

Články

P O D R O S T S L A S T I

Jak se populární kultura může stát úvodem do Lacana

Slavoj Žižek

Anglická recepce Jacquese Lacana alespoň ve většině případů stále ještě nedokázala integrovat všechny důsledky přelomu, jak jej vyznačuje seminář *Etika psychoanalýzy* (1959 – 1960), přelomu, který radikálním způsobem posunul důraz v jeho nauce: od dialektiky přání k nehybnosti slasti (*jouissance*), od symptomu jako kódované zprávy k *sinthome* jako písmu prostoupeném slastí, od „nevědomí strukturovaného jako jazyk“ k Věci v jeho samém srdci, k neredukovatelnému jádru slasti, odolávajícímu každé symbolizaci.¹⁾ Cílem tohoto článku je podat příklad k některým klíčovým motivům této poslední fáze Lacanovy teorie čtením určitých vyprávění, pocházejících z populární literatury a filmu. Nepředkládám nějakou „aplikovanou psychoanalýzu“, psychoanalytické čtení kulturních výtvorů, nýbrž chci spíše vyložit některé ze základních pojmů lacanovské psychoanalytické teorie (pohled a hlas jako objekty, hranice oddělující realitu od Reálna, úloha „odpovědi Reálna“ při tvorbě významu, *rendu* a *sinthome*) užitím příkladů převzatých z populární kultury, především z filmu.

Proč z filmu? Využití lacanovského teoretického aparátu ve filmové teorii je dobře známé, jeho vliv se prosadil zejména ve Velké Británii, a to od teorií švu (*suture*) v sedmdesátých letech (časopis *Screen*) až po feministické výzkumy, které se opíraly především o pojem fantazie a identifikace. Avšak Lacan, jehož se tyto teorie dovolávaly, byl Lacan před zlomem; pouze ve francouzské teorii posledního desetiletí se objevil posun, odpovídající (patrně i přímo za mnohé vděčící) tomuto obratu v lacanovské nauce, obratu, který lze stručně shrnout formulí: „od označujícího k objektu“. Jestliže sedmdesátým létům vládl sémiotický přístup, přesně charakterizovaný titulem díla Christiana Metze *Imaginární signifikant* (přístup, jehož cílem bylo rozptýlit imaginární fascinaci, prorazit ji směrem ke skryté symbolické struktuře, která reguluje její fungování), v posledním desetiletí můžeme pozorovat posun důrazu na paradoxní statut oněch pozůstatků a zbytků Reálna, unikajícím strukturaci signifikantem: pohledu a hlasu. Renesance filmové teorie v posledním desetiletí se tedy soustřeďuje k pohledu a hlasu jako kinematografickým [cinematic] objektům: statut pohledu rozpracoval Pascal Bonitzer,²⁾ statut hlasu

1) Všechny citace Lacanova díla v tomto článku odkazují k těmto vydáním: Jacques L a c a n, *Le Séminaire: livre XI* (Paris 1973); *livre XX* (Paris 1975); *livre II* (Paris 1978).

2) Pascal B o n i t z e r, *Le Champ aveugle*. Paris, 1982.

Michel Chion.³⁾ Přirozeně není náhodou, že objekt psychoanalýzy, svůj slavný *objet petit a*, Lacan definoval právě jako pohled a hlas.

* * *

První asociace, která v souvislosti s „pohledem“ a „hlasem“ napadne čtenáře obeznámeneho s „dekonstruktivistickými“ texty, je ta, že právě pohled a hlas jsou hlavními terči derridovského dekonstruktivního čtení; neboť čím jiným je pohled, ne-li onou *theoria*, uchopující „věc samu“ v přítomnosti její formy a formu její přítomnosti, co jiného je hlas, ne-li médium čisté „auto-afekce“, ztělesňující přítomnost promlouvajícího subjektu pro sebe? Cílem dekonstrukce je prokázat, jakým způsobem je pohled vždy již determinován „infrastrukturní“ sítí, jež vymezuje to, co může být viděno, proti neviděnému a která se sama právě proto nezbytně pohledu vymyká; a jakým způsobem je zcela obdobně přítomnost hlasu pro sebe vždy již rozštěpena/odsunuta stopou písma.

Avšak mezi Lacanem a poststrukturalistickou dekonstrukcí je radikální nesouměřitelnost; u Lacana je totiž funkcí pohledu a hlasu téměř pravý opak. Především nejsou na straně subjektu, nýbrž na straně objektu. Pohled vyznačuje onen bod v objektu (obraz), z něhož je pozorující subjekt *vždy již pozorován*: objekt pozoruje mne. Pohled tedy není zárukou přítomnosti subjektu pro sebe a jeho vidění, nýbrž funguje jako místo či skvrna v/na obraze, rozrušující jeho průzračnou viditelnost, takže do mého vztahu k němu zavádí neredukovatelnou trhlinu. Nikdy nevidím obraz z bodu, z něhož na mne pohlíží: vidění a pohled jsou zásadním způsobem disymetrické. Pohled jako objekt je černá skvrna, jež mi brání dívat se na obraz z bezpečné, „objektivní“ distance a jako na cosi, co jakožto zarámované je k dispozici mému pohlížejícímu vidění. Je to, jak bychom mohli říci, bod, v němž je samotný rám (mého vidění) již zaznamenán v „obsahu“ obrazu. A totéž ovšem platí i o hlasu jako objektu. Tento hlas, například hlas superega, který mne oslovuje, aniž by byl spojen s nějakým konkrétním nositelem a volně se vznáší v nějakém děsivém meziprostoru, funguje rovněž jako skvrna či černé místo, jehož nehybná přítomnost interferuje jako cizí tělo a brání mi dosáhnout identity se sebou samým.

Aby to bylo jasnější, vezměme si jako první příklad klasický hitchcockovský postup. Jak natáčí Hitchcock scénu, v níž se určitá postava blíží k nějakému záhadnému a „podivnému“ objektu? Klade do vztahu juxtapozice subjektivní vidění přibližujícího se objektu a objektivní záběr subjektu v pohybu. Z mnoha příkladů zmíním pouze dva, v nichž vždy jako tento podivný objekt funguje dům: Lilah (Vera Milesová), která se na konci PSYCHA přibližuje k domu „paní Batesové“ a Melanie (Tippi Hedrenová), jež se přibližuje k domu Mitchovy matky ve slavné scéně z PTÁKŮ, kterou detailně analyzoval Raymond Bellour.⁴⁾ V obou případech se střídá vidění domu, jak je viděn přibližující se ženou, se záběrem ženy, která kráčí směrem k domu. Proč tento formální prostředek sám vzbuzuje takovou úzkost? Proč se objekt, k němuž se blížíme, stává unheimlich [„uncanny“]? Co máme před sebou, je právě dialektika vidění a pohledu, o níž jsme mluvili: subjekt vidí dům, ale to, co vyvolává úzkost, je nepříjemný pocit, že objekt

3) Michel Chion, *La Voix au Cinéma*. Paris 1982.

4) Raymond Bellour, *L'Analyse du film*. Paris 1979.

sám pohlíží na ženu, a to z bodu, který se vymyká jejímu vidění, takže cítí naprostou bezmoc.⁵⁾

Analogický statut hlasu jako objektu vypracoval Michel Chion v souvislosti s pojmem *voix acousmatique*, hlasu bez nositele, který nelze připsat nějakému subjektu a vznáší se v nějakém neurčitým meziprostoru; je neúprosný, protože ho nelze přesně lokalizovat, neboť není částí ani diegetické „reality“ příběhu, ani zvukového doprovodu (komentář, hudební stopa), nýbrž náleží oné záhadné oblasti, kterou Lacan označuje jako „mezi-dvěma mrtvými“ (*l'entre-deux morts*). První příklad, který zde přichází na mysl, je opět z filmu PSYCHO. Jak ve své skvělé analýze ukázal Chion,⁶⁾ ústřední problém filmu PSYCHO je třeba zasadit do formální roviny: spočívá ve vztahu určitého hlasu („matčin“ hlas) k tělu; je to hlas jakoby hledající tělo, které by jej vyslovilo. Když tento hlas konečně tělo najde, vůbec to není matčino tělo, nýbrž tělo Normanovo, k němuž je uměle přivěšeno.

