

# torzo seksualnosti

/dnevnik laze kostića/

radoman kordić

U delotvornost odsutnog lako se uveriti. Pokazuje se svuda, barem koliko i nesvesno; pokazuje se u nečemu drugom i izvan sebe. Jedino i postoj izvan sebe. To, međutim, ne znači i da je bez središta. »Čak i danas nezamisliva je predstava o strukturi lišenoj bilo kakvog središta.« (3). Zamisliva je predstava o središtu izvan strukture. Ima ga ljudska seksualnost.

Sistem ljudske seksualnosti je parcijalan, uprkos tome što ga je, mogu li tako reći, utemeljila seksualnost roda, živog. Tragovi oformljenja tog sistema mogu se slediti sve do one večnosti koju simboličko ne može da artikuliše. Oдавde ne treba zaključiti da je i simboličko parcijalno. Ono, samo u drugom registru, ima status koji živo ima za seksualnost. Prema tome, ono što se simbolizuje i mora biti parcijalno. U simboličkom se može naći, može nastati jedino ono što je delimično, nepotpuno, što opće pod teretom vlastite ne-celosti. Označitelj se ne rađa kao totalitet, niti svojim nastankom obeležava totalitet. Štaviše, da bi bio i označitelj subjekta, koji posreduje njegovom rađanju — označitelj, naime, obrazuje isti taj subjekt koji ga je pro-izveo u označitelj — mora se naći u lancu od tri označitelja, u procesu metafizicizacije, obrazovanja smisla. U tom procesu je ključni označitelj  $S_2$ , središnji označitelj u lancu. U njemu se oblikuje smisao naloga prvog označitelja,  $S_1$ ;  $S_2$  oblikuje taj smisao za  $S_3$ , ali kao u retrozoru, i za  $S_1$ .

Poput ovih označitelja artikuliše se i ljudska seksualnost. Njenu dimenziju večnosti, koja je strukturi sastojak dijalektike seksualnosti, nalazimo, stoga, na mestu koje drži simboličko u ulančenju označitelja. No, pripadaju li večnost seksualnosti i simboličko, formalno, istom redu stvari? Važnije je od toga da li se večnost seksualnosti artikuliše ko aktualizuje, recimo u govoru? Takvu mogućnost trebalo bi da potvrdi iskustvo seksualnosti, u kojemu se mora nalaziti i iskustvo večnosti, apsolutne nule subjektivnosti. Ima psihoanalitičara koji tako misle. No ništa ne dokazuje da se to iskustvo na bilo koji način da artikulisati, tj. da ga možemo znati. Doduše, zna ga nesvesni subjekt. On može i da pročita to iskustvo i da ga artikuliše. Razumljivo je, onda, što do subjekta za koga se pretpostavlja da ne zna (Lakan za analitičara kaže da je subjekt za koga se pretpostavlja da zna; onaj drugi mora biti, zar ne, subjekt za koga se pretpostavlja da ne zna), tj. koji ne zna da zna, dopire označitelj te seksualnosti. Ovaj subjekt vidi i raspoznaje funkcionisanje tog označitelja u registru koji zaceo nije i registar apsolutne nule subjektiviteta. Označitelj, naime, pokazuje na odsutno večnosti seksualnosti, na manjak u kojem se ona, možda, pokazuje.

Označitelj seksualnosti je uvek i nužno označitelj manjka. Ma koliko to bilo neočekivano, označitelj manjka je falus, osnovni označitelj, konstitutivni označitelj subjekta i, u neku ruku, cele označiteljske prakse. I to je posve logično, ako se ima na umu da se, kako Lakan tvrdi, odnos subjekta prema falusu uspostavlja nezavisno od anatomskih polnih razlika (11). Zahvaljujući tome označitelj falus otkriva smisao označiteljske prakse. Ali zahvaljujući tome označitelj falus, u simboličkoj funkciji naravno, može da dođe na mesto nekog objekta koji nedostaje, dojkina na primer. U svakom slučaju, on svuda i uvek pokazuje na nedostatak, koji je, kao znak, doduše, odgonetnut. Zbog toga se i kaže da se subjekt obrazuje kao falusni subjekt. Ovde je važno da parcijalnost sistema seksualnosti opstaje u simboličkoj sferi.

Označitelj manjka se u likovnim umetnostima materijalizuje u posebnoj likovnoj formi — torzu, koji, očigledno je, pokazuje (i dramatičnu) nedostatak. U torzu se otelovljuje označitelj manjka želje, seksualne želje razume se. Torzo, osim toga (na način na koji veo pokazuje falus, na primer, koji krije), otkriva da se delotvornost želje ispoljava u njenoj nedostatanosti. Ova je (nedostatanost) značajan element estetskog. Torzo i to raskriva. Likovnost, estetska vrednost torza sadržani su, naime, upravo u njegovom obliku, tj. u delu oblika koji nedostaje, u fantomskom obliku, u manjku. Drugim rečima, simboličko — i estetsko u znatnoj meri — otkrivamo u onome što manjka, u onome što još nije simboličko, što je samo pogled. U tom smislu torzo je objekt a, materijalizovani uzrok želje, koji se »prikazuje nečim drugim nego li jeste« (10). Torzo, očigledno, na sav glas objavljuje da nikako neće i ne može da bude *iluzorni ekvivalent predmeta*, prosto zato što je, pre nego bilo koji drugi likovni predmet, oduvек u skopičkom polju — i to kao pogled. U skopičkom polju, veli Lakan, »ja sam gledan, tj. ja sam slika« (10), u skopičkom polju gledan je torzo sistema seksualnosti, doduše pod uslovom ako je realnost nesvesnog ujedno i realnost seksualnosti. U ravni elementarnih struktura to nije teško dokazati pogotovu ako je seksualna realnost posredovale ulazak označitelja u čovekov svet. A biće da je tako i bilo. Nije li dovoljan dokaz dijalektika nagona smrti koja se upravo u seksualnosti ponajpre ispoljava.

Seksualna realnost, nesumnjivo, ulazi u kombinatoriku elementarnih struktura. Torzo bi mogao biti otelovljenje predstave jedne faze te kombinatorike. On, zapravo, predstavlja mogući usek u sinhronijsku ravan te kombinatorike, raskriva sklonost seksualnosti prema igri označitelja, materijalizuje tu igru u jednom njenom trenutku.

Materijalizuje li svaki torzo (sada, dakle, ovu reč upotrebljavam u značenju koje ima sintagma deo celine): *ready made* objekt, torzo kakvog književnog dela, koje može biti nekakva vrsta *ready made* objekta,

ili namerno proizvedeno kao torzo, materijalizuje li, dakle, svaki torzo igru označitelja, delimičnost sistema seksualnosti? O *ready made* objektima, bez obzira na sve njihove osobenosti, ne treba posebno raspravljati. Od nadrealizma do danas našlo se dosta teorijskih razloga da im se prizna umetnička delotvornost, a to znači i sve ono što iz te delotvornosti proishodi. Nađeni torzo književnog dela, međutim, određuju pravila koja inače važe za književnost, pravila celovitosti dela, bez obzira na to da li je *celina* izgubljena ili nikad nije ni nastala. Valja stoga videti: da li uopšte torzo književnog dela, kao torzo, materijalizuje delimični sistem seksualnosti? Je li, možda, celina holografski sadržana u delu?

