom. To jest, ona stoji uz druge termine (uključujući Žena, Crnac, Smedi, Trans, Subalterni i Terorist) kao aporija ontologiskog isključivanja o kojem ovisi neka dana ontologija.

Eric Santner znakovito komentira Learov odlomak koji sam citirao gore: "Fantazija je ime za proces koji 'veže' ovaj ostatak, konvertira ga u podršku društvenoj prilagodbi, načinu bivanja u svijetu. Moja je teza da zadatak da se odista nastanjuje 'sredinu života' uključuje rizik odvezivanja ili labavljenja te fantazije, kao i u njoj proizvedene socijalne spone" (33). Međutim, koliko god Santner bio uživljen u mesijansku

temporalnost, povlači se iz ovog negativnog momenta, iz njegove ontološke prijetnje i iz rizika, iz kvirnosti koja je inherentna takvoj perspektivi socijalnog odvezivanja, potvrdivši nekih trideset stranica dalje da “isključivanje [...] ne treba označavati radikalni prekid s društvenom realnošću, s vladavinom zakona neke zajednice, ili čak s povijesnim djelovanjem” (64). To je povlačenje, naravno, upravo ono što dobar odgoj uvijek postiže: povlačenje od nagona u njegovom najčišćem obliku u korist njegovog preinačenja u sublimaciju, povlačenje koje oporavlja “društvenu stvarnost” uime “zakona neke zajednice”.

Almodóvar se međutim bliže pridržava prve Santnerove formulacije, tretirajući Dijete kao predmet fantazije kojim vežemo nevezani ostatak (traumatsku energiju *jouissance*), koji tako služi upravo kao sredstvo “društvene prilagodbe”. Naime, Dijete, poput fotografске slike Ignacija na plakatu, provodi zakon odricanja žudnje od viška koji se ne može vezati – viška koji gura “radikalni prekid” sa svakim ideacijskim sadržajem, s bilo čime što bismo mogli znati. Predmet žudnje, kao imaginarni entitet pojmljen kao jedan, samu žudnju čini konačnim predmetom reproduktivnog futurizma: žudnju koja nas goni naprijed fantaziranjem o našem preživljavanju u predmetu zamišljenom kao sposobnom ispuniti prazninu oko koje nagon zauvijek kruži. Tako uspostavljena temporalnost, temporalnost zakona, sačinjava samo kretanje pretvaranja nule u jedan.

U tom procesu ona provodi logiku koju de Man asocira s alegorijom, koja teži “stavu mudrosti” time što iscrtava prelaz od nekog nekad do nekog sada – sada koje odgovara postizanju uvida zahvaljujući nadilaženju onoga što naziva “radikalnim diskontinuitetom” (*Blindness*, 224). Međutim, kao i trajna parabaža, kako je Schlegel znamenito okarakterizirao ironiju, koja anticipira nasilje jezika kojim se, prema de Manu, “kontinuirani univerzum” “na svim točkama prekida, remeti”, inzistiranje na nuli opovrgava tvrdnje o alegorijskoj historizaciji, umjesto toga uvodeći strukturirajuću silu podjele, proturječja, negativnosti. Ironija, kao i nagon, kao slovo, kao Realno, inherentna je u svakom trenutku, uništavajući koherenčnost onog jedan kojeg se držimo krećući se od trenutka do trenutka, te stoga razvrgava značenja koja dojavlja alegorija i logika žudnje. Ali sama ovde ponuđena skica ironije koja je u filmu i na plakatu na djelu dok oni pružaju pogled na nulu koja biva alegorizirana kao jedan sama je osuđena na to da izvodi sam taj čin alegorizacije. Čitati je uvijek alegorizirati, čak i ako je to tek alegoriziranjem čitanja otpornog na alegorijsku kompulziju. Čak i obrazovanje iz ironije ironiju mora pretvoriti u alegoriju, njenu kvirnost u poznatost, njenu besmislenost u smisao, “radikalni diskontinuitet” nečitljivih oznaka koje zaključuju Ignaciovo pismo u figuru za Realno nule te, stoga, u jedan.