Napětí vyvolané bludným hlasem hledajícím své tělo vysvětluje rovněž hloubkový efekt, dokonce básnickou krásu v okamžiku „desakusmatizace“ – totiž momentu, v němž se hlas konečně shledává se svým nositelem. Tak například na začátku Millerova filmu ŠÍLENÝ MAX 2 je hlas starého muže, který uvádí do příběhu, a nespecifikovaný hlas Šíleného Maxe, který je sám na silnici. Teprve na samém konci se ozřejmí, že hlas a pohled patří malému dítěti s bumerangem, které se později stane náčelníkem svého kmene a vypráví příběh svým potomkům. Krása závěrečné inverze spočívá v její neočekávanosti: oba prvky, pohled-hlas a osoba, která je jeho nositelem, tu jsou od samého počátku, avšak teprve na samém konci se oba spojí a hlas-pohled je „přišpendlen“ k jedné z postav diegetické reality.

Příkladem *voix acousmatique* s dalekosáhlými důsledky pro ideologickou kritiku je film BRAZIL Terryho Gilliama. Všichni známe „Brazil“ jako přihlouplou píseň z padesátých let, která nutkavě prochází celým filmem. Tato píseň, jejíž statut nikdy není zcela zřejmý (kdy je částí příběhu a kdy je jen částí doprovodu?), ztělesňuje svým hlučným opakováním superego a jeho příkaz bezmyšlenkovité slasti. „Brazil“, stručně řečeno, je obsahem fantazie hrdiny filmu, podklad a referenční bod, strukturující jeho slast; právě proto ji můžeme použít, chceme-li demonstrovat zásadní dvojznačnost fantazie a slasti. V celém filmu se zdá, že bezmyšlenkovitý a vtíravý rytmus této písně funguje jako opora totalitární slasti, shrnující fantazijní rámec „šíleného“ totalitárního řádu, který tento film líčí; avšak na konci, tehdy když byl hrdinův odpor zjevně zlomen krutým mučením, jemuž byl podroben, uniká svým mučitelům právě tím, že si píská... „Brazil“! Fantazie, která funguje jako opora totalitního řádu, je současně oním přebytkem či reziduem Reálna, které nám dovoluje „vymanit se“, zachovat nějakou distanci od sociálně-symbolického řádu. Když třeštíme ve své posedlosti bezmyšlenkovitou *jouissance*, nemůže na nás ani totalitní manipulace.

5) Protože je tento pohled na straně objektu, nemůže být subjektivizován. Jakmile se pokoušíme připojit subjektivní záběr od domu (třeba kamera, která by za záclonou opatrně pokukovala po Lilah), sestupujeme do roviny běžného thrilleru, protože takový pohled by nepředstavoval pohled jako objekt, nýbrž jenom perspektivu jiného subjektu.

6) M. Chion, c. d.

A konečně podobně dvojznačný příklad tohoto *voice acousmatique* lze najít i ve Fassbinderově LILI MARLEEN. V průběhu celého filmu se *ad nauseam* znovu a znovu ozývá populární píseň o lásce „Lili Marlene“, až nakonec neustálé opakování promění příjemnou melodii v nechutného parazita, který nás ani na okamžik neopouští. Totalitní moc, jak ji ztělesňuje Goebbels, se snaží zmanipulovat píseň, aby podněcovala imaginaci znavených vojáků, ale ta se mu vymyká; jako duch z láhve nabývá svého vlastního života. Klíčovým rysem Fassbinderova filmu je právě tento důraz na ústřední dvojznačnost „Lili Marlene“, nacistické písně o lásce, která se zároveň téměř mění v subverzivní moment schopný prolomit právě ten ideologický aparát, který ji šíří, takže jí stále hrozí, že bude zakázána.

A právě takový fragment označujícího, který je nevyhnutelně prosycen bezmyšlenkovitou slastí, nazval Lacan v poslední verzi svého učení *le sinthome*: není to již „symptom“ (homofonický *symptome*), kódované sdělení, jež musí být dešifrováno v procesu interpretace, nýbrž fragment významu zbaveného písmene, jehož čtení skýtá bezprostřední *jouis-sense* neboli „slast-smysl“.

Není nutné zdůrazňovat, jak radikálně jsme nuceni modifikovat postupy ideologické analýzy, jakmile začneme přihlížet k této dimenzi *sinthomu* v ideologické struktuře. Ideologie se obvykle chápe jako diskurs, jako zřetězení prvků, jehož význam je přeurčený jejich specifickou artikulací, tedy způsobem, jímž je určitý „uzlový bod“ či dominantní označující totalizuje tak, že tvoří souvislé a stejnorodé pole. Zde můžeme například upozornit na dnes již klasickou Laclauovu analýzu způsobů, jimiž konkrétní ideologické prvky fungují jako „volná označující“, přičemž jejich významy jsou retrospektivně stanoveny působením nadřazených uzlových momentů.⁷⁾ Avšak přihlížíme-li k pojmu *sinthomu*, pak je ve hře rovněž zásadní posun od této formy dekonstrukce. Nestačí již odmítat ideologickou zkušenost jako umělou; snažit se prokazovat, že objekt, o kterém ideologie hlásá, že je přirozený a daný, je vlastně produktem diskursivní konstrukce, výsledkem celé sítě symbolického předeterminování; lokalizovat ideologický text v jeho kontextu, zviditelňovat jeho nutně přetížené okraje. Je naopak třeba – jak je tomu již u Fassbindera a Gilliana – izolovat *sinthom* z kontextu, díky němuž má svou uhrančivost, schopnost přinutit nás, abychom jej viděli v jeho naprosté přihlouplosti jako významu zbavený fragment Reálna. Jinak řečeno (jak to říká Lacan v *Semináři XI*) „proměnit vzácný dar v kus lejna“; musíme umožnit, aby se elektrizující hlas zakoušel jako nechutný kus lepkavého výkalu.

Tato forma „zcizení“ je patrně ještě radikálnější než Brechtova *Verfremdung*; vede k odstupu, ale nikoli tím, že fenomén lokalizuje v jeho historickém celku, nýbrž tím, že nám dává zakoušet naprostou nicotnost jeho bezprostřední reality; přihlouplost materiální přítomnosti, která se vymyká dějinnému zprostředkování. Dialektické zprostředkování – kontext, který nadává objekt významem – totiž není připočteno, nýbrž odečteno.

Jaké Reálno je realita?

Není náhodou, že oba filmy, BRAZIL i LILI MARLEEN líčí totalitní univerzum, v němž mohou subjekty přežít jen tehdy, pokud lpí na hlasu superega (titulní píseň), což jim dovolu-

7) Ernesto Laclau – Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy*. London 1985.

vyhnout se naprosté „ztrátě reality“. Jak Lacan ukázal, náš „smysl reality“ není nesen jenom „testem reality“ (*Realitätsprüfung*); vyžaduje vždy určitý příkaz superega: „Tak to budiž!“ Statut hlasu, který vyslovuje tento příkaz, není ani imaginární, ani symbolický; je reálný. Tím jsme se dostali ke druhému motivu, který odlišuje Lacanovo závěrečné období od předchozího. V raných fázích Lacan zdůrazňoval hranici oddělující Imaginárno od Symbolična; cílem bylo proniknout skrze imaginární fascinaci k její symbolické příčině – k symbolickému přeurčení, regulujícímu imaginární účinky. V posledním období se důraz přesouvá k bariéře, oddělující Reálno od symbolicky strukturované reality: k oněm pozůstatkům či zbytkům Reálna, jež se vymykají symbolickému „zprostředkování“.

