

МЕТАФОРА И МЕТОНИМИЈА ЖЕЉЕ У БУЊУЕЛОВОМ ФИЛМУ ТАЈ МРАЧНИ ПРЕДМЕТ ЖЕЉЕ¹

Кинематографија, чини се, на најбољи могући начин може изразити неке од најдубљих човекових интереса. Када кажем интереса, изгледа да правим грешку, као да тај израз није одговарајући. Интерес се најчешће исцрпљује у потреби. Потреба се опет тиче само једног аспекта, социјалног аспекта жеље. Интерес се негира када се потреба задовољи, а жеља се ни са чим не може поткрепити. Она се не може ограничити на потребу за храном, пићем, поштовањем, сексом. Можда се управо у сексу највише показује шта је права природа жеље – нешто незадовољено, нешто у телу и на телу што нас тера да прекорачујемо границе пуког намирења, где нешто радимо само због чистог ужитка. Ако бисмо чак и покушали да жељу сведемо на потребу, то би била потреба која се никад не задовољава, нити се може задовољити.

Дакле, кинематографија може, и треба (уколико тежи да буде врхунска уметност), изразити оно што је наша жеља. Филм Луиса Буњуела *Тај мрачни предмет жеље* донекле би могао да нам покаже које су функције жеље, који су њени изазови и начини манифестације. Филозофија филма, од Делеза, преко Рансијера до Жижека, у овој уметности проналазила је другачије образовање филозофског дискурса, у „блокови-ма кретања речи и слика“. Посебно се Жижекова филозофија културе позива на Лаканова достигнућа психоанализе. Покушаћемо начинити сличне аналитичке поступке на Буњуелом филму.

Зашто баш Лакан?

Не сâм Лакан, него његова метода, његова оставштина, чија примена иде много даље од клиничке психоаналитичке праксе којој припада. Лакана је немогуће другачије читати и разумевати – његово дело које је иначе расуто у предавањима и есејима, без јасне теорије, без јединственог правца (јер је стално мењао теоријска становишта), као да поставља додатни задатак читаоцу да се бави егзегезом његовог дела. Лакан нема комплетирано „дело“, јер није написао ниједну књигу о психоанализи, него је његова теоријска интенција „пабирчена“ из многих текстова које је оставио. Читалац је позван да попуни празнине које је Лакан оставио као што су то чинили

¹ У оригиналу: *Cet obscure objet du desir*, 1977. Режија: Луис Буњуел, сценарио: Луис Буњуел, Жан Клод Карије, Пјер Луис. Главне улоге: Фернандо Реј, Карол Буке, Анђела Молина.

средњовековни аутори – додавали су глосе, кратке забелешке на маргинама текста које су појашњавале смисао текста.

Несвесно, од XIX века, преко Фројда и дуго после, скоро до Лакана, имало је мистички и виталистички ореол. Сматрано је деловањем тајанствене силе живота, која делује „подземно“ у односу на свакодневни живот. Оно наступа често насилно, непредвиђено, опасно, рушећи пред собом навикнуте начине говора и праксе. Али, несвесно није ништа чудно, нити далеко, оно је врло блиско, *џу*, у свету. Несвесно се показује у *језику*. Један аспект тог несвесног, ако не и најважнији, који не припада пукој мисли је жеља. Жеља је увек тамо где не мислимо. Лакан је тако обрнуо Декартов став *cogito ergo sum* – мислим, дакле јесам. Није ствар да ли моје мисли прате моје биће, него да ли, када тако говорим, јесам онај исти о којем говорим. Мисао не може више да потврди моју истинску егзистенцију. Наиме, мисао је расута у дискурсу (беседи), она потврђује да јесам у сваком моменту мога исказивања. Али, шта се збива када мисао не може да одговори на питање шта ја јесам заиста? Ко сам ја, ван онога што мислим да јесам, ван моје уобразиље да јесам?² Биће, које ме дозива у жељи, као сирене које дозивају Одисеја, *јовор* бића иде изван онога што ја мислим да јесам. „Мислим тамо где нисам, дакле јесам тамо где не мислим.“³