Tako se odgoj suprotstavlja ironiji kao što se suprotstavlja i nagonu, uvijek nas prinuđujući da alegoriziramo nadilaženje ironije, čak i kad “uvijek” razot-

kriva ironiju kompulzije alegorije na ponavljanje, njenе internalizacije samog nagona koji poduzima negativni. Loš odgoj nikad ne može izbjeći statusu oksimorona, samo alegorijski ukazujući na nulu koja odbija alegorijsku rekonverziju u jedan. Ta praznina je nemjesto kvirnosti, i funkcioniра kao ona ironija, ona negativnost, koja je *sinthome* alegorije, kao i *sinthome* estetičkog modela kao našeg modela odgoja. Ali estetičko ostaje horizontom unutar kojeg tumačimo samo ljudsko, horizont unutar kojega “društvena prilagodba” stječe svoj status kao ono dobro. Suočena s “potrebama” čovjeka koje svoje lice nalaze u figuri Djeteta, kvirnost nema ništa čemu da pouči doli ničega, ničega nule koja nikad nije uzdignuta do statusa pojma ili onoga jedan.³³ Nikad ne možemo znati nulu kao nulu

33 Možda to objašnjava jedno obilježje početne špice o kojem nije bilo riječi. Uz grube seksualne grafite, vjerske slike i filmske označitelje, ova sekvenca triput prikazuje odlomak iz *Zelene kutije* Marcella Duchampa, bilješki u kojima komentira jedno od svojih remek-djela, *Veliko staklo (Grande verre)*, također poznato kao *Nevjesta skinuta do gola od svojih svatova*. Prikazujući upravo bilješke koje raspravljaju o *Plinu koji rasvjetjava*, ti citati iz Duchampa u prvi plan izvode pitanja sublimacije, žudnje i slike, jer figuriraju u njegovom ispitivanju seksualne podjele i alternativa “retinalnoj” umjetnosti. U ovom kontekstu bi za njegov odnos s filmom kako sam mu pristupio moglo biti relevantne sljedeće primjedbe Jacques-Alaina Millera:

Može li se subjekt svrstati uz nagon i njegovu sigurnost? Problematika uklanjanja fantazije, prelaženja ekranom koji ona predstavlja, smjera ka razgolićenju *jouissance*. Ona je, kako kaže Duchamp, “Nevjesta, skinuta do gola od svojih svatova”. Nevjesta je *jouissance*. Može li se oženiti njome? [...] Nevjesta je skinuta do gola od svojih svatova. Tko želi da ona bude razgolićena? Tko želi razgoliti *jouissance*? Tko želi otkriti je podno [fundamentalne] fantazije?

ili izravno pristupiti njenoj praznini; ali nas njeni kvir upornost, kao Ignacija, zgrabi odostraga, u trenutcima traumatske *jouissance* iz koje se nema što naučiti. To je kvir poduka koja zaslužuje Almodóvarov naslov, *Loš odgoj*, lekcija koju nijedan nikad ne može naučiti i koju nikoje “jedan” nikad ne bi moglo preživjeti.

Svata su dva: analizirani i analitičar. Lacan svoj spis “O Freudovom ‘*Trieb*’” završava s “i žudnja psihanalitičara”, govoreći da je onaj koji želi razgoliti *jouissance* svat analitičar: njegova je žudnja razgoliti *jouissance* subjekta, dok žudnju subjekta održava samo krivo raspoznavanje nagona poznatog kao fantazija (426).

Lee Edelman je profesor na Fletcherovoj katedri engleske književnosti na sveučilištu Tufts. Autor je knjiga *No Future: Queer Theory and the Death Drive* [Bez Budućnosti: Queer teorija i nagon smrti] (Duke University Press, 2004.), *Homographesis: Essays in Gay Literary and Cultural Theory* [Homographesis: Eseji iz gay književne i kulturne teorije] (Routledge, 1994.), i *Transmemberment of Song: Hart Crane's Anatomies of Rhetoric and Desire* [Prekomadanje pjesme: anatomije retorike i žudnje Harta Cranea (Stanford University Press, 1987.)], te, s Lauren Berlant, koautor knjige *Sex, or the Unbearable* [Seks, ili nepodnošljivo] (Duke University Press, 2014.). Na francuskom mu je 2014. objavljen zbornik novih i ranije objavljenih eseja *L'impossible homosexuel* a francuski prijevod *No Future*, pod naslovom *Merde au futur*, objavljen je 2016.; oba u nakladi Epel Éditionsa.