Jako příklad uveďme znovu známé vyprávění: vědeckofantastický román Roberta Heinleina *The Unpleasant Profession of Jonathan Hoag*. Děj se odehrává v současném New Yorku; eponymní hrdina Hoag si nevzpomíná na nic, co se děje, když pracuje, a proto najímá soukromého detektiva Teddy Randalla, aby zjistil, co se mu stane, až vejde na své pracoviště ve třináctém patře v budově společnosti Acme. Randall následuje Hoaga do práce, avšak Hoag mezi dvanáctým a čtrnáctým patrem zmizí a Randall není s to najít třinácté patro. Téhož večera se Randallův dvojník objeví v jeho zrcadle v ložnici a vyzve detektiva, aby šel za ním skrz zrcadlo, protože, jak mu vysvětluje, byl pozván „výborem“. Randall je přiveden do velkého zasedacího sálu, kde mu president dvanáctičlenného výboru sděluje, že se teď nachází ve třináctém patře v budově společnosti Acme, kam bude čas od času povoláván k nočním výslechům.

V momentu, kdy se v příběhu objevuje rozuzlení, Hoag pozve Randalla a jeho ženu na piknik na venkově. Říká jim, že si konečně uvědomil svou pravou identitu: je vlastně umělecký kritik, i když zvláštního druhu. Naše univerzum, praví, je pouze jedno z několika a mistři všech světů jsou tajemné bytosti, tvořící různé světy včetně našeho jako experimentální umělecká díla. Aby zachovali uměleckou dokonalost svého snažení, čas od času tito kosmičtí tvůrci posílají do svých výtvorů někoho ze svého středu v převlečení za domorodce, aby tu působil jako svého druhu světový umělecký kritik. Tajemní členové výboru, kteří Randalla povolali, jsou představiteli zla a nižšího božství, které se pokouší kazit práci kosmických umělců.

Hoag Randalla a jeho ženu informuje, že během své návštěvy v tomto univerzu objevil jednu či dvě menší poskvrny, které hodlá v příštích pár hodinách napravit. Randall a jeho žena si ničeho nevšimnou; ale až se budou vracet autem domů do New Yorku, nesmí za žádných okolností otevřít okno auta. Vyrazí na cestu, která probíhá bez mimořádných událostí, dokud se nestanou svědky nehody. Nejprve ji ignorují a jedou dál; když ale uvidí strážníka, převáží jejich smysl pro povinnost, zastaví a nehodu nahlásí. Randall žádá ženu, aby trochu stáhla okno:

„Vyhověla mu a potom prudce nabrala dech a málem vyjekla. Randall nevykřikl, i když chtěl. Venku za otevřeným oknem nebylo sluneční světlo, nebyli tam ani policisté ani děti – nic. Nic než šedá a beztvará mlha, která pomalu pulzovala jakoby počínajícím životem. Neviděli skrze ni ani město, ale ne proto, že by byla tak hustá, nýbrž proto, že byla – prázdná. Nevycházel z ní žádný zvuk; neukazoval se v ní žádný pohyb. Splynula s rámem okna a začala se sunout dovnitř. Randall vykřikl: ‚Vytáhni okno!‘ Snažila se ho poslechnout, ale neměla žádný cit v rukou; Randall se

přes ni natáhl, otočil klikkou a rázně okno utěsnil. Slunečný výhled se vrátil; oknem viděli strážníka, ruch, chodník a na druhé straně město. Cynthia mu položila ruku na rameno: „Jeď dál, Teddy!“ „Počkej chvíli,“ řekl Randall napjatě a obrátil se k oknu na své straně. Velmi opatrně ho stahoval, jen na škvíru, ani ne na palec. Stačilo to. I tam byla beztvará šedá záplava; za okenním sklem městský provoz a obyčejná sluncem zalitá ulice, za škvírou – nic.⁸⁾

Co jiného je tato „šedá a beztvará mlha“, ne-li lacanovské Reálno – pulsace před-symbolické substance v celé její děsivé živosti? Pro nás je teď ale rozhodující forma a ještě přesněji řečeno místo, na kterém Reálno interferuje: provaluje se na samé hranici, oddělující „vnějšek“ od „vnitřku“, v tomto případě zhmotněné oknem auta. Kdokoli, kdo se někdy ocitl uvnitř auta, zakusil právě tento fenomenologický smysl nesouladu či disproporce vnitřního a vnějšího. Ačkoliv zvnějšku se auto jeví jako malé, zevnitř najednou vypadá mnohem větší; cítíme se tu docela pohodlně. Cena, kterou platíme za toto přizpůsobení, je zásadní ztráta jakékoli kontinuity mezi vnějškem a vnitřkem. Těm, kdo sedí uvnitř auta, se svět vně jeví v určité distanci, je od nich oddělen zábranou či plochou, symbolizovanou oknem. Vnímají všechno vně auta jako způsob reality, který je diskontinuitní vůči k realitě uvnitř. A i když jsou v bezpečí za zavřeným oknem, vnější objekty jsou jakoby zásadně nereálné, jejich realita je uzavřena do závorek: je to totiž cosi na způsob kinematografické reality, projektované na plátno okna. Právě tuto fenomenologickou zkušenost – smysl bariéry, oddělující vnitřní a vnější, vnímání vnějšku jako cosi na způsob fiktivní reprezentace divadla – připomíná zneklidňující závěrečná scéna Heinleinova příběhu. Jako by na okamžik přestala „projekce“ vnějšího světa fungovat; jako bychom se na okamžik setkali z beztvarou šedou prázdnotou plátna samého, s Mallarméovým „místem, na kterém se děje pouze místo“. (Stejná disonance a disproporce vnitřku a vnějšku jsou reprodukovány i v Kafkových příbězích, jejichž pochmurná architektura – řada bytů, kde zasedá soud v Kafkově *Procesu*, strýcův palác v *Americě* – se vyznačuje tím, že to, co se jeví zvnějšku jako přiměřená struktura, se při vstupu zázračně proměňuje v nekonečné bludiště chodeb a schodišť, připomínající Piranesiho kresby podzemních vězeňských labyrintů.)

Jakmile jsme uzavřeni v určitém prostoru, je tu zjevně mnohem více „vnitřku“, než se při pohledu zvnějšku zdá být možné. Kontinuita a proporcionalita nejsou možné, protože tato disproporce, nadbytek vnitřku ve vztahu k vnějšku, je nutným strukturním účinkem právě oddělení obou; lze ji zrušit jen zničením bariéry, tedy vpustíme-li dovnitř vnějšek. Chci tím naznačit, že tento nadbytek „vnitřku“ tkví právě ve fantazijním prostoru – v onom tajemném třináctém poschodí, v tomto prostoru navíc, který je setrvalým motivem v science fiction a v příbězích o záhadách. A je to také základ klasického filmového postupu, jak se vyhnout nešťastnému konci, při kterém – čím více se děj blíží svému katastrofickému vyvrcholení – prožíváme radikální změnu perspektivy a objevujeme, že tento celý téměř již tragický řetěz událostí nebylo nic než noční můra hlavního hrdiny: a v tom okamžiku se probuzení a s ulehčením vracíme k „reálnému světu“.