Jedini logični odgovor jeste da ono što važi za torzo u likovnoj umetnosti mora da važi za svaki torzo ukoliko zadovoljava odgovarajuće formalne pretpostavke. O njima je ovde reč. U tome slučaju, sumnjivo može biti samo status nenamernog torza književnog dela, mada se na takvo delo, iako i za njega važe prihvaćena estetska merila, mogu takođe primeniti pravila koja važe za svaki *ready made* objekt. Ovo naknadno označenje ustrajava pri svakoj proceni; nužno, svesno ili nesvesno, postaje deo ukupnog značenja dela.

U kontekstu ovih teorijskih nedoumica moram da postvim pitanje statusa »Dnevnika« Laze Kostića (8), u kojemu su pohranjeni njegovi erotski snovi i fantazmi. Ima li on (»Dnevnik«) bitne odlike koje ima torzo u likovnoj umetnosti? (Naravno, u ovom pitanju je razlika između likovnog i književnog diskursa pretpostavljena.) Sigurno je da odlomci koji su sačuvani i objavljeni čine tek deo Kostićevih dnevnikačkih beležaka. Istina, priređivač i prevodilac Kostićevog »Dnevnika«, Milan Kašanin, samo pretpostavlja da je tih beležaka moralo biti više no što ih je sačuvano. No i sačuvane beleške Kašanin cenzuriše, izostavlja »dve tri scene«, koje se »zbog svoje jezive brutalnosti, ne bi mogle ni štampati u književnom časopisu«, a i stoga što bi ih pisac smeo saopštiti samo lekaru ili duhovniku (7). Smeo ih je saopštiti i Drugome (lekar i, naročito, Duhovnik mogu, doduše, Drugog predstavljati, što Kašanin nije imao u vidu); to je i učinio čim ih je zapisao. Kašanin je, dakle, prevideo da se Kostić usudio da učini ono što, navodno, nije smeo učiniti. Prema tome, Kašanin delo, koje je već torzo, u ime moralnih razloga, još jednom, namerno naravno, pretvara u torzo. Time je jedna materijalizovana igra označitelja narušena i uspostavljena druga. Kašaninovo mešanje, videli smo, motivisano, zapravo i pretvara Kostićev »Dnevnik« u torzo.

Prema istraživanju Mladena Leskovca (14) sačuvan je tek neznačan deo, sačuvani su odlomci, *krhotine* Kostićevih beležaka. Leskovac navodi i ime čoveka, Radivoj Simonović, koji je, takođe iz moralnih razloga, a i da bi poštedeo ime slavnog pesnika, uništio veliki deo tih beležaka. Dve beleške Simonovića je dao Leskovcu i ovaj ih objavljuje, na francuskom, u knjizi *O Lazi Kostiću*. Najveći deo, kako Leskovac navodi samog Simonovića, tih »sitnica«, »snohvatica« Simonović je uništio, »da ne bi kogod još i o tome raspravu pisao«. Nije onda jasno zašto je poštedeo ove koje su do nas dospele. Nije valjda, mislio da su bezazlene. O tome možemo samo nagađati. Ipak, s obzirom na Kašaninovo mešanje u Kostićev tekst, nije nelogično pretpostaviti da je Simonović uništio upravo one *sitnice*, koje torzo, u likovnoj umetnosti, na ovaj ili onaj način, posebno artikuliše, dakle, one *sitnice* u kojima je otelovljen parcijalni sistem seksualnosti. O njima se više, doista, ne može pistati raspraviti. Može o njihovoj odsutnosti, o označitelju označitelja odsutnosti, koji ovom delu vraća formalne odlike torza, uprkos tome što je njegova torzičnost, ako mogu da upotrebim takvu reč, proizvod tuđe ruke, one koja je upravo tu torzičnost htela da uništi i koja je, konačno, uspostavlja. U Kostićevom slučaju, pre bi, ipak, ako imamo u vidu torzo u likovnim umetnostima, trebalo govoriti o ne-torzu. Izgleda, naime, da su od njegovog dnevnika ostali samo udovi.

Najzad, i to je za formalni status »Dnevnika« važnije od onoga što se s njime kasnije dešavalo, sam Laza Kostić, čini se, nije »Dnevnik« (Kašanin je ove beleške tako nazvao) ni zamislio ni vodio po pravilima kojih se ta vrsta teksta drži. Svoje »snohvatic« on zapisuje na francuskom, navodno da ih neko iz njegove okoline, ako bi mu došle do ruku, ne bi razumeo. Možda tako i jeste. U tom slučaju Kostićeve beleške nisu ništa drugo do intimni dnevnik, koji, tobože po definiciji, nije ni namenjen javnosti. No sve što je zapisano, te i svaki dnevnik, uvek je, na ovaj ili onaj način, namenjeno javnosti. Kostić svoje beleške zapisuje na francuskom i time im, nesumnjivo, pribavlja dopunski smisao, time ih obeležava. Upotreba francuskog jezika pokazuje na nešto drugo, na odstupanje od standarda, koje mora imati i druge razloge sem sumnjive tajnosti. Ne treba smetnuti s uma da je tekst pisan na francuskom dostupan, recimo, nekome izvan Kostićeve okoline. Je li tome nekome i namenjen? Mislim na, romantičarski rečeno, srodnu dušu, koja je u stanju da Kostićeve šifrovane beleške (tekst na francuskom za njegovu okolinu je šifrovani) primi, razume i, treba dodati, mistički doživi. Doživljaj je važna kategorija romantičarske estetike. Nije ni čudno, ako je pisanje bilo svojevrsni religiozni čin. Ulazak u Kostićev tekst posaje zato važna činjenica njegovog smisla i njegovog položaja.

Za Kostića su, dakle, dnevnikačke beleške imale poseban smisao, iako se to ne bi moglo zaključiti iz, na izgled, njegovog nemarnog odnosa prema njima. Vođene su na papirima različitog formata, bez paginacije, na listovima rasparanih tabaka njegove knjige *O Zmaju*. Tako se tekst ovih zapisa meša sa tekstom iz knjige, tačnije, s naslovima *Snohvatic« i Pevanija*, koje nije ni precrtao (Kostić je, naime, iz knjige vadio strane koje su ostale prazne i na kojima su se nalazili samo naslovi poglavlja). Ne moram se pozivati na načela nove umetničke prakse da bih ovaj prividni kaos, s razlogom, mogao odrediti kao proizvod (nesvesnog) koncepta dela, kojemu je od početka namenjen izgled što odudara od kanonskih oblika.

Kostić krije ono što bi trebalo da pokaže, zapravo, on to pokazuje tako što ga krije. U tome postupku treba videti pravila nesvesne gradnje teksta, učinke mističkog diskursa, nemogućnosti prevoda mističkog doživljaja. Ali, jedan oblik skrivanja je svojstven i književnom tekstu; ono je pravilo estetizacije govora. Ipak, to što se krije nalazi se ispod vela estetskog, kojega se Kostić nije mogao odreći. Uostalom, cela *Santa Maria*

della Salute, utvrđeno je već, [7], izašla je iz »Dnevnika«. Treba li onda govoriti o posebnom vidu estetizacije dnevničkih beležaka?

Nema dovoljno razloga za pretpostavku da je Kostić od početka imao u vidu torzični oblik svoga teksta. Ne idu u prilog takvoj pretpostavci, ne makar odlučno, ni Kašaninova, da li u svemu pouzdana, tekstološka ispitivanja Kostićevih beležaka. (Kašanin, na primer, tvrdi da u »Dnevniku« nema nijedne ortografske greške, ali i da je rukopis »starog pesnika« skoro zagonetan.) »Reči se katkad više dešifruju po smislu nego po slovima« [7]. Jedna od ove dve tvrdnje je sumnjiva: ili nije baš sasvim sigurno da u Kostićevom »Dnevniku« nema nijedne ortografske greške, ili je rukopis »Dnevnika«, ipak, bio dovoljno čitljiv.) No ako ništa ne potvrđuje koncept torza »Dnevnika« — naravno, reč je o promišljenom konceptu — sve potvrđuje pretpostavku da je reč o nesvesno proizvedenom torzu, što formalne implikacije ovog dela samo dodatno preuznačuje.