CITIRANI RADOVI:

- Adams, Parveen, *The Emptiness of the Image: Psychoanalysis and Sexual Difference*, New York: Routledge, 1966.
- Almodóvar, Pedro, *La mauvaise éducation: Scénario bilingue*, prev. Véronique Foz, Paris: Cahiers du cinema, 2004.
- Bad Education*, rež. Pedro Almodóvar, Warner Sogefilms, 2004.
- Berlant, Lauren, Lee, *Sex, or the Unbearable*, Durham: Duke UP, 2014.
- de Man, Paul, *Aesthetic Ideology*, ur. Andrzej Warminski, Minneapolis: U of Minnesota P, 1996.
- _____, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2. izd. Minneapolis: U of Minnesota P, 1983.
- Derrida, Jacques, *Of Grammatology*, prev. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore: Johns Hopkins UP, 2016.; vidi i: *O gramatologiji*, prev. Ljerka Šifler-Premec, Sarajevo: Veselin Masleša, 1976.
- Edelman, Lee, *Homographesis: Essays in Gay Literary and Cultural Theory*, New York: Routledge, 1994.
- _____, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham: Duke UP, 2004.
- Freccero, Carla, "Animal Subjectivity", *MLA Convention*, Austin, TX, 9. 1. 2016. neobj. izlaganje na konferenciji.
- Israël, Lucien, *Pulsions de mort: Séminaire 1977–1978*, Strasbourg: Arcanes, 1998.

- Lacan, Jacques, “Dissolution”, *Espaces Lacan* 18. 3. 1980.
<http://espace.freud.pagesperso-orange.fr/topos/psyche/psysem/dissolu9.htm>.
- _____, *The Ethics of Psychoanalysis* 1959–1960, prev. Dennis Porter, ur. Jacques-Alain Miller, New York: Norton, 1992.; vidi i: *Etika psihoanalize*, prev. Mladen Kozomora, u: *Psihoanaliza – izazov filozofiji*, Beograd: Filozofsko društvo Srbije, 1986.
- _____, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, prev. Alan Sheridan, ur. Jacques-Alain Miller, New York: Norton, 1981.; vidi i: *Četiri temeljna pojma psihoanalize: XI seminar*, prev. Mirjana Vujanić-Lednicki, Zagreb: Naprijed, 1986.
- _____, “L’Étourdit”, *Autres écrits*, Paris: Éditions du Seuil, 2001, 449–95.
- _____, “The Signification of the Phallus”, *Écrits: The First Complete Edition in English*, prev. Bruce Fink, New York: Norton, 2006, 575–84.
- Laclau, Ernesto, “Identity and Hegemony: The Role of Universality in the Constitution of Political Logics”, *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*, ur. Judith Butler, Ernesto Laclau i Slavoj Žižek, New York: Verso, 2000, 44–89.; vidi i: *Kontingencija, hegemonija, univerzalnost: suvremene rasprave na ljevici*, prev. Živan Filippi, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2007.
- _____, “The Politics of Rhetoric”, *Material Events: Paul de Man and the Afterlife of Theory*, ur. Tom Cohen, Barbara Cohen, J. Hillis Miller, Andrzej Warminski, Minneapolis: U of Minnesota P, 2001, 229–53.
- Lear, Jonathan, *Happiness, Death, and the Remainder of Life*, Cambridge, MA: Harvard UP, 2000.