Známým příkladem je film Fritze Langa *ŽENA ZA VÝKLADEM*, na jehož začátku je osamělý profesor psychologie, který jednoho večera usne v klubu. V jedenáct hodin ho komorník

8) Robert Heinlein, *The Unpleasant Profession of Jonathan Hoag*. London 1976 (pozn. red.).

probouzí z jeho dřimoty; když odchází, zahlédne portrét krásné brunety v okně obchodu vedle klubu. Portrét ho vždycky přitahoval, ale tentokrát se zdá, že ožívá: obraz ve výkladu splývá s odrazem mladé ženy na ulici, jež ho žádá o zápalky. Profesor se s ní zaplete a v zápase zabije jejího milence. Přítel v policejním sboru jej průběžně informuje o postupu vyšetřování vraždy; když se dozví, že hrozí jeho zatčení, posadí se do křesla, vypije jed a usíná... a je probuzen komorníkem v klubu, protože je jedenáct hodin. Profesor se vrací domů a jak se dá předpokládat, s jasnějším vědomím nebezpečí, jež by hrozilo, kdyby podlehl půvabu okouzlující brunety.

Narozdíl od povrchního dojmu není tento závěrečný obrat kompromisem, jehož účelem je přizpůsobit příběh ideologickým konvencím Hollywoodu. „Posláním“ filmu není „Chválabohu, byl to jenom sen, nejsem vrahem, ale jsem právě tak normální, jak kdokoli jiný!“, nýbrž to, že *v našem nevědomí, v Reálnu naší touhy, jsme všichni vrahy*. Kdybychom parafrázovali Lacanovo čtení Freudova výkladu, který se týká otce, jemuž se ve snu zjevuje jeho mrtvý syn a obviňuje ho výkřikem: „Otče, nevidíš, že hořím?“, mohli bychom říci, že profesor se probouzí proto, aby *mohl pokračovat ve svém snu* (že je normální jako všichni ostatní). Když se vzbudí do každodenní reality, může si s úlevou říci, „Byl to jenom sen“, přičemž přehlíží zásadní fakt, že právě tehdy, když bdí, není „nic než vědomí svého snu“ (Lacan). Stejně jako v podobenství o filosofovi Čuang c' a motýlu (i k němu Lacan odkazuje), tu není tichý, mírný, slušný měšťanský profesor, jemuž se zdá, že je vrahem, nýbrž vrah, který ve svém každodenním životě sní, že je tichým, mírným, slušným měšťanským profesorem.

Tento druh zpětného přesouvání „reálných“ událostí do fikce (snění) se jako kompromis, jako ideologický konformismus jeví jen tehdy, pokud lpíme na naivním ideologickém protikladu mezi „tvrdou realitou“ a „světem snů“. Jakmile si ale uvědomíme, že právě a pouze ve snech se setkáváme s reálnem našeho přání, radikálně se mění důraz. Naše nejobyčejnější každodenní realita, realita sociálního univerza, v níž hrajeme své role slušných obyčejných lidí, se ukazuje jako iluze, spočívající na specifické „represi“: na ignorování Reálna naší touhy. Ona sociální realita pak není nic víc než křehká symbolická tkáň, která může být kdykoli protržena vpádem reálna; nejběžnější každodenní rozhovor, nejobyčejnější událost se může náhle nebezpečně obrátit a způsobit nenapravitelnou újmu, mohou být vyřčena slova, po nichž se již tato síť nedá spravit. Film ŽENA ZA VÝKLADEM to demonstruje postupem vyprávění, které se podobá smyčce. Události postupují jedna po druhé, ale právě v okamžiku katastrofálního zhroucení se náhle ocitáme v bodě, který předcházela: cesta do katastrofy není nic jiného než fiktivní odbočka, po které se zase vracíme k východisku. Aby se dosáhlo této retroaktivní fikcionalizace, využívá film ŽENA ZA VÝKLADEM opakování téže scény (v níž profesor usíná, aby byl v jedenáct vzbuzen komorníkem), avšak opakování zpětně promění všechno, co se mezitím stalo, ve fikci.

Když jsem se zmiňoval o Kafkovi v souvislosti s disproporcí „vnějšku“ a „vnitřku“, nebylo to nahodilé. Kafkův Soud, tuto absurdní, obscénní agenturu viny, můžeme totiž situovat právě do tohoto nadbytku vnitřku vzhledem k vnějšku, do tohoto fantazijního prostoru ve třináctém patře. A není obtížné rozpoznat v tajemném „výboru“, který vyslýchá Heinleinova hrdinu, novou verzi Kafkova soudního dvora, klasickou figuru zlého Zákona superega. Heinlein nakonec uhýbá před kafkovskou vizí světa ovládaného agenty šíleného Boha, ale pouze za cenu toho, že se znovu uchyluje k paranoidní představě, podle níž

je univerzum uměleckým dílem stvořeným neznámým demiurgem. Společným rysem paranoidních příběhů tohoto druhu (jiným příkladem je *The Jokester* Isaaca Asimova) je to, že implikují existenci „Jiného vzhledem k Jinému“, skrytého subjektu, který tahá za nitky velkého Jiného, totiž symbolického řádu, a to právě v těch momentech, kdy Jiné začíná mluvit „autonomně“, kdy vytváří účinek významu pomocí nesmyslné nahodilosti vně vědomého záměru promlouvajícího subjektu, jak je tomu ve snech anebo ve vtipcích. Toto „Jiné Jiného“ je právě onen Jiný paranoie, ten, kdo mluví skrze nás, aniž o tom víme, a kontroluje naše myšlenky, manipuluje s námi pomocí zdánlivé spontaneity vtipů, je to skrytý Umělec a výtvořem jeho fantazie je naše realita. Tato paranoidní konstrukce nám dovoluje uniknout faktu, že (abychom ještě jednou citovali Lacana) „Jiné neexistuje“ jako konzistentní a uzavřený řád: dovoluje nám vyhnout se setkání se slepým, nahodilým automatismem, který zakládá symbolický řád.

Odpověď Reálna

Máme-li před sebou paranoidní konstrukci tohoto typu, nesmíme zapomenout na Freudovo varování a pokládat ji mylně za „chorobu“ samu. Paranoidní konstrukce je již naopak naším pokusem o léčbu, o vymanění se z reálné „choroby“, psychotického zhroucení – „konec světa“, rozpad symbolického univerza – pomocí vytváření substitucí. Proces psychotického zhroucení odpovídá velmi přesně zhroucení hranice oddělující realitu od Reálna; jako příklad tohoto zhroucení v jeho čisté a jakoby zcela destilované podobě bez jakékoli příměsi „obsahu“ bych chtěl nejprve uvést řadu obrazů, které v šedesátých letech, v posledním desetiletí svého života, vytvořil Mark Rothko, tento nejtragičtější představitel „abstraktního expresionismu“. „Téma“ obrazů je setrvalé: představují řadu barevných variací motivu vztahu mezi realitou a Reálnem, jak jej v čisté geometrické abstrakci tlumočí slavný obraz Kazimira Maleviče *Nahá nerámovaná ikona mé doby*:⁹⁾ prostý černý čtverec na bílém pozadí. V této formulaci čerpá „realita“ (bílý povrch v pozadí, „osvobozená nicota“, otevřený prostor, v němž se může jevit objekt) svou soudržností a význam výhradně z „černé díry“ ve svém středu (lacanovská *das Ding*, Věc, která je tělu substancí slasti), to jest z vyloučení Reálna, z transformace pozice Reálna do centrálního chybění. Stejně jako všechny pozdní Rothkovy obrazy je to manifestace zápasu o uchování hranice oddělující realitu od Reálna, snahy zabránit Reálnu (černý čtverec uprostřed), aby zaplavilo celé pole a ubránit rozdíl mezi čtvercem a tím, co musí za každou cenu zůstat jeho pozadím; jestliže by totiž čtverec zaujal celé pole a rozdíl mezi figurou a pozadím by se ztratil, byli bychom uvrženi do psychotického autismu.