Odsustvom forme dnevnika, posebnim sistemom signala, osobenim enkodiranjem govora, ukraiko, formalnim rešenjima Kostićev »Dnevnik« pokazuje ne samo na parcijalnost sistema seksualnosti, nego i na poseban smisao, posebnu funkciju seksualnosti. U stvari, u »Dnevniku« se najpre raskriva subjekt u trenutku dok preuzima vlastitu povest, to će reći subjektivnost, koju dovoljno niti razume niti prepoznaje; ne prepoznaje dijalektiku seksualnosti (nagona smrti) koja ga je otvorila i koja ga iznova strukturira, ili bi barem trebalo da ga strukturira, u iskustvu njegove povesti. Preuzimajući svoju povest subjekt prepoznaje nesvesno. To pretpostavlja teorijska psihoanaliza. Lakan, naime, kaže da je subjektova povest ono što on u psihoanalizi treba da prepozna kao svoje nesvesno [12]. Kostićeva povest je ono što se u »Dnevniku« prepoznaje kao njegovo nesvesno, što je on prepoznao kao svoje nesvesno. Prepoznavanju ne smeta to što Kostić svoj »Dnevnik«, bez obzira na sva ograničenja, na različite upise u njega, upise različitih zahteva, uobličuje kao konkretnu besedu, u kojoj subjekt (Kostić) uspostavlja nadzor svesti i pomoću koje ponovo uspostavlja besedu svesti. Može to biti znak Kostićevog usvajanja vlastite povesti, ali i znak da mu deo smisla dnevničkih beležaka izmiče. Upravo taj deo, pa Lakanu, deo koji je subjektu nedostupan i nakon povratka kontinuitetu svesne besede, jeste nesvesno [12].

Kostićev tekst, zbog neke vrste mističke participacije u nesvesnom, ima samo oblik, uređenost besede svesti. Suštinski je reč o zapisu druge scene (zapisu s druge scene), o nesvesnoj besedi koja je strukturirana kao svesna beseda. Razlog ovakvog preokreta je, na oko, jednostavan: Kostić zapisuje snove, uzgrednim zapisima opažaja i komentarima pretvara ih u tekstove. No između tekstova snova i teksta komentara snova i čak komentara stvarnosti ni u kojem pogledu nema razlike. Ceo »Dnevnik« je veliki san, ili zapis posebnog psihičkog stanja, viđenja izdvojene stvarnosti. Rad svesti u takvoj situaciji kontroliše i usmerava neko jezgro izvan nje. Razumljivo je, onda, što svesnu besedu strukturira nesvesno i što ono nadzire subjektivno usvajanje povesti, u kojemu (usvajanju) valja razlikovati dva nivoa: punktualni i globalni. Mešanje, zainteresovanost svesti prepoznaje se, po pravilu, u tačkama punktuacije. Oba nivoa subjektivnog usvajanja vlastite povesti uređuje i ograničava isto strukturno jezgro — seksualnost. Ona je dramatisovana i u jednom i u drugom registru Kostićevog »Dnevnika«, ona je strukturno jezgro celog ovog teksta, i jezgro povesti koju subjekt preuzima. Subjekt, zapravo, treba da prepozna smisao seksualne besede i njeno određenje subjektivnosti.

Drama seksualnosti na punktualnoj ravni u biti je istovetna s onom na globalnoj ravni. Razlika postoji u formulisanju scenarija, ne i u njihovim implikacijama. I najmanji fantazmatički zapis može da podrazumeva istorijsku dramu seksualnosti. Svaka naznaka stvarnog stanja seksualnosti, seksualnog realizma, iskoračuje izvan sebe, u dijalektiku seksualnosti. Razumljivo je, stoga, što se drama seksualnosti u nekim delovima Kostićevog teksta pomalja svuda i što se obnavlja u tuđim dramama, na primer, u drami pogleda, koji je za Kostića »nepresušni izvor želja«, ali nezadovoljenih želja, »koje je sudba osudila da ostanu nezasićene na ovom svetu« [8]. Doduše, pogled je po prirodi stvari seksualizovan; seksualizovano je i skopičko polje. Dramu seksualnosti je, stoga, moguće očekivati u njegovoj (pogleda) drami, ili kao njegovu dramu.

Pogled, u Kostićevom »Dnevniku«, prolazi kroz pocepiani subjekt i na taj način mu otkriva da je ekscentriran, suočava ga sa sistemom četiri tačke bića u kojima ga pogled drugog situira: subjektovo biće za sebe, subjektovo biće za drugog, biće drugog za sebe i biće drugog za subjekt. Iz svih ovih tačaka na subjekt gleda nemoguća seksualna stvar (a svaki pogled je seksualizovan, upravo sam to naglasio); ona ga ekscentrira; ona, paradoksalno, kroz pogled drugog onemogućuje zadovoljenje želje. Pogled drugog je, u neku ruku, posednik seksualne stvari, naročito ako taj drugi dolazi s one strane kao Lenka Dunderska, objekt Kostićevih snova i junakinja drame seksualnosti u njegovom »Dnevniku«. Jer, seksualna stvar, ako odista jeste, jeste u dijalektici nagona smrti, što znači da se simbolički ne da artikulisati. Pogled drugog »kao nosilac bića za sebe« okamenjuje biće subjekta [15], zaslepljuje njegov pogled, zaslepljuje ga seksualna stvar, koja, stoga, ostaje samo objekt nemoguće želje. Lenka Dunderska je prikaza ontološke nemogućnosti želje, ovosvetki prevod mističkog uvida nemogućnosti želje.

Kostić pogled (Lenke Dunderske) iz sna materijalizuje kao fiktivno telo, kao (fantomsko) telo iz sećanja na stvarnost.

Ovaj metafizički postupak je bio potreban zato što se telesni fenomeni, barem u ovom »Dnevniku«, »zbivaju samo kao izravno 'utjelovljenje' određenog odnosa prema ovoj ili onoj datosti svijeta« [1], prema stvarnom svetu Lenke Dunderske (kojemu je Kostić bio sklon i kojemu nije pripadao), prema simboličkom smislu koji je za njega imala Lenka Dunderska (datost sveta jedino simbolički i postoji; u svakom slučaju, u njegovoj, eventualnoj apsolutnoj materijalnosti je ne možemo ni znati). Još za života Kostić je u Lenki, pre svega, video, maltene čisti, označitelj seksualne stvari, te one povesti koju treba da preuzme i koju mora da

utelovi. Kostić preuzima metaforu seksualnosti (u meri u kojoj je u »Dnevniku« seksualnost proizvod zamene jednog označitelja drugim); drugo nije ni mogao. Jer, metafora treba da seksualnosti obezbedi registar stvarnosti, što ne biva bez preobražaja priče i njenog objekta. Metaforu zato zamenjuje metonimijom, dramu seksualne stvari drama želje, pogleda. Istina, seksualna stvar ne može da iščezne iz želje, prosto zato što je želja »odnos bića prema manjku« [13], koji se uvek i nužno artikuliše. Tu je negde i ishodište priče, koja ne može da iščezne, niti da se završi. Kao želja i koliko i želja ona može da zađe s one strane (principa zadovoljstva). Tamo bi trebalo da bude i seksualna stvar, koja, samim tim što se nalazi s one strane principa zadovoljstva, otkriva »da priča, u stvari, nema kraja« [5]. Prema Lakanovom razumevanju Frojdovo zaveštanje s one strane principa zadovoljstva hoće upravo da kaže da priča nema kraja.