- Leckman, Tad, "Shapeshifting Films", Los Angeles: 2019, 29.
10. 2012. <https://tadleckman.wordpress.com/2012/10/29/shapeshifting-films/>.
- Malabou, Catherine, *La plasticité au soir de l'écriture: Dialectique, destruction, deconstruction*. Clamecy: Éditions Léo Scheer, 2005.
- Miller, D. A, "Anal Rope", *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, ur. Diana Fuss, New York: Routledge, 1991, 119–41.; vidi i: "Analni Konopac", u: *Unutra/Izvan: gej i lezbejska hrestomatija*, prev. Adrijana Zaharijević, Beograd: Centar za ženske studije, 2003.
- Miller, J. Hillis, "Three Literary Theorists in Search of o", *Provocations to Reading: J. Hillis Miller and the Democracy to Come*, ur. Barbara Cohen i Dragan Kujundžić, New York: Fordham UP, 2005, 210–27.
- Miller, Jacques-Alain, "Commenting on Lacan's Text", *Reading Seminars 1 and 2: Lacan's Return to Freud*, ur. Richard Feldstein, Bruce Fink i Maire Jaanus, Albany: SUNY P, 1996, 422–28.
- Ohi, Kevin, *Innocence and Rapture: The Erotic Child in Pater, Wilde, James, and Nabokov*, New York: Palgrave MacMillan, 2005.
- Pascal, Blaise, "Réflexions sur la géométrie en general", *Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard, 2000, 154–70.
- Plath, Sylvia, "The Munich Mannequins", *The Collected Poems*, ur. Ted Hughes, New York: Harper and Row, 1981, 262–63.; vidi i: *Odabrane pjesme*, prev. Jadranka Sloković-Glumac, Zagreb: Prosvjeta, 1986.
- Rotman, Brian, *Signifying Nothing: The Semiotics of Zero*, Stanford: Stanford UP, 1987.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Emile, or On Education*, prev. Allan Bloom, New York: Basic, 1979.; vidi i: *Emil ili O vaspitanju*, prev. Dušan Tamindžić, Beograd: Znanje, 1950.

Santner, Eric L, *On the Psychotheology of Everyday Life: Reflections on Freud and Rosenzweig*, Chicago: U of Chicago P, 2001.

Schiller, Friedrich, *On the Aesthetic Education of Man*, prev. Reginald Snell, Mineola: Dover, 2004.; vidi i: *O estetskom odgoju čovjeka u nizu pisama*, prev. Dubravko Torjanac, Zagreb: Scarabeus-naklada, 2006.

Shakespeare, William, *William Shakespeare: The Complete Works*, rev. ur. Alfred Harbage, Baltimore: Penguin, 1974.; *Sabrana djela Williama Shakespearea*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1969.

Wärminski, Andrzej, "Allegories of Reference", Uvod u: *Aesthetic Ideology*, autor Paul de Man, ur. Andrzej Wärminski, Minneapolis: U of Minnesota P, 1996, 1–33.

Žižek, Slavoj, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge: MIT P, 1991.; vidi i: *Gledanje iskosa: uvod u Jacquesa Lacana uz popularnu kulturu*, prev. Andrea Milanko, Zagreb: Meandarmedia, 2013.

_____, *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*. Durham: Duke UP, 1993.

_____, *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology*, New York: Verso, 2000.; vidi i: *Škakljivi subjekt: odsutno središte političke ontologije*, prev. Dinko Telećan, Sarajevo: Šahinpašić, 2006.

Zupančič, Alenka, *Ethics of the Real: Kant, Lacan*, New York: Verso, 2000.

AUTOR: Lee Edelman

NASLOV: Ne naučiti ništa — Loš odgoj

IZDAVAČ:

Multimedijalni institut

Preradovićeva 18

HR-10000 Zagreb

TELEFON: +385 [0]1 48 56 400

FAX: +385 [0]1 48 55 729

E-MAIL: mi2@mi2.hr

URL: <http://www.mi2.hr>

BIBLIOTEKA: mala mamina biblioteka

UREDNICI BIBLIOTEKE: Tomislav Medak & Petar Milat

PRIJEVOD: Hana i Srđan Dvornik

REDAKTURA I LEKTURA: Dušan Maljković, Ivana Pejić, Lina Gonan, Ante Jerić

OBLIKOVANJE: Dejan Dragosavac Ruta

PISMA: Lexicon (Bram de Does), Diurnal (Nikola Djurek)

PAPIRI: Munken Lynx

TISAK: Tiskara Zelina

NAKLADA: 300

Zagreb, prosinac 2018.

Publikacija je objavljena u okviru projekta “Vektori kolektivne imaginacije”, suradničkog projekta Berliner Gazette, Glänta, Kontrapunkta, kuda.org, Kulturtregera i Multimedijalnog instituta, a sufinancirana sredstvima programa Europske Unije Kreativna Europa.

Cjelokupan projekt je financiran podrškom programa Kreativna Europa Europske Unije, kao i podrškom Ministarstva kulture Republike Hrvatske, Ureda za udruge Vlade RH i Grada Zagreba.

Co-funded by the
Creative Europe Programme
of the European Union