Rothko maluje tento zápas jako barevné napětí mezi šedým pozadím a centrální černou skvrnou, která se jako hrozba šíří z jednoho obrazu do druhého. Na konci šedesátých let začíná živost červené a žluté z jeho raných pláten ustupovat před minimálním protikladem černé a šedé. Díváme-li se na tyto obrazy „kinematograficky“ – jestliže položíme reprodukce jednu na druhou a rychle je obracíme tak, aby vznikl dojem kontinuálního pohybu, můžeme vystopovat linii, která neomylně směřuje ke zdánlivě neodvratnému

9) (Název obrazu je *Černý čtverec na bílém pozadí* /1913/; pozn. red.)

konci. Na plátnech vytvořených těsně před Rothkovou smrtí se minimální napětí černé a šedé naposledy proměňuje v planoucí konflikt nenasytné červené a žluté: snad je to svědectví posledního zoufalého pokusu o vykoupení, avšak současně je to také nepochybné potvrzení toho, že konec se blíží. O několik týdnů později byl Rothko nalezen v kaluži krve s podřezaným zápěstím ve svém ateliéru v New Yorku.

Přehrada oddělující Reálno od reality naprosto není znakem „šílenství“, nýbrž je naopak podmínkou minimální „normálnosti“; šílenství – psychóza – začíná tehdy, když se tato přehrada prolomí a Reálno buď přetéká do reality (tak je tomu v autistickém zhroucení), anebo je samo v realitě zahrnuto (tak je tomu v paranoi, v níž nabývá podoby „Jiného Jiného“). Z populárních příběhů lze uvést dva příklady: první je Spielbergův film ŘÍŠE SLUNCE. Od okamžiku, kdy je hlavní hrdina Jim uvězněn v japonském lágru u Šanghaje, jeho základním problémem se stává problém přežití, avšak nejen fyzického, nýbrž především psychického: jak se vyhnout katastrofální „ztrátě reality“, jakmile se doslova rozpadl jeho svět, jeho symbolické univerzum. Na začátku filmu je Jimovou realitou izolovaný a umělý svět jeho rodičů, kteří odešli z vlasti; vnímá bídu běžného života v Číně jen v bezpečném odstupu plátna – které je stejně jako v románu *The Unpleasant Profession of Jonathan Hoag* oknem v autě. Skrze okno rolls-royce svých rodičů pozoruje Jim bídu a chaos čínského davu jako svého druhu kinematografickou projekci, která má podobu snu a je diskontinuitní vzhledem k jeho vlastní realitě. Jeho problémem je tedy, jak přežít, jakmile je tato přehrada odstraněna; jakmile je vržen do nepřátelského, násilného světa, vůči němuž až dotud udržoval distanci, založenou na uzávorkování jeho reality. Jeho první, automatickou reakcí na tuto ztrátu reality, na toto setkání s Reálnem, je opakovat elementární „falické“ gesto symbolizace, obrátit svou naprostou bezmoc ve všemoc, brát sebe sama jako *radikálně zodpovědného* za vpád Reálna. Okamžik tohoto vpádu Reálna byl vyznačen střelou z japonské válečné lodi, která zasáhla jeho hotel, kam se uchýlil se svou rodinou. Protože Jim nechce ztratit smysl reality, okamžitě přejímá odpovědnost za tuto katastrofu. Ze svého pokoje pozoroval japonskou loď vysílající světelné signály a odpovídal jim svou kapesní baterkou; když o chvíli později projektil zasáhne hotel a jeho otec vběhne do pokoje, Jim je přesvědčen, že útok byl výsledkem jeho neuvážené signalizace a zoufale zvolá: „Tak jsem to nemyslel! Byl to jenom vtip!“ Stejná všemocnost vychází najevo i později v zajateckém táboře, když umře jistá Angličanka a Jima, který divoce tře její tělo, bezděčný pohyb očních víček přesvědčí, že se mu mrtvou podařilo oživit. Vidíme zde, jak je „falická“ inverze impotence do všemocnosti neměnně spjata s *odpovědí reálného*: vždycky tu musí být nějaký „malý kousek reálna“, který je zcela kontingentní, avšak je přesto vnímán subjektem jako potvrzení jeho údajné všemoci.¹⁰⁾

10) Ironické a perverzní vyústění ŘÍŠE SLUNCE spočívá v tom, že nám, kdo žijeme v době postmoderní nostalgie, nabízí nostalgický objekt v podobě koncentračního tábora, tedy onen nesnesitelný a nevyhnutelný příklad „nemožně-reálného“ v našich dějinách. Vzpomeňte si, jak film líčí každodenní život v táboře: děti, které šťastně ve vozících kodrcají po stráni, staří pánové, kteří improvizují golfové utkání, ženy, které vesele rozprávějí, když žehlí velké prádlo, zatímco vynalézavý Jim se cítí jako ryba v rybníce, prochází mezi nimi a roznáší prádlo a mění zeleninu za pár bot; to vše doprovází hudba, jež tradičním hollywoodským idiomem připomíná veselou každodenní idylu obyčejného maloměsta. Takto film líčí koncentrační tábor, toto traumatické Reálno 20. století, které se „navrací jako stejné“ ve všech sociálních systémech. Neboť koncentrák, který na přelomu století vynalezli Britové v búrské válce, používaly

„Odpověď Reálna“ naprosto nelze omezovat na tzv. patologické případy, protože je základním předpokladem intersubjektivní komunikace; nemůže totiž existovat symbolická směna bez nějakého „kousku reálna“, které slouží jako záruka jeho konzistence. Co to tedy znamená pro strukturu takzvané normální komunikace? A za jakých podmínek můžeme mluvit o „úspěšné“ komunikaci?

V nedávno vydané knize Ruth Rendellové *Talking to Strange Men* – kterou můžeme číst jako druh románu *à la thèse* k tomuto tématu (v tom smyslu, v němž Sartre nazýval své hry „tezemi“, ilustrujícími jeho filosofické názory) – je zinscenována taková intersubjektivní konstelace, která dokonale tlumočí Lacanovu tezi o komunikaci jako „zdrném neporozumění“. Jak je tomu u této autorky často (srov. rovněž její *Lake of Darkness*, *The Killing Doll*, *The Tree of Hands*), zápleтка spočívá na náhodném setkání dvou intersubjektivních sítí. Hrdinou románu je mladý muž, který je zoufalý, neboť ho právě opustila jeho žena kvůli jinému muži. Docela náhodou naráží na cosi, co považuje za bandu špiónů, kteří spolu komunikují kódovanými zprávami, ukryvanými v ruce sochy v parku. Hrdina rozluští kód a do ruky sochy dá kódovanou zprávu, jež jednomu z „agentů“ přikazuje, aby zlikvidoval muže, s nímž ho jeho žena opustila.

Hrdina ale neví, že „banda špiónů“ je vlastně jen skupina dětí v předpubertálním věku, která si na špióny hraje. Když potom milenec jeho ženy umírá, je to výsledek naprosté náhody; hrdina však chápe smrt soka jako výsledek své úspěšné infiltrace bandy špiónů.