Такорећи, треба доспети у сопствено небиће, недостатак, у оно „ко сам ја?“ (питање које је реторичко и ниједан одговор на њега није потпуно задовољавајући), у жељу која је тај недостатак да би се било, или пак у оно што је немисао, јер тамо треба да будем. Наравно, ниједна филозофска спекулација или научно објашњење не може избећи језик, језик постоји пре било каквог образовања субјекта, а присутан је и у његовом образовању. Ниједан потез несвесног, иако скривен, не може се сакрити од означитеља, остављајући трагове свог присуства. Несвесно, субјект несвесног⁴ није ништа исконско, нити нагонско, увек је везано за елементе означитеља.

Лаканова психоанализа је погодна за анализу филмова, тачније целокупне културе и попкултуре, јер повезује несвесно и жељу са читавим системом језика. Свако налажење смисла на тај начин, овом методом, уједно покушава да изгради симболички поредак означитеља и открије тачку која му се непрестано опире. Лакан је у својој психоанализи обележио „повратак Фројду“, иако је тај повратак био једно другачије сагледавање проблема које је Фројд поставио. „Повратак Лакану“ био би сличан потез, такав да се на Лаканове ставове и проблеме гледа неким другим очима, да се о њима говори неким другим језиком.

² Ја могу да мислим и да сам Цезар, и Наполеон, али да ли ја то јесам? Исто тако, постоји једна изрека у психоанализи: није суманут само просјак који мисли да је краљ, него и краљ који мисли да је краљ. Мисао која нам испоручује идентитет не може да покаже истинску егзистенцију. Истински егзистирати управо значи, по оном Сартровом схватању, којег се придржава и Лакан: „Ја сам оно што нисам и нисам оно што јесам.“ За Лакана ово је *субјект*, празно место истине.

³ Жак Лакан: *Сјиси*, Просвета, Београд 1983. стр. 176.

⁴ Лакан субјект несвесног не изједначава са Ја мислим, субјекат се увек опире томе, идући увек испод беседе онога „Ја мислим“. Он је отпор, али и поред тога он не може избећи означитеља који му служи да би га наново обележио.

Метафора и метонимија

Елементи означитеља у означитељској пракси, без обзира да ли се значење усваја или одбацује (тј. чак и одбацавање се дешава помоћу истих елемената) су *метафора* и *метонимија*. Ове две основне стилске фигуре означавају феномене психичког и феномене културе.

Метафора је језичка фигура која један означитељ ставља на место другог, остављајући трагове значења претходног означитеља. На пример, метафора „брод тоне“ у значењу „држава пропада“. Брод на овај начин у себи поседује означитељски ланац који повезује означитеља „државу“ и тоњење брода везује се за пропаст државе. Што се тиче несвесног, жеље, метафора најбоље појашњава симптом, као замену, прикривање и потискивање једне ситуације (која није ништа „означено“, сама ствар, него означитељ и значење које му приписујемо)⁵ неком другом. Тако, на пример, младић који није никако могао да се поистовети са означитељем мушке сексуалности, он може да се поистовети са женским означитељем сексуалности, претварајући се да је пожељна, промискуитетна жена, прикривајући при том неуспелу идентификацију са претходним означитељем.

Метонимија је језичка фигура која усложњава означитеља, те се означитељ манифестује својим деловима (као делови целине, или боље рећи – целина није манифестно дата него се мора уочити у деловима). Када кажем нпр. „стотину једара плови“ (мислим на брод), употребио сам метонимију. Што се тиче жеље, помоћу метонимије у жељи се читава недостатак бића. На тај начин ниједан објект жеље не може имати изглед целовитости, као што је то случај у метафори. Обично се жели само одређени део означитеља, као што је случај у фетишизму, где се читав фантазам жеље према објекту жеље усмерава према неком делу – да ли је то нога, усне, стопала, ушна ресица, сиса, итд. То може да буде и глас одређене фреквенције (гласно или тихо стењање, вриштање и слично), те љубљење, грижење, пенетрирање, итд.