S kojim pravom priču bez kraja nalazim u onoj koju priča Laza Kostić i koju, evo, i ja ponavljam? Da li je uopšte potrebno neko pravo i od koga se ono može tražiti za priču protivurečja istog? Varijante su nešto drugo. To smo, izgleda, zaboravili, iako samo njih i pričamo i živimo.

Priču bez kraja Kostić sluti, u izvesnom smislu, i dramatičuje u svojim zabeleškama. Ovoj pretpostavci kao da protivureči bitna odlika želje da nije »želja za nečim što se može imenovati« [13]. U Kostićevim beleškama to nešto je i imenovano i personalizovano. Reč je o apsolutnom zadovoljenju (seksualne) želje, koje, naravno, mora biti posredovano. Ljudsko biće ne zna za drugi put. Lenka Dunderska je zato tu i, pre svega, zato što zamenjuje ženu koja bi mogla navesti snevača na trag apsolutnog zadovoljenja. Drugim rečima, očigledno je da se »uvek želi samo ono što nedostaje« [9]. U Kostićevom slučaju to što nedostaje vodi u entropiju.

Imenovanje je uslov za postojanje priče bez kraja, barem toliko koliko je i nemogućnost imenovanja uslov postojanja objekta želje. Sva dramatičnost priče, i Kostićevih beležaka, sadržana je u toj dijalektici. Njegove dnevničke beleške u kontekstu te dijalektike imaju ulogu psihoanalize koja se radikalno bavi subjektivnim preuzimanjem njegove priče [5]. Kostić nije razumeo ovaj smisao svojih tekstova. No nije mu ostalo skriveno da sa svojom pričom (o seksualnoj stvari) preuzima svoj mit i svoju smrt. Naravno, sve se to, uglavnom, zbiva na drugoj sceni, gde subjekt zna ono što ne zna da zna. Kažu, doduše, i Frojd tako kaže, da na toj sceni subjekt ne može znati smrt. To ne znači i da ne zna dijalektiku nagona smrti. Prema tome, subjekt tu može da preuzme svoju smrt, jer je preuzima u apsolutu, ili u priči bez kraja.

Ceo je ovaj scenario, u različitim varijantama, poznat. Kostić aktualizuje shemu priče o seksualnoj stvari. U »Dnevniku« se ta aktualizacija prepoznaje u dijahronijskoj dimenziji i priče i govora. I on, kako je to u ovom ili onom vidu, uglavnom, uvek činjeno, svoju viziju seksualne stvari, apsolutnog zadovoljenja seksualne želje, personalizuje. Ne zaboravljam, razume se, da je Lenka Dunderska postojala. No za Kostića je ona kip koji on oživljuje. U stvari, on oživljuje svoju predstavu. Nadnaravnost je stoga — i kao proizvod fantastičkog postupka — logičan ishod ovog stvaranja. Ovdje treba skrenuti pažnju na kontekst u kojemu se predstava preobražava i pojavljuje kao realno biće. Kostić neumorno beleži da je padala kiša ili da je bila oluja (»Tog dana, od 2—3 posle podne, bila je oluja i pljuštala kiša« [8]) uoči noći u kojoj ga Lenka pohodi. Neću se ovdje baviti mogućom povezanošću Kostićevih viđenja, tj. njegovog psihičkog stanja i promene u kosmičkim strujanjima. Važno je uočiti značaj vrednosti prilika za takva događanja. Beleže ih i Grci i Rimljani. Možda je Kostić to i znao. No nepatvorenost oživljavanja njegove predstave se ne može poricati, sve i da je od Grka i posudju dekor tog oživljavanja. A dekor je, odista, s neznatnim razlikama, isti. Svojim slikama Grci i Rimljani su pripisivali basnoslovne moći, a milovanja ili grmljavine oživljavali su kipeve [4]. Nije ovdje reč o pigmalionskom stvaranju. Rekao bih da je mit o Pigmalionu, zapravo, sintetizovan iz ovakvih fantazama. Važna je moć pogleda (i mit o Pigmalionu je važan, ukoliko je u njemu dramatisovana ta moć) i sa njim vezana ideja alhemijske transsubstancije fantazma u telo (i alhemijski proces je moguće razumeti kao svojevrsnu dramatisaciju transsubstancije pogleda, tela, seksualnog diskursa u seksualnu stvar, u pravi filozofski kamen).

Transsubstancija pogleda nedvojbeno dokazuje njegov seksualni karakter, ali i da ljudsko biće u pogledu vidi ono što je uvek skriveno, seksualnu stvar, ili još radikalnije, Jedno. Ljudsko biće prazninu pogleda nije moglo drugačije zamisliti do kao bestelesnu punoću nevidljivog. Pripisujem li ovim metafizičku dimenziju nečemu što je nema, ili je otkrivam u strukturi same stvari, kao svojstvo strukture? Zar to isto pitanje nije sadržano u ambivalentnom odnosu hrišćanstva prema slici? Hrišćanstvo takođe potvrđuje dvojni prirodu pogleda. Je li onda neobično što spada u reške religije u kojima postoji toliki kult slike — hrišćanstvo je, veli se, vizuelna religija — i tolika mržnja prema vidljivom? I jedno i drugo su posebno karakteristični za pravoslavlje. Njegov kult ikone je ravan odricanju svega vidljivog samoj duhovnosti. Isti odnos nalazimo i u Kostićevom »Dnevniku«, ne samo kao učinak duhovnog nasleđa, nego i kao učinak aktualizacije simboličke sheme koja je obrazovala i to nasleđe. Kult Lenke Dunderske, njene slike što Lazi Kostiću dolazi u snovima, raste sa dezinvestiranjem stvarnosti: »Nije mi u snu ni na pamet palo da sam oženjen« [8], sa približavanjem arheološkom dnu na kojem se nalazi shema simbolizacije. Odvajanje od stvarnosti, njenog racionalnog poretka u snu je razumljivo. Kostićev zaborav ne može, stoga, biti dokaz drugačijeg povlačenja investicija iz stvarnosti do onog koje inače odlikuje spavanje i san. Može, međutim, biti, i jeste, simptom, opomena, signal stvarnosti: »Istog dana, oko podne, na medicinskom fakultetu u Beču, saopšteno mi je da mojoj sirotoj ženi nema leka« [8], te posredan dokaz povlačenja investicija iz stvarnosti u kojoj se seksualna stvar pojavljuje barem toliko dramatično koliko i u fantomskoj predstavi Lenke Dunderske.

Fantomsko pojavljivanje Lenke Dunderske raskriva niz transsubstancija Kostićeve želje i pokazuje da je i sama seksualna želja transsubstancija dijalektičkog poriva nagona smrti. Nije teško, na manifes-

tnoj ravni smisla, u pojavljivanju Lenke Dunderske prepoznati Kostićevu želju da vidi i da bude vidjen, tj. učinke dijalektike pogleda, dijalektike seksualnosti u kojoj se strukturira Kostićeva želja da vidi i u kojoj se strukturiraju njegove dnevničke zabeleške. Ovakva transspustancija je mogućna zato što, kako tvrdi Tertulijan, koga navodi Žorž Didi-Iberman, videti i biti vidjen potiču iz istog nagona [4]. Znači li to onda da, možda, umesto o transspustanciji želje treba govoriti o ispoljavanjima uvek istog strukturnog jezgra želje u različitim fenomenima? Ima razloga za to pitanje. Zar ga, barem delimično, ne postavljaju i izomorfizam pogleda i prostitucije. Tertulijan se tu zadržava. Po psihoanalizi, međutim, ovaj sistem zaključivanja valja nastaviti. Ljudsko biće u dijalektici pogleda hvata majčin pogled, majčino lice kao ogledalo. Transspustancija Kostićeve želje da vidi u želju da bude vidjen znači želju da ga vidi određena ličnost, koja u tom procesu i sama mora biti preobražena. Mogućno je čak da je taj preobražaj krajnji cilj svih ovih preobražaja želje — i preobražaja teksta u nečitljivi tekst (tekst pisan na francuskom u izvesnom smislu je nečitljivi, ne-postojeći tekst).