Půvab románu tkví v paralelním popisu intersubjektivních sítí dvou skupin: na jedné straně je hrdina zoufale hledající svou ženu, na druhé mládež, která si hraje na špióny. Mezi oběma dochází k určité interakci, ale na obou stranách je mylně konstruovaná: hrdina věří, že je ve styku se skutečnou bandou špiónů, která vykonává jeho příkazy, zatímco mládež nemá ani tušení, že do koloběhu jejich zpráv vnikl někdo zvnějšku a hrdinův zásah připisují jednomu ze svých vlastních členů. Dochází sice ke „komunikaci“, ale tak, že jeden z jejích účastníků o ní vůbec nic neví, zatímco druhý naprosto nechápe povahu hry. Oba póly komunikace jsou asymetrické. Lze tedy říci, že síť výrostků ztělesňuje velké Jiné, symbolické univerzum kódů a šifer a jeho smysluprázdný automatismus; a když jako výsledek svého slepého fungování vytvoří tento mechanismus tělo, subjekt (hrdina) čte tento naprosto arbitrérní výsledek jako „odpověď reálného“, jako potvrzení úspěšné komunikace.¹¹⁾

dvě hlavní totalitární mocnosti, nacistické Německo a Stalinův Sovětský svaz, nýbrž rovněž i takový pílř jako Spojené státy (k izolaci Japonců během druhé světové války). Každý pokus reprezentovat koncentrační tábor jako „relativní“, redukovat jej na jednu z jeho forem, chápat ho jako výsledek nějakého specifického souboru společenských podmínek (například preferovat termín „gulag“ či „holocaust“) již tedy vyzrazuje únik před nesnesitelnou tíhou Reálna.

- 11) Se stejným mechanismem se setkáváme v horoskopech a předpovídání budoucnosti. Zde rovněž naprosto nahodilá koincidence předpovědi s určitým detailem našeho reálného života stačí k tomu, aby došlo k transferu. Jeden triviální „kousek reálna“ stačí spustit nekonečnou práci interpretace, jejímž prostřednictvím se snažíme spojit symbolično – v tomto případě symbolickou síť předpovědi – se všedními událostmi. Všechno má najednou význam; a jestliže význam není jasný, je tomu tak proto, že je stále skrytý a čeká na své dešifrování. Reálno zde nefunguje jako cosi, co se vzpírá symbolizaci, jako nesmyslné residuum, jež nelze integrovat do symbolické struktury, nýbrž naopak jako její poslední opora.

Tlumočení Reálna

Dospěli jsme nyní k poslednímu motivu, který odlišuje raného a pozdního Lacana. „Standardní“ lacanovská teorie označujícího má vést k uzavorkování znaku a jeho účinků, které jsme popsali; měli bychom spatřit čistou nahodilost, na které závisí proces symbolizace; má „denaturalizovat“ fungování významu tím, že ukáže, jakým způsobem je předeterminován řadou kontingentních setkání. V *Semináři XX (Encore)* však Lacan překvapivě rehabilituje pojem znaku – který je chápán právě v protikladu k označujícímu – jako toho, co uchovává kontinuitu s Reálnem. Pokud vycházíme z toho, že stranou můžeme nechat možnost teoretického regresu, je třeba se ptát, co tím chce Lacan vlastně říci?

U raného Lacana je řád signifikantů definován bludným kruhem diferenčnosti. Je to řád diskursu, v němž je identita každého prvku předeterminována jeho artikulací, v níž jakýkoli prvek není nic více, než svou diferencí vůči všem ostatním, aniž by měl jakýkoli základ v Reálnu. Rehabilitací pojmu „znak“ se Lacan v této pozdní fázi svého učení naopak pokouší naznačit statut písma, které nelze redukovat na dimenzi signifikantu, které je před-diskursivní a stále ještě prosyceno substancí slasti. Proti klasické „standardní“ tezi z roku 1962, podle které „slast je zapovězena tomu, kdo mluví“, máme teď paradoxní písmeno, které není nic jiného než materializovaná slast.

Ve filmové teorii definoval statut tohoto písma-slasti – písma jako kontinuálního pokračování Reálna slasti (*jouissance*) – Michel Chion, jenž přitom použil pojem *rendu*, který je protikladem jak (imaginárního) simulakra, tak i symbolického kódu. *Rendu* je třetí prostředek reprezentace reality ve filmu – nikoli imaginární imitací anebo symbolickou kodifikací, nýbrž prostředky jejího bezprostředního „tlumočení“.¹²⁾ Chion zde má na mysli zejména ony současné techniky záznamu a reprodukce zvuku, jež nám umožňují nejen přesně reprodukovat „originální“ zvuk, nýbrž zesilovat jej a učinit tak slyšitelnými detaily, jež bychom nebyli s to slyšet, kdybychom byli sami v „realitě“, jak ji zaznamenává obraz. Tento druh zvuku námi prostupuje, zmocňuje se nás na bezprostředně-reálné rovině; viz například obscénně nechutné mazlavě mlaskavé zvuky, naznačující nějakou neurčitou činnost kdesi mezi sexuálním stykem a narozením dítěte, které doprovázejí proměnu lidských bytostí v jejich mimozemské klony v Kaufmanově verzi filmu *INVAZE ZLODĚJŮ TĚL*. Podle Chiona tento posun ve statutu zvukové stopy naznačuje pomalou, avšak dalekosáhlou revoluci, k níž v současné kinematografii dochází. V těchto případech již totiž není přiměřené mluvit o tom, že zvuk „doprovází“ proud obrazů; zvuková stopa spíše funguje jako primární referenční rámec, jenž nás orientuje v zobrazované diegetické realitě. Zvuková stopa, která nás ze všech stran zaplavuje detaily, tak v jistém smyslu převzala funkci, kterou kdysi měl vstupní záběr. Poskytuje nám všeobecnou perspektivu, „mapuje“ situaci a zaručuje její kontinuitu, zatímco obrazy na plátně jsou redukovány na izolované fragmenty, vizuální ryby volně plovoucí ve všeobsáhlém médiu akvária-zvuku.

Jen nesnadno by se hledala lepší metafora psychózy: narozdíl od „normálního“ stavu, v němž Reálno je chyběním, díra uprostřed symbolického řádu (centrální černá skvrna

12) Michel Chion, *Révolution douce*. In: *La Toile Trouée*. Paris 1988, s. 25 – 31.

na Rothkových malbách), máme zde „akvárium“ Reálna obkružujícího izolované ostrovy Symbolična. Jinak řečeno: slast již svým chyběním, které funguje jako ústřední „černá díra“, kolem níž je propojena síť označování, nepohání množení označujících, nýbrž symbolický řád sám je naopak redukován na volně plovoucí ostrovy označujících, na bílkovité *îles flottantes*, vyhřívající se v moři žlutkovité slasti.¹³⁾

Ovšem technika tlumočení, *rendu*, se neomezuje jen na „tichou revoluci“, která se právě odehrává v kinematografii.¹⁴⁾ Detailní analýza ukazuje, že je přítomen již v klasickém hollywoodském filmu – například ve filmu *noir* z konce čtyřicátých let a začátku let padesátých. Mnoho těchto filmů spočívá na prohibici určitého formálního prvku, který konvencionálně hraje ústřední roli ve vyprávění zvukového filmu: objektivní záběr, montáž, hlas apod. Film Roberta Montgomeryho *DÁMA V JEZEŘE* je například vybudován na prohibici objektivního záběru: s výjimkou úvodu a konce, kde se Marlowe dívá přímo do kamery, přičemž uvádí příběh a komentuje ho, je celý děj vyprávěn zpětně subjektivními záběry – vidíme jenom to, co vidí detektiv sám (včetně sebe sama, dívá-li se do zrcadla). Naopak Hitchcockův film *PROVAZ* je postaven na prohibici montáže: celý snímek působí jako jediný záběr bez střihu a přerušení. I tehdy, je-li střih z technických důvodů nezbytný (v roce 1949 trval nejdelší možný záběr kamery deset minut), je zakryt tak, že je nepostřehnutelný. A konečně film Russela Rouse *ZLODĚJ*, jenž líčí příběh komunistického agenta, který se nakonec pod morálním tlakem zhroutl a sám se vzdá FBI, je vybudován na prohibici hlasu: je to sice „mluvící film“, protože slyšíme obvyklý hluk pozadí, a s výjimkou několika vzdálených zamumlání nikdy neslyšíme hlas, mluvené slovo (film se vyhýbá všem situacím, v nichž by byl nezbytný dialog); šlo o to zprostředkovat bolestnou samotu špióna a jeho izolaci od společenství.