Метафора у односу на метонимију делује потпуније, јер се означитељ исцрпљује у замени са другим означитељем, док се метонимија може непрекидно разлагати у деловима означитеља, којег никада нема у целости. Метафора и метонимија никако нису одвојене, него непрекидно упућују једна на другу – метафора је често апстрактна и захтева конкретност метонимије, а метонимија захтева апстрактност означитеља, којег непрекидно тражи и исцрпљује у конкретним примерима. Најпростије речено, метафора је шума у којој не разазнајемо дрво, а метонимија је низање дрвета за дрветом које никако да постане шума.

Однос метафоре и метонимије према објекту жеље је такав да се оба начина, који су и језички и практички,⁶ међусобно сукобљавају чинећи расцеп у субјекту, што се

⁵ Код Лакана не постоји „означено“, само означитељи који се повезују или смењују. Нема тога као што је нпр. цвет као ствар сама по себи, означено, иако се то означено претпоставља. И оно означено је означитељ. Ми можемо да говоримо једино о означитељу и означитељским ланцима (начинима међусобног повезивања означитеља). Ствар као ствар по себи остаје недокучива, слично Кантовој ствари по себи.

⁶ Неко би могао замерити на овом поистовећивању, јер има толико радњи, гестова и израза у пракси који се не могу директно језички посредовати. Није у питању, дакле, чисто поистовећивање

може показати изведеном формулом која дефинише тај расцеп помоћу две тежње према објекту жеље:

$\$ = (+a) \wedge \vee (-a)$,⁷ где је $\$$ расцепљени субјект, $+a$ је објект жеље схваћен метафором, док је $-a$ објект метонимије. Ознаке „ \wedge/\vee “ из математичке логике значе „и/или“. Расцепљен субјект је једнак метафорици објекта жеље и/или метонимици објекта жеље. Везници „и/или“ у математичкој логици означавају конјункцију и дисјункцију.⁸ Метафора и метонимија међусобно се односе као биће и небиће, где једна гарантује испуњење, иако отуђујуће и апстрактно, док друга обезбеђује непрекидно лутање жеље, у непрестаном „разодевању“ објекта. Али, њихов је однос у субјекту такав, да иако чине расцеп субјектове жеље, иако су у сукобу, метафора и метонимија међусобно размењују сопствене садржаје.

Интересантно је да та размена поседује економске изразе⁹ – *поштражња* и *инвестиција*. Метафора као идеја, симбол, *поштражује* у метонимији сопствено „тело“. Ако је метафора „шкољка“ (односећи се на означитељ „жена“), онда у метонимији жеље „шкољка“ потражује „шумове таласа, мирисе мора, укусу соли...“ Ако је метонимија имагинарни однос према означитељу, жеља метонимију *инвестира* према метафори да би дошла до означитеља којег увек спомиње а никада не открива. Метонимија „одерана колена“ (односећи се на означитељ „фелацио“) може да се *инвестира* у метафору „светица“ (положај светице која скрушено моли на коленима). Тако метонимија добија на моменат више садржаја, целину, која јој измиче.

Однос метафоре и метонимије, њихов сукоб, али и потражњу и инвестицију је оно што ћемо показати у *Тај мрачни предмет жеље* и то у два плана: либидалном и економском.

Либидални план мрачног предмета жеље

Да кажемо нешто о радњи самог филма. Метју (Фернандо Реј у главној улози) је старији аристократа који се заљубљује у своју младу служавку Кончиту (глуме је Карол Буке и Анђела Молина). Она га непрестано заводи и одбија, фрустрирајући га, обећа-

језика и праксе него комплементарност, свака радња, израз и гест иако нису увек језички посредовани, они се постепено појашњавају језиком – иако не постоје увек речи које би могле да то изјасне. Можда ја не могу језички да објасним многа сопствена стања, али језик ради на њима да их појасни. (Није ли и Фројд психоанализу у својим почецима називао *психичка разговором*?) Ту су и другачији начини језичког посредовања, који немају директно везе са језиком, као скулптура, слика (уметничка и фотографија) и филм који могу да учине на тај начин да нешто схватамо у језику иако се то претходно у језику не артикулише.