Iluzije Laze Kostića, privid statusa stvarnog i fiktivnog, što se čitaju u »Dnevniku«, nalaze se s ove strane transspustancije želje. Mogućno je, naravno, da privid, na primer, bude učinak transspustancije želje. Kod Kostića on to i jeste, bez obzira na to što spada u iskustvo subjekta, koji oduvek zna da je razmak između stvarnog i fiktivnog neznatan, te da fikcija, kao element kulture, element upisivanja subjekta u stvarnost, lako zauzima mesto stvarnog. Ovim se obrtom san uvek služi. Njime se služe i takvi duhovni pokreti kao što je hrišćanstvo. Taj obrat je olakšao obožavanje slika. Istina, svaki taj obrat ima pukotinu, koja preči da se cela konstrukcija predstave raspadne. Hrišćanstvo zato umesto obožavanje slike govori o obožavanju lika božjeg, koji slika samo predstavlja, na koji ikona pokazuje. U radu sna slika i onako upućuje ne nešto drugo.

Slika je, prosto, metafora onoga što je u samoj slici odsutno. U hrišćanstvu se to, u neku ruku, priznaje: »Pošto si me video, poverovao si«, veli Isus Tomi [16]. Veruje se i ikoni kao vidjenju obraza božjeg. Ikona je, neophodna metafora. No ona (ikona), zbog prirode metafore, koja uvek čuva u novom stari smisao, ovde smisao slike, nikada ne raskriva samu prirodu onoga čega je metaforički prikaz. U hrišćanstvu se to zna. Zna se i da je uobrazilju nemoguće zasvagda i u svemu disciplinovati. Pravi uvid je zato dostupan samo čistom umu: »... blaženi koji ne videješe a vjerovališe« [16]. Kontovski čisti um omogućuje uvid u Jedno »kao sintetičku funkciju« [9], kao model koji svaka apriorna kategorija donosi sobom. Kod Kanta je reč o univerzalnom pravilu. Kostićevi snovi taj model donose u slici/predstavi Lenke Dunderske. U tu sliku on ulaže svoj libido, koji usmerava i nagone života, čak njihovu snagu prisvajajući. Freud to zove premeštanje energije. No uprkos takvom i tolikom ulaganju u sliku, viđenje, Kostić se, poslušajući se ovde hrišćanskom taksinomijom, nalazi na prvom stupnju vere koju hrišćanstvo dopušta. Blaženstvo drugog stupnja njemu je zabranjeno. Slika/viđenje Lenke Dunderske donosi mu model majke, kao sintetičku funkciju seksualne stvari.

I hrišćansko viđenje je seksualizovano. Konačno, mistička participacija u Jednom podrazumeva spolutno sjedinjenje, onaj odnos čija nemogućnost bitno određuje seksualnost, koja se, opet, raskriva i na nižim stupnjevima religiozne prakse. U monaškom poistovećivanju s Isusom ili odslikavanju u Isusa — a to nije ni jedini ni najubedljiviji primer koji je moguće navesti; neke monahinje, Tereza Avilska na primer, u mističkom prosvetljenju Hrista vide kao svoga supruga, tako ga i zovu misleći, doduše, na smisao veze; no jezik, ma šta se sa njim radilo, ne laže — u monaškom poistovećivanju s Isusom, dakle, nije teško prepoznati homoseksualnu crtu, bez obzira na to što se seksualnost može koristiti i kao sredstvo mističkog prosvetljenja i, pre svega, bez obzira na »premoć erotske funkcije tela u obrazovanju subjekta« [9]. A u Kostićevom »Dnevniku« je reč o obrazovanju subjekta, zapravo, o prestrukturiranju subjekta.

U Kostićevom »Dnevniku«, rekao bih, reč je o onoj vrsti subjekta koja je upisana u monaško podviganje. Očito, ova tvrdnja je, u najmanju ruku, neočekivana. No ona pretpostavlja dijalektiku suprotnosti. Asketizam i rasposnost se uvek negde sreću. Subjekt koji se obrazuje u monaškom podviganju je deseksualizovani Drugi, čak i u slučaju zaručnice i supruge Isusovih. Ipak, ovaj deseksualizovani Drugi nikada nije čista struktura subjekta. U njemu uvek ostaju tragovi, označiteljski, metaforički, podviganja, supružanstva na primer, seksualni tragovi. Prepoznaju se oni i u sublimaciji. Nikada se ne može zaboraviti da je neki asketski podvig u suštini proizvod sublimacije libidinalne energije. Tragovi seksualnosti ne bi sasvim iščezli ni kad bi subjekt i sam postao deo slike. U hrišćanstvu, naročito u pravoslavlju, on to formalno postaje, prosto, smeštanjem tačke gledanja u samu sliku, zahvaljujući obrnutoj perspektivi.

»Pozicija drevnog umetnika pre svega nije spoljna, nego unutar-nja u odnosu na sliku« [19]. U suštini, to je pozicija primaoca (subjekta), »ali kao malog roba bez stvarne uloge u svetoj drami« [2]. Subjekt je, dakle, uvek ekscentriran, i na mestu (u Drugom) gde nalazi svoju subjektivnost. On tu, zapravo, nalazi svoju ekscentričnost.

Kostićev subjekt je ekscentriran u svetoj drami seksualnosti, zbog koje je uvučen u neobičnu avanturu. Uvukla ga je želja. Razumljivo je, stoga, što Kostić u svetoj drami seksualnosti nije glumac, ili nije samo glumac. On je oživeli junak te drame, još bolje, otepljenje unutarnje pozicije, perspektive slike/drame. Reklo bi se, ništa neobično s obzirom na to da je reč o snovima u kojima je uloga subjekta uvek stvarna; treba, međutim, dodati: kao aktanta priče. Unutarnja pozicija subjekta u odnosu na seksualnost uvek je, u stvari, ova pozicija aktanta priče (aktanta seksualnog diskursa). Njegova stvarna uloga se svodi, da lakanovski kažem, na ulogu mrtvaca u bridžu. I dalje, obrazovanje subjekta podrazumeva preuzimanje tog privida kao obrazovnog sastojka njegove povesti.

Slika, pogled (u izvesnom smislu i san) u Kostićevom »Dnevniku« imaju funkciju spojnice (*trait unaire*), koja u seksualnosti naglašava ponavljanje uživanja; u situaciji subjekta dijalektiku nagona smrti. Pogled

i slika (time i seksualnost) koekstenzivni su strukturi subjekta, naravno, ukoliko doista imaju funkciju spojnice, »što pokazuje postanak razlike (...) u ponavljanju prividno istovetnog, koje je stvorilo, oslobodilo, ono što zovem ne simbol nego ulazak u realno kao upisani označitelj« [9]. Pogled (kao spojnica) samo je za subjekt mogao osloboditi ulazak u realno, tj. u taj ulazak upisani označitelj, te i njegovu determinativnu funkciju upravo za subjekt kome je pogled oslobodio označitelj. Upisani označitelj u Kostićevom »Dnevniku« otkriva rodoskrvnu seksualnost, nemoguće, što znači nemogućnost uživanja. U »Dnevniku« se rodoskrvnuće s Boginjom majkom, apsolutno uživanje, čak i u snu, artikuliše kao nemoguće. (»Na to osetim da me obuže i prožima neko više biće, grudi mi se raširiše da puknu. Bio sam na vrhuncu nebeske sreće i već ugledah raj, — sa Njom, — kad se probudih« [8].) Ovde je isto toliko važno da rodoskrvna seksualnost obrazuje subjekt.