Každý z těchto filmů v nás zanechává nepopíratelný pocit neuspokojení, zklamání; vyvolávají pocit klaustrofobické uzavřenosti, jako bychom byli sami uvězněni v psychotickém univerzu bez symbolické otevřenosti. V *DÁMĚ V JEZEŘE* si stále přejeme, abychom byli propuštěni ze „skleníku“ detektivova pohledu a mohli se na jednání podívat „svobodně“ a z objektivní perspektivy. V *PROVAZU* zoufale očekáváme střih, aby nás vysvobodil ze setrvalé noční můry. Ve *ZLODĚJOVI* se těšíme na dobu, až nás nějaký hlas vytrhne

13) Fakt, že takto tlumočené Reálno je tím, co Freud nazval „psychickou realitou“, dosvědčuje krásná scéna v Lynchově filmu *SLONÍ MUŽ*, která předvádí subjektivní zkušenost Sloního muže „zevnitř“. Matrice vnějších zvuků, hluk „reálného světa“, je buď suspendována, anebo přesunuta do pozadí; vše, co slyšíme, je rytmický typ nejasného původu a postavení, cosi mezi tlukotem srdce a pravidelným rázem stroje. To je nejčistší podoba *rendu*: puls, který nic nenapodobuje či nesymbolizuje, nýbrž který se nás zmocňuje přímo, „tlumočí“ věc bez zprostředkování. V malířství tomuto *rendu* odpovídá nejvíce abstraktní expresionismus, „action painting“. Divák by se měl na obraz dívat zblízka, aby ztratil objektivní distanci a byl vtažen dovnitř; obraz sám nenapodobuje realitu ani ji nereprezentuje prostřednictvím symbolických kódů, nýbrž „tlumočí“ reálno tím, že se „zmocňuje“ diváka.

14) Nejzřejmějším případem *rendu* v Hitchcockově díle je slavný záběr zpětného pohybu ve filmu *BĚSNĚNÍ*, v němž nám pohyb kamery (serpentina, potom přímo vzad, přičemž reprodukuje kravatu) říká, co se děje za dveřmi bytu, od něhož pohyb vyšel. François Regnault předložil dokonce ve své studii o Hitchcockovi hypotézu, že takový vztah mezi formou a obsahem je klíčem k celému Hitchcockovu dílu, v němž obsah vždy tlumočí určitý formální rys (spirály ve *VERTIGU*, protínající se linie v *PSYCHU* apod.): François Regnault, *Système formel d'Hitchcock*. „Cahier du Cinéma“ (hors-série 8: Alfred Hitchcock) 1980, s. 21 – 30.

z uzavřeného autistického univerza, v němž nesmyslné hluky ještě zvýrazňují základní mlčení, absenci mluveného slova.

Každá z těchto tří prohibicí vede k vlastnímu druhu psychózy; vezmeme-li tyto tři filmy jako referenční body, bylo by dokonce možné vypracovat klasifikaci tří základních typů psychózy. Prohibicí objektivního záběru vede DÁMA V JEZEŘE k paranoidnímu účinku. Protože perspektiva kamery nikdy není „objektivní“, pole viděného je stále ohrožováno neviděným a hrozbou se stává dokonce i sama blízkost objektů k poli vidění. Všechny objekty nabývají potenciálně výhružného charakteru, nebezpečí je všude. (Když se například nějaká žena blíží ke kameře, zakoušíme její přítomnost jako agresivní zásah do sféry naší intimity.) Prohibicí montáže působí film PROVÁZ psychotickou *passage à l'acte*. Provaz z názvu je nakonec provaz, spojující „slova“ a „skutky“. Stejně jako provaz popravčího označuje okamžik, kdy se symbolično hroutí do Reálna. ZLODĚJ, který zapovídá hlas, tlumočí psychotický autismus, konečnou izolaci od diskursivní sítě intersubjektivní. Vidíme teď, v čem spočívá dimenze *rendu*: nikoli v psychotickém obsahu těchto filmů, nýbrž ve způsobu, jímž je obsah nikoli jednoduše „vyličen“, nýbrž „tlumočen“ samou formou vyprávění. „sdělení“ filmu je v tomto případě vskutku jeho forma.

Posledním důvodem pro „selhání“ těchto filmů je to, že formální prohibice, které zavádějí, jsou arbitrární a nevypočitatelné. Jako by se režisér rozhodl vzdát se jedné z klíčových složek normálního mluvčího filmu (objektivní záběr, montáž, hlas) jen kvůli formálnímu experimentu. Ve všech těchto třech filmech je tedy zahrnuta prohibice něčeho, co by vůbec nemuselo být vyloučeno, a nikoli (jako v případě základního paradoxu, který podle Lacana definuje symbolickou kastraci a tabu incestu, to jest v případě prohibice slasti, *jouissance*, která je axiomaticky nemožná) prohibice něčeho, *co je již o sobě nedosažitelné*. Odtud smysl klaustrofobie, který vyvolávají; protože chybí základní prohibice, ustavující symbolický řád – zákaz incestu, „přeříznutí provazu“, jehož pomocí dosahujeme symbolické distance vůči realitě – a protože arbitrární prohibice, jež je realizována, pouze ztělesňuje a dosvědčuje druhé chybění, nedostatek nedostatku samého.

Miluj svůj sinthom jako sebe sama

Nedostatek nedostatku – to jest chybění distance, prázdného prostoru, který „spouští“ proces symbolizace – charakterizuje podle Lacana psychózu. *Rendu* je tedy možné definovat jako elementární buňku či nulový bod psychózy. Zde se pak dotýkáme jednoho z nejradikálnějších rozměrů, který odděluje pozdního Lacana od „standardní“ verze jeho teorie. Limitou klasického Lacana je limita diskursu. Pole psychoanalýzy se chápe jako pole diskursu a nevědomí je definováno jako „diskurs Jiného“. Ke konci šedesátých let Lacan zpřesnil svou teorii diskursu, když specifikoval matici čtyř diskursů – diskursy Pána, University, Hysterie a Analytika –, které podle něj představují čtyři možné typy sociální vazby, čtyři artikulace sítě, regulující intersubjektívni vztahy. První z nich, který je zároveň východiskem všech ostatních, byl diskurs Pána, v němž určité označující (S_1) představuje subjekt (\$) pro jiné označující, přesněji však pro všechna ostatní označující (S_2). Problém tkví v tom, že tato přiměřená operace označování se nikdy neobejde

bez toho, že by současně nevytvářela rušivý, zmatený a zneklidňující nadbytek, nějaký zbytek či „exkrement“, který Lacan označuje jako malé *a*. Ostatní tři diskursy nejsou nic jiného než tři různé pokusy „vyrovnat se“ s tímto obtížným a rozkladným reziduem, se slavným *objet petit a*.