⁷ Формула не припада Лакану, али је изведена у духу његових теоријских интенција.

⁸ Конјункција је тачна само када су оба става тачна, дакле, она је овде нетачна, јер је $(+a) \wedge (-a)$. Дисјункција је тачна уколико је бар један од ставова тачан, или оба, те је она овде тачна, јер је $(+a) \vee (-a)$. Дакле, њих конјункција (лат. спајање) раздваја, а дисјункција (лат. раздвајање) их спаја.

⁹ То можда потврђује онај моменат код Рајха и Делеза, где се либидо и економија сматрају за два повезана процеса који напоредо теку. Тако Рајх тврди да настанком сексуалног морала постаје капитализам, а Делез овај склоп либидалних и економских односа назива *желећим машинама у Антиипегити*.

вајући му ужитак који стално одгађа. Међутим, чак и када се раздвоје, поново се чудним начином пронађу.

Метју прво покушава да је купи својим богатством и положајем. Како му то не успева, он лако упада у њену метафоричко-метонимијску игру, он постаје пасивни субјект¹⁰ који зависи од објекта жеље. Луис Буњуел као да је намерно Кончиту подвостручио, наиме улогу играју две глумице (Буњуел је тврдио да није могао да се одлучи између па их је обе ставио у улогу) – тако се показује двоструки карактер предмета жеље.



Сама жеља објекта жеље има за циљ да субјекту отежа и одгоди ужитак, да одгоди контакт са објектом. Метју Кончиту прво затиче у својој кући као служавку. Он покушава да је освоји обећавањем разних привилегија, дакле новац и моћ су овде метафора да се објект жеље освоји. Метафором се на овај начин *појражује* либидо, тачније захтева се од објекта жеље да одговори метонимијом. Кончита му седи у крилу, умиљава се, али му ујутро оставља поруку да је неће више никада видети.

Метју поново среће Кончиту, али на тај начин што га пљачка Кончин пријатељ. Кончита је играчица фламенка и са пријатељем који је прати на гитари је била на турнеји и када су установили да немају пара за воз, она наговори свог пријатеља да опљачка Метјуа, који је случајно ту пролазио и да му узме само 800 франака колико им је требало за карту. Сада на делу имамо метонимију: новац више не представља богатство, целину, него један део, који ће се утрошити за одређену ствар. Овде је већ наслућена метонимија жеље, како Кончита претвара метафоричну и апстрактну моћ жеље у оно конкретно и недостатно биће жеље, метонимију.

¹⁰ За разлику од активног субјекта метафизике, који утиче на објекат да се покори његовој вољи, у психоанализи главну улогу има објекат који утиче на субјекат. Субјект је тај који је пасиван. Његова пасивност није пука пасивност, дакле, није све само у објекту који на одређени начин условљава субјекта, него је та пасивност активна, субјект себе пасивизује пред објектом жеље, допуштајући да га овај одређује и да му измиче.

После тога, Метју и Кончита поново се виђају, он долази код ње у стан где она живи са својом мајком. Кончита говори Метјуу да је невина и да са њом мора полако, да ће му се дати кад за то дође време. Метју прави споразум са њеном мајком, остављајући јој новац, да наговори Кончиту да дође у његову вилу на састанак и остане преко ноћи.

Кончита шаље писмо Метјуу да је заборави, да је то што је урадио врло подло, а да је она хтела да му се то вече да и тако задовољи његове жудње. Дакле, опет имамо провалу метонимије, јер оно што Метју жели не може се купити новцем, тачније, жеља се не може исплатити новцем. То чекање, прекидање и понављање, слично Кјеркегоровом „понављању“, је начин да се жеља одржава у непрекидној тежњи према објекту и да остане неиспуњена.