Za razumevanje Kostićevog »Dnevnika« važno je uočiti da je konstitutivni manjak subjekta sama seksualnost, te da je ona i strukturujuće »Dnevnika«. Rodoskrvnuće pokazuje na bitak seksualnosti, na odsutno koje je dijalektizuje. To treba imati na umu pri razumevanju nekih bitnih formalnih i ideoloških rešenja u »Dnevniku«, na primer, osobene projekcije večnosti, koja može biti samo večnost seksualne stvari.

Seksualna stvar je, kao strukturno središte, nevidljiva. Ali, po načelu vlastite dijalektike, ona teži da postane vidljiva, da se ovaploti. U izvesnom smislu, sve nevidljivo, u hrišćanskoj perspektivi na primer [6], na koju se ovde ne pozivam slučajno — u dijahroniji smisla, u istoriji označitelja seksualnosti, hrišćanska perspektiva predstavlja radikalnu prekretnicu, pokušaj potpune sublimacije seksualnih nagona, o čemu u samom hrišćanstvu postoje tragovi, i tragovi brisanja tih tragova (hrišćanstvo, očito, ne mestu seksualnosti stvara novi označitelj); hrišćanska perspektiva, naime, otkriva nerešivost spora zahteva i želje — sve nevidljivo, dakle, teži da postane vidljivo, da se oteploti. Bilo bi tačnije reći da subjekt, zbog svojih odnosa sa Drugim, nastoji da sve nevidljivo učini vidljivim, zapravo, subjekt hoće da učini vidljivim simptom. To, valjda, jedino i može. Jasno je onda što se u njegovom nastojanju na obelodanjivanju skrivenog, koje je zahtev Drugom, u njegovom nastojanju na skrivenom obelodanjivanju skrivenog — simptom je metafora — raspoznaje neurotična reakcija i eventualno greška koja ga obrazuje. Subjekt, načelno, ne može da odustane od svoga zahteva od Drugog, bez obzira na odnose sa njim. No zato zahtevu Drugog, često, prilagodava svoju želju (kako i ne bi kad je njegova želja želja Drugog), što ga frustrira i, ne retko, neurotizuje.

Čovek je, kao seksualno biće, svagde izložen lišavanju ili frustraciji. Hrišćanin, na primer, s obzirom na to da promišljanje mističkog tela nije svakome dostupno, nema »drugog pristupa uživanju kao takvom sem da vodi ljubav« [9]; hrišćanin je, dakle, upućen na seksualnost koju bi trebalo da simbolise. Ponavlja li se u ljubavi i osnovni paradoks hrišćanstva: samo smrt jemči život. Subjekt je u tom i u svakom slučaju na gubitku.

Može li paradoks jednog učenja i statusa seksualnosti u tom učenju biti bilo kakav dokaz paradoksalne prirode uživanja? I teorijska psihoanaliza na svom putu nailazi na paradoks uživanja što se ispoljava u različitim stupnjevima, zavisno već od mesta uživača u dijalektici seksualnosti. Prema Lakanu uživanje opstaje u svakoj sublimatorskoj delatnosti. Sve se to, u neku ruku, pokazuje i u »Dnevniku« Laze Kostića, koji otkriva različite stupnjeve dijalektizacije seksualnosti. Pri tome, Kostić uživanje zahteva upravo u sublimaciji. »Dnevnik« potvrđuje i pretpostavku »da se do uživanja stiže putevima suprotnim uživanju« [9]. »Dnevnik«, sem toga, pokazuje da iz nerešenog odnosa zahteva i želje put vodi neurotizaciji. O takvom ishodu sam je Kostić mogao svedočiti svojim iskustvom.

Subjekt Kostićevog »Dnevnika« je subjekt želje, ne, dakle, subjekt ljubavi. To su znali svi koji su kasapili i uništavali Kostićeve beleške. Znao je to i sam Kostić, čim je svojoj želji postavio zahtev da ne bude čitljiva. Konačno on to znanje nije ni pokušavao da prikrije. Ispoljava se ono i u uređenju teksta i, pre svega, u tome što se subjekt »Dnevnika«, subjekt ljubavi, pretvara u žrtvu ljubavi. Lakan veli da je tako što obično, valjda i stoga što je »ljubav prirodna snaga« [9]. Kostićev subjekt je, u stvari, žrtva želje za nemogućim. Štaviše, to je nemoguće (rodoskrvnuće s majkom — i majkom božjom — sama seksualna stvar) ishodište. »Dnevnik« i sve njegove organizacije.

Želja za nemogućim strukturira vizuelni svet Kostićevog »Dnevnika«, uređuje ideološki diskurs koji je dramatisovan u vizuelnom svetu. Vizuelizacija je jedina potpora ideološkog diskursa, istina, u meri u kojoj je on pokušaj poricanja zabrane rodoskrvnuća, te nemogućeg. Jer, kakvog smisla može da ima zabrana ako se predstava (majke/majke božje) može ostaviti i ako na taj način postaje mera večnosti, tj. ako mere večnosti postaje predstava koju podržavaju stalno napeta čula, čiju napetost, opet, podstiče ista ta predstava, dakle, ako mera večnosti postaje proizvod imaginarnog.

Totalizuje li se na ovaj način manjak što obrazuje subjekt, koji je, uz sve ostalo, uhvaćen i u zamku nagona saznanja, ili se, možda, subjekt poistovećuje s označiteljem?

Seksualni karakter slike Kostić ne samo što ne poriče nego ga i pothranjuje. U tome on nije nikakav izuzetak. Naglašavanje seksualnosti ljudske figure ne prestaje od neolitskih vremena. Erotsku vrednost slike Gospe, slike kao supstitutata, dobro poznaje, na primer, kurtoazna književnost. Poznata joj je i mitologema o Pigmalionu i u njoj, opet, figuracija seksualnosti. Kurtoazni ljubavnik portre svoje dame oblači i svačiči i na taj način hini Pigmalionu. Kostić, međutim, želju pretvara u sliku, u telo čak, koje, onda, ne može više biti objekt želje, kao kod Pigmalionu; telo kao proizvod transspustacije želje postaje vizualizacija mogućnosti apsolutnog zadovoljenja, naravno, u prostoru i vremenu koje subjekt nema u svom iskustvu. Apsolut zahteva uniformnost, čak i kad je umišljen. Kostić, stoga, odlikama prostora i vremena transspustacije želje prilagodava svu stvarnost, podešava prema njima i antropološke predstave. Lenka Dunderska je u jednom snu (1. maja 1908) izjednačena

s Bogorodicom: »Ovaj put, nikakve sličnosti sa ženom (. . .) Ali je to ona bila, znao sam dobro« [8]. Bila je ona ukoliko se iza nesvodljive razlike objekata želje nalazi uvek isti objekt želje, koji više nije nemogući objekt. Na toj ravni, s one strane antropološke dimenzije, u rupi realnog nema rodoskrvuća; u dijalektici istog ne može ni da ga bude. Međutim, slika kao spojnica, koja je jednom već pokazala postanak razlike, nikada ne prestaje da tu razliku pokazuje. Kostića, stoga, u realno ne uvodi transspustancija želje no simptom, tj. neurotična težnja za saznanjem.