Diskurs University bere toto reziduum jako svůj přímý předmět, své „druhé“, a pokouší se je transformovat v „subjekt“ tím, že je aplikuje na síť „vědění“ (S_2). To je elementární logika pedagogického procesu: z nezroceného objektu, z „nesocializovaného“ dítěte vytváříme subjekt tím, že mu implantujeme vědění. Potlačenou pravdou tohoto diskursu je to, že za zdáním neutrálního vědění je vždy gesto Pána.

Diskurs Hysterie začíná takříkajíc na opačné straně. Jeho základní složkou je hysterická otázka Pánovi: „Proč jsem tím, co ty říkáš, že jsem?“ Tato otázka se objevuje jako reakce na to, co Lacan na počátku padesátých let nazýval „zakládající slovo“, na výkon svěřování symbolického mandátu, který tím, že mne pojmenuje, definuje a určuje mé místo v symbolické síti. Hysterická otázka tedy artikuluje zkušenost trhliny, neredukovatelného příkopu mezi označujícím, které mne reprezentuje, a nesymbolizovaným přebytkem mého bytí zde. Hysterik je ztělesněním této ontologické otázky: jeho/jejím základním problémem je, jak ospravedlnit a vysvětlit svou existenci v očích Druhého.¹⁵⁾

A konečně diskurs Analytika je symetrickým protikladem diskursu Pána. Analytik zaujímá místo nadbývajícího objektu a přímo se ztotožňuje s reziduem diskursivní sítě. Právě proto je diskurs Analytika mnohem paradoxnější, než by se na první pohled mohlo zdát, neboť se snaží sešít diskurs a vychází přitom právě od toho prvku, který se diskursivní artikulaci vymyká, od jeho odpadu či exkrementu.

Nesmíme zapomínat, že Lacanova matrice čtyř diskursů je matricí čtyř možných pozic v intersubjektivní síti komunikace: stále jsme tedy v poli komunikace jako významu, navzdory (anebo díky) všem paradoxům, které Lacanova konceptualizace těchto termínů implikuje. Komunikace je strukturována jako paradoxní kruh, v němž vysílač přijímá od příjemce své sdělení v obrácené (to jest v pravé) formě. V této formulaci decentrované Jiné *post facto* rozhoduje o pravém významu toho, co jsem řekl (v tomto smyslu je tedy S_2 pravý pán-označující, který retroaktivně dává význam S_1). To, co obíhá mezi subjekty v symbolické komunikaci je v poslední instanci chybění – konstitutivní nepřítomnost sama –, protože právě tato absence otevírá prostor, v němž se může ustavovat pozitivní význam. To vše jsou paradoxy, jež jsou vlastní poli komunikace jakožto významu; non-sens signifikantu, totiž označující bez označovaného, je jakožto podmínka možnosti všech ostatních signifikantů non-sens, který je vlastní právě poli významu a vymezuje toto pole *zevnitř*.¹⁶⁾

15) Narozdíl od perverze, kterou naopak charakterizuje chybění otázky: perversní člověk má bezprostřední jistotu, že jeho počínání slouží slasti druhého. Hysterie a její „dialekt“, nutková neuroza, se liší způsobem, jak se subjekt snaží legitimovat svou existenci: hysterik tím, že se Druhému nabízí jako objekt jeho lásky, neurotik tím, že se frenetickou aktivitou snaží podřídit požadavku Jiného. Odpovědi hysterika je tedy láska, neurotikovou odpovědí je práce.

16) „Komunikace jakožto význam“, protože v poslední instanci se obojí překrývá; a to nejen proto, že obíhající „objektem“ je vždy význam (třebaže v negativní formě nonsensu), nýbrž proto, že význam je vždy intersubjektivní, je ustaven prostřednictvím kruhu komunikace: význam toho, co jsem řekl, určuje retroaktivně vždy druhý, adresát.

Všechno úsilí posledních let směřoval Lacan k prolomení pole komunikace jakožto významu. Když pomocí matrice čtyř diskursů vypracoval definitivní, logicky očištěnou strukturu komunikace a sociální vazbu, začal vymezovat obrysy jistého prostoru, v němž se signifikanty samy nalézají ve stavu „svobodného vznášení“, které logicky předchází jejich diskursivnímu skloubení a artikulaci; prostoru specifické „prehistorie“, jež předchází „dějinnosti“ sociální vazby a která je psychotickým jádrem, unikajícím diskursivní síti. Odtud pak poněkud nečekaný posun v *Semináři XX (Encore)* – posun homologický vzhledem k posunu od signifikantu ke znaku – posun od Jiného k Jednomu. Dříve se Lacan snažil především definovat jinakost, která předchází utvoření Jednoho. Nejprve je v teorii signifikantu jako diferenciálu každé Jedno definováno svazkem svých diskursivních vztahů ke svému Jinému. Každé Jedno se předem chápe jako „jedno mezi jinými“. Poté se Lacan pokoušel v oblasti velkého Jiného samého, to jest v symbolickém řádu, izolovat a odlišit její extratemporální, nemožně-reálné jádro. Takto je *objet petit a* „jiné uprostřed Jiného samého“, cizí těleso v samém jeho srdci. Najednou však v *Semináři XX* narážíme na Jedno (*Y a de l'Un*, „Jedno jest“), které není jedním mezi jinými, které se ještě neúčastní na artikulaci, vlastní řádu Jiného. Toto Jedno je právě ono Jedno *jouis-sense*, ještě nezapojeného označujícího, které se stále volně vznáší a je prosyceno slastí: slast mu brání, aby bylo artikulováno v řetězci označujících.

Aby naznačil specifičnost tohoto Jednoho, vytvořil Lacan neologismus *le sinthome*: je to bod, fungující jako poslední opora konzistence subjektu, bod „toto jsi ty“, bod vyznačující dimenzi toho, „co je v subjektu víc než on sám“ a co tedy „miluje víc než sebe sama“, onen bod, který však není ani symptomem (kódované sdělení, v němž subjekt přejímá své vlastní sdělení v obrácené formě, pravda jeho touhy), ani fantazií (imaginární scénář, který svou fascinující přítomností odstiňuje chybění v Jiném, radikální nesoudržnost symbolického řádu).

Lacanův pojem *sinthome* lze vyjasnit dvěma příklady z díla anglické autorky Patricie Highsmithové. Její povídky často zkoumají motiv patologických tiků přírody, její monstrózní deformace, které zhmotňují nejhlubší slast subjektu, protože slouží jako její objektivní protějšek a podepírají ji. V její povídce *Rybník* se rozvedená žena s malým dítětem stěhuje do domku na vesnici s hlubokým rybníkem na zahradě, z něhož vyrůstají podivné rostliny. Rybník chlapce přitahuje a jednoho rána ho matka nalezne utopeného a zapleteného do kořenů. V rozčilení volá zahradníka, který kolem rybníka rozpráší herbicid. Ale bezvýsledně: kořeny rostou ještě úporněji než předtím. Nakonec se do nich pustí sama a jako posedlá je začne sekat a řezat. Když s kořeny bojuje, zdá se, jako by jí kořeny odpovídaly: čím více na ně útočí, tím více se do nich zaplétá. Nakonec přestane vzdorovat a poddá se jejich objetí, protože v jejich přitažlivosti poznává volání svého mrtvého dítěte. To je obraz *sinthomu*: rybník jako „otevřená rána přírody“, jádro slasti, jež nás přitahuje i odpuzuje současně.

Obrácená variace téhož motivu se objevuje v jiné povídce Patricie Highsmithové, *Tajemný hřbitov*. V malém rakouském městě vystavují doktoři v místní nemocnici umírajícího pacienta radioaktivnímu experimentu. Na hřbitově za nemocnicí, kde jsou pohřbíváni pacienti