Даље се опет случајно срећу у кафеу у којем Кончита ради као конобарица. Одлазе у Метјуов летњиковац. Кончита се обнажује у соби, али оставља „појас невиности“, тачније кожни доњи део одеће сличан сукњи, који је везан са бескрајно много везица и чворова. Метју покушава да развеже и поцепа тај комад одеће, али не успева. Он постаје очајан, јер га Кончита фрустрира, узбуђује и истовремено му ускрађује ужитак. „Ако будем спавала са тобом, престаћеш да ме волиш“ (Кончита). У овом се крије обраћање метонимије у метафору, сексуална жеља се *инвестира* у љубав, у објект жеље испражњен од жеље, обрисан предмет жеље. Такође, та метафорика жеље, мора стално да обећава испуњење ужитка, да метонимично *иоштражује* (као што Кончита непрекидно обећава Метјуу да ће му се дати), као што метонимика жеље код Метјуа бива ускраћена, те се *инвестира* у љубав. На сличан начин можемо у потражњи метафоре, тачније, симболичког, да уочимо пример порнографије – она потражује метонимију, тачније, да се та жеља смести једним својим делом у рецепцији гледаоца. Такође, реципијент порнографије метонимично себе инвестира у порнографски материјал, видећи у њему продужену руку сопствене жеље, фантазам. Вилхелм Рајх је тврдио да су људи „свршавали“ гледајући и слушајући Хитлера, дакле, ту је у игри поново потражња-инвестиција метафоре („Хитлера“ као архетипског вође, „државе“, „моћи“) и метонимија (имагинарни однос масе према симболима нацизма – хитлеровски бркови, нацистички покрет руком, аријевска плава коса итд.).



Метју и Кончита почињу заједно да живе, али у кревет лежу не упражњавајући секс. Кончита сматра да Метју треба да сачека да она буде спремна. Једне вечери Кончита доводи свог пријатеља да преспава, гитаристу који је прати док плеше фламенко, скрива га у соби. Када то открије, Метју га избацује напоље, а са Кончитом више не жели да се види. Чак уреди својим везама да Кончиту и њену мајку депортују у Шпанију (с обзиром на то да су њих две имигранткиње из Шпаније). Потом, Метју одлучује да отпутује, насумично упирући прстом у географску карту. Као да је то намерно желео, прст упире ка Шпанији, на Мадрид, на место где се налази Кончита. Тако функционише жеља објекта жеље, све се дешава према сценарију који делује насумичан, случајан и неусловљен, а он је заправо врло условљен. И свако одбацавање, одустајање и бежање од предмета жеље управо је начин да објект буде још жељенији и да се са њим дубље повеже.

Распад читаве фарсе завршава се када Кончита обећавајући Метјуу да је напоскон дошла „та ноћ“ када ће моћи да је узме, има однос са својим пријатељем гитаристом, у присуству самог Метјуа иза закључаних врата са решетком. Метју посматра однос, док му се Кончита кокетно и са подсмехом руга. Сутрадан је Метју истуче и у том моменту, док јој цури крв из носа, она му говори: „Сад знам да ме волиш.“ Метјуов бес који кулминира насиљем није ништа друго до поништење метонимије (жеље за сексуалним ужитком) управо самом метонимијом (ударцима по телу), афирмација метафоре која је апстрактна, зато Кончита тврди то што тврди, да је он то учинио због љубави и љубоморе.



Економски план мрачног предмета жеље

У филму поред либидалног плана постоји и економски план. У њему је на либидалном плану сјајно описано убесконачавање жеље, потраживање/инвестирање метафоре и метонимије до момента распада. Комплементарно либидалном плану је економски план: у филму се појављују терористи, повремене експлозије и дневни извештаји о нападима, жртвама и последицама уништења. Овим економским планом најбоље је

показан распад, распад државе и друштва који се воде одређеним потраживањем и инвестирањем жеље.