(Nemam nameru, neću ni pokušati, da iz »Dnevnika« utvrđujem bilo kakvu dijagnozu Kostićevo psihičkog stanja, iako ona ne bi mogla da naudi razumevanju njegovih beležaka. Ipak, treba otkloniti i najmanju mogućnost da se tekst drugačije misli do kao tekst. Dijagnoza bi, i kad bi bila moguća na osnovu ovih ostataka »Dnevnika«, već po prirodi stvari obojila poimanje Kostićevo odnosa prema stvarnosti, a strukturu njegovog »Dnevnika« dovela u sumnju kao strukturu teksta. Konačno, postojala bi opasnost da se sve što može biti učinak književne simbolizacije razume pretežno kao efekat, recimo to neutralnom rečju, izvesnih psihičkih stanja. Stoga, pojam neurotičan valja ovde razumeti kao osobeni vid strukturalizacije: teksta govora, stvarnosti, kao osobeni postupak, rečju, kao oznaku oblika estetizacije).

Šta to hoće da sazna subjekt »Dnevnika«? Na ovo pitanje mogao bih najjednostavnije odgovoriti Lakanovom tvrdnjom: »On hoće da zna (. . .) šta od realnog ima u učinku označitelja« [9]. No iza te tvrdnje ne stoji samo scenario saznanja, s obrtima koji mu mogu biti svestovljeni, nego i drama subjekta koji se obrazuje, koji je na kušnji. U tom smislu Kostićevo pisanje »Dnevnika« valja čitati kao čist rad psihoanalize. Tvorcu »Dnevnika«, neurotičaru, junaku strukture, Kostiću, pripada onda uloga pronalazača psihoanalize (razume se, u onom smislu u kojem je Ana O. izumela psihoanalizu a ne Frojd).

Subjekt, barem neurotičar, da bi nešto hteo da zna to nešto već mora znati. Drugim rečima, on hoće da sazna ono što ne zna da zna, što mu je, kao *znanje*, skriveno, no što ga bitno određuje. Pri tom, on čini kao da zna da zna. Lenka Dunderska u Kostićevim snovima se ne pojavljuje samo kao devojka koju je on voleo. Preuzimajući razne uloge (u snovima je to logično) — uvek značajne za snevača (od tih uloga snovi obrazuju samodovoljnu stvarnost na koju pristaje i budni snevač, svakako s nekog razloga, za njega važnog) — artikulišući ono što, možda, još nije ni na putu simbolizacije, što je jedva upisano u spojnicu kao ne-skriveni poriv, Lenka Dunderska postaje označitelj u kojemu se raspoznaje metaforičko-metonimijska struktura, u kojemu se raspoznaju učinci označenika. Po tim učincima ona i jeste označitelj, kao što bi to mogla biti svaka druga reč koja bi bila znak što ima učinak označenika. Lenka Dunderska je, između ostalog, metonimijska zamena seksualne stvari, označitelj nemogućnosti rodoskrvuća (i zato što je nemoguća majka), objekt i uzrok želje, itd.

Kostić bi, prema »Dnevniku«, da sazna prirodu seksualnosti, koju mu, međutim, posreduje privid, Lenka Dunderska. No ona mu, kao označitelj, dopušta i da uživa. Rascep je neprevladljiv. Na mestu Lenke Dunderske u realnom Kostić ne vidi ženu koju je mislio da voli. Znači li to da on, nesvesno jamačno, u »Dnevniku« razlikuje realno od realnosti, realno seksualnosti od realnosti seksualnosti? Sigurno je da vidi kako je uklešten između ta dva vida seksualnosti. To bi mogao biti jedan od razloga što neprekidno ponavlja kako mu u snu nije palo na pamet da je oženjen. Ali, isto to ponavljanje može biti signal kakve zabrane ili čak alibi nedostavnosti uživanja, nemogućeg uživanja s one strane principa zadovoljstva. U svakom slučaju, Kostić je uklešten između dva manjka, koji ga uvode u svet more i koji ga — i njegov svet — obrazuju. Imajući u vidu neprekidnu delotvornost manjka i s obzirom na to da se »ljudska želja da misli samo u odnosu s označiteljom i učincima koji se u taj odnos upisuju« [9] razumljivo je što je za Kostića svet more, halucinatorni svet, ne samo jedan mogući stvarni svet, nego pravi stvarni svet (pravi stvarni svet ne znači i jedini svet; jer, šta je to stvarno?). Ovo ne samo stoga što je on subjekt želje, nego što je po svome položaju u vezi između dva manjka taj označitelj. Konačno, on može biti subjekt želje ako je označitelj. A neurotičarem, označiteljem ga čini nesvesno. U lakanovskoj hermeneutici on kao označitelj »predstavlja jedan skriveni subjekt« [9], predstavlja pocepani subjekt koji ispisuje dnevnike beleške.

Može li se drama seksualnosti u Kostićevom »Dnevniku« ovako formalizovati? Jedan složeni rad je sažet u formulu koja je i onako bila očigledna. Odnos Laze Kostića i Lenke Dunderske, kako je predstavljen u »Dnevniku«, uspostavljen je po nekom redu za koji su istorijske datosti samo kontekst što služi za raspoznavanje toga odnosa kao nečega drugog.

To drugo, to odsutno valja da se pojavi, barem toliko očividno koliko je očevidna označiteljska funkcija dvoje junaka »Dnevnika«. Kostić ga je naveo i ja sam ga izrekao: reč je o rodoskrvuću s majkom božjom. Implikacije ovog fantazmatškog čina, iako verovatne, uz to i zavodljive, neću razvijati. Preče je i za razumevanje seksualnosti u »Dnevniku« značajnije videti kako je rodoskrvna želja upletena u njegovu teksturu i šta je dramatičano u odnosu ova dva označitelja, u strukturi »Dnevnika«.

Preobražaji Lenke Dunderske u »Dnevniku« su vidni. Nisu daleko od očiju ni njihovi ciljevi, makar iz perspektive želje i, naravno, subjekta odželje. No preobražaje ne vodi samo želja, nego i htenje neurotičara da sazna ono poslednje, neizmenljivo, neku vrstu zadovoljenja bez ostatka. Pri tom, on ne zna da zna da uvek otkriva samo manjak i da ga to otkriće vodi u nezavršivi rad. Neurotičar ne zna da pojavljivanje označitelja pretpostavlja brisanje same stvari. Lenka Dunderska je postala označitelj kad je, prosto, zbrisana kao stvarni, živi stvar. I to nije učinila smrt. Učinio je to Laza Kostić, učinio je ono što smrt nije mogla, izbrisao je trag Lenke Dunderske i od nje napravio označitelj, između ostalog i zato da bi saznao: čega je taj označitelj znak. Kostić je saznao što je hteo da sazna. Cela ova analiza to pokazuje.

Uživanje koje je Kostiću otkriće donelo nije moglo biti potpuno, ne samo zato što potpuno uživanje nije moguće, nego, najpre, zbog suprotnosmernog odnosa uživača prema Lenki Dunderskoj, tj. prema onome što je u nju projektovano. Na ambivalentnost i osećanje krivice ukazuje stalno Kostićevo opominjanje, dvojenje i izgovaranje kako se u snu nije sećao da je oženjen. Na toj ravni se zbiva još jedna drama seksualnosti, karakteristična za neurotičara. Kostić bi da izbriše ono brisanje stvarne Lenke Dunderske i njeno pretvaranje u označitelja, tj. on bi hteo »da se to nije desilo« [9]. Zato se i opominje da je oženjen. Kostić, zapravo, očekuje da sama ta opomena »da se to nije desilo« učini ono što on nije mogao da učini. Vere u magijsku moć misli ni takozvani zdravi čovek ne može da se liši.