Држава је метафора правде, слободе, благостања (како би она требало да буде схваћена, симболички и идеално). Без друштва, држава је апстрактно начело, она је *ујрава*, наспрам друштва које је конкретно, које *производи*. Држава *поштражује* друштво као своју метонимију, у раду, комуникацији и сексуалности. Друштво, видећи у држави метафору правде, слободе и благостања, *инвестира* у њу све оно што произведе у раду, комуникацији и сексуалности. Како друштво само производи и инвестира а од државе не добија довољно заузврат, њихова веза *експлодира*! Та експлозија је неодрживи однос друштва и државе у капитализму. Слично у вези Метјуа и Кончите, док стоје заједно и препиру се, експлодира бомба и сцена нестаје у гомили дима. То је завршна сцена филма.

* * *

Да је реч о дијалектици хегеловског типа, однос између Господара (у овом случају метафоре, која је целовито и апстрактно, слободно биће) и Роба (у овом случају метонимије, телесно и недостатно, неслободно биће) лако бисмо могли измирити – однос би се свео на међусобно признање моћи и међусобну неодвојивост једно од другог.¹¹ Тако би било да је у питању спекулативни дух, али реч је о жељи. Жеља не мири супротности, него их завађује, чак и када их мири чини то да би их још више завадила. Цензура, коју поседује Господар (метафора, или држава, Кончита), цензура којом се одлаже ужитак, јесте начин да се жеља продужи. Али ако се не задовољи, жеља ће доживети распад, тачније изаћи ће на видело у виду насиља и уништења. Међутим, ако се жеља стално задовољава, долази до презасићења, те се она наново распада, гаси – што поново представља једну врсту цензуре. У данашњем добу суперего наређује да се ужива апсолутно, што ствара напетост, пакао категоричког императива уживања.

Главно питање овог филма је: шта са жељом, шта са цивилизацијом која се темељи на жељи? Мрачни предмет жеље је двоструко сапет, између метафоре и метонимије. Питање које се упућује жељи: шта жели Други? (у овоме случају Кончита, која одбија сексуални ужитак јер сматра да ће тако од Метјуа добити безусловну љубав). Други, то је систем језика, то је Цензор, отац, дубока повезаност човека са симболичким, чак и када одбија ту повезаност, те почне да говори неким другим језиком. Ми када говоримо увек имамо у нашем говору Другог, не само као саговорника, него је то читава језичка заједница којој припадамо (чак и када не желимо да јој припадамо). Метафора је она фигура којом говоримо када се обраћамо Другом, великим речима Државе, Нације, Жене (која је овде дивинизована, као етерично биће). Свако инвестирање жеље у метафору управо је недовољно, јер Други ништа не жели заиста. Други је само апстрактна фигура коју увек урачунавамо у наш говор.

¹¹ Наиме, Господар је потребан Робу, који му даје слободу, правила и културу, а Роб је потребан Господару због рада, материјалности и суштине коју Господар не поседује.

Тај мрачни ѓрегмеѝ жеље управо показује да је таква жеља неиздржива, да води до општег распада друштва и државе, утемељених на капитализму. Њеном економијом је такође створен свет, култура и цивилизација коју познајемо, свет који је упућен Другом, или Природи, Богу, Нацији, итд. Може ли постојати другачије инвестирање жеље, која не зависи од Другог? То је питање за које не можемо назрети неки одговор. Може ли Други престати да потражује метонимију,¹² тело за које ће се везивати? Не постоји тренутно разјашњење које би било адекватно, уколико се проблем мора разрешити само мисаоно (јер је мисао далеко од онога шта јесте). Због овога је кинематографија важна – да покаже, дијагностификује замршене путеве жеље које покушавамо схватити.

Литература:

Жак Лакан: *Сѝиси*, Просвета, Београд, 1983.

Пол-Лоран Асун: *Лакан*, Карпос, Лозница, 2012.

Славој Жижек: *Како читати Лакана*, Карпос, Лозница, 2012.

Појмовник (стр. 313–454), у: *Сѝвар, часоѝис за ѝеоријске ѓправе клуба сѝугенаѝа Герусија* бр. 2, Нови Сад, 2010.

¹² Метонимично завођење је управо стратегија данашњег суперега који заповеда да се безусловно и у свако доба ужива, што такође делује као цензура и притисак. Мени је посебно занимљив феномен наркоманије, као тежња ка остварењу непрекидног уживања које вас разара.