Drama seksualnosti u Kostićevom »Dnevniku« izgleda da nema raspleta. Lenka Dunderska nije samo označitelj, u šta ju je Kostić proizveo, no i objekt želje. A odnos te želje sa Drugim nije sasvim čist. Lenka je od Drugog skriveni objekt želje. Takvo prikrivanje ne mora da izazove nesporazume koje čovek, recimo uz pomoć imaginarnog, ne bi mogao da neutrališe. Teškoće nastaju kad čovek nešto skriva od Drugog i kad to nešto i svoj odnos prema njemu hoće da sazna. On, naime, može da sazna jedino preko odnosa lanca označitelja. A ovi se nalaze u trbuhu Drugog, što ovaj mora znati. Drugi put, prema Lakanu [9], bira neurotičar, čime je već predodređen za žrtvu.

Ova vida odnosa prema Drugom dramatičano su u »Dnevniku«. Nesumnjivo, suprotnosmernost je ishodište njegovog razumevanja, ali i pravila organizacije Kostićevo teksta, po svemu sudeći i drugih njegovih tekstova; mislim na suprotnosmernost što se ispoljava u brisanju stvari i koja se, zbog toga, ne ispoljava kao neodlučnost; umesto toga formalizuje se, na primer, u nekim pravilima uznačenja, ali i organizacije teksta.

Odnos vidljivog i nevidljivog u »Dnevniku« se može razumeti kao trag brisanja stvari. Tek brisanje brisanja otkriva da nevidljivo jeste i kako jeste osnova vidljivog, otkriva da je (makar kad je reč o seksualnosti) »sve vidljivo nevidljivo« [15]. Drugim rečima, seksualnost je uvek negde drugde, u simboličkom, u odsutnom. No odatle su ona stalno vraća u brisanju brisanja, u pogledu, ako »videti uvek znači videti više nego što se vidi«, kao što misli Merlo-Ponti [15].

Višak videnja se u Kostićevom »Dnevniku« pokazuje u snovima kao u doslovno onom što se obično ne vidi. U ovom smislu snovi su odista odsutno, druga scena, to će reći, dramatičano odsustvo, ona priča koja svagda nedostaje u seksualnom diskursu. Zato se u psihoanalizi s pravom tvrdi da odnos vizuelnog prema nesvesnom nije slučajan no suštinski. Zato je unazadovanje u snu unazadovanje prema vizuelnom, prema slici. Frojd je negde zapisao da seksualna želja nalazi tačan izraz u vizuelnom sadržaju sna. Treba li tome ubedljivijeg dokaza od Kostićevog »Dnevnika«?

Preobražaj seksualne želje u vizuelni sadržaj sna, s obzirom na njen već pređeni put, mogu razumeti, takođe, kao brisanje brisanja, ovog puta, same seksualne želje. Paradoks je prividan. Vizuelni sadržaj sna ima, na drugoj sceni, status realnosti. Kostić, doista, sisa domali prst Lenke Dunderske, bez obzira na moguće značenje tog čina. U tome bi fenomenološko tumačenje sna moglo biti prihvatljivo. I ni u čemu više. Valja, stoga, dokučiti smisao doslovnosti na drugoj sceni. I tu više nema dvojbi: sisanje prsta (svejedno je da li izražava neku dečju želju, ili Kostićev pokušaj da razliku u godinama između sebe i Lenke Dunderske na taj način preokrene, ili, možda, otkriva homoseksualnu dimenziju Kostićevog seksualnog diskursa; u svakom slučaju, seksualni polimorfizam, i to dečji seksualni polimorfizam, u toj pojedinosti se jasno razaznaje/, sisanje prsta je, dakle, naprosto vizuelizacija nekog nesvesnog diskursa, te brisanje brisanja. Snovi Kostiću, po njegovom izboru razume se, uporno dokazuju da se to nije desilo, što sada već znači: nije bilo ni brisanja brisanja. Konačno, san izjednačuje događaj i tekst priče. Snevač, čim pokuša da artikuliše priču sna, od Jednog (sna) pravi dvoje.

Simbolizacija uvek razdvaja subjekt i događaj (razumljivo, jer simbolizacija je brisanje stvari). San hoće da ukine to razdvajanje, da izbriše simboličko brisanje stvari, što, budući i sam vid simbolizacije, ne uspeva. San, međutim, zna da je nevidljivo odsutno vidljivo. I to znanje ne može da izbriše. Sred vizuelizacije san pretpostavlja nevidljivo — kao označitelj nepoznatog; pretpostavlja i nešto mnogo realnije: vizuelni objekt perspektive koji je i imao libidinalnu ulogu u razvoju subjekta [18]. U Kostićevom »Dnevniku« taj vizuelni objekt je, bez sumnje, majka. »Dnevnik« potvrđuje da videti odista znači »videti više nego što se vidi«. Višak tog videnja i čini Kostićevu seksualnu besedu, da li, i njenu torzičnost. To, razume se, ne znači da postoji bilo kakva zakonita veza između sudbine Kostićevog rukopisa i sudbine viška videnja.

1. Boss, M.: *Novo tumačenje snova*, Naprijed, Zagreb, 1985.
2. Bourreau, Alain: *Vues de l'esprit*, »Nouvelle revue de psychanalyse«, No. 35, 1987, Gallimard, Paris.
3. Derida, Žak: *Struktura, znak i igra u diskursu humanističkih nauka*, *Strukturalistička kontroverza*, Prosveta, Beograd, 1988.
4. Didi-Huberman, Georges: *La couleur de chair ou le paradoxe de Tertullien*, »Nouvelle revue de psychanalyse«, No. 35, 1987, Gallimard, Paris.
5. Felman, Sošana: *Uzorita priče psihoanalize*, »Književna kritika«, br. 1, 1988, Rad, Beograd.
6. Hirt, Jean-Michel: *Voir et spéculer, deux réflexions de l'invisible*, »Nouvelle revue de psychanalyse«, No. 35, 1987, Gallimard, Paris.
7. Kašanin, Milan: *Komentar*, »Književnost«, br. 12, 1955, Prosveta, Beograd.
8. Kostić, Laza: *Dnevnik*, »Književnost«, br. 12, 1955, Prosveta, Beograd.
9. Lacan, Jacques: *L'identification*, stenografske beleške.
10. Lacan, Jacques: *Cetiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986.
11. Lakan, Žak: *Značenje falusa*, *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983.
12. Lakan, Žak: *Funkcija i polje govora i jezika u psihoanalizi*, *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983.
13. Lacan, Jacques: *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1978.
14. Leskovic, Mladen: *O Lazi Kostiću*, Nolit, Beograd, 1978.
15. Merleau-Ponty, M.: *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1973.
16. *Novi zavjet*, Jovan 20, 29, SAS SPC, Beograd, 1984.
17. Pontalis, J. — B.: *Perdre de vue*, »Nouvelle revue de psychanalyse«, No. 35, 1987, Gallimard, Paris.
18. Rosolato, Guy: *L'objet de perspective dans ses assises visuelles*, »Nouvelle revue de psychanalyse«, No. 35, 1987, Gallimard, Paris.
19. Ušpenski, B. A.: *Semiotika ikone*, *Poetika kompozicije Semiotika ikone*, Nolit, Beograd, 1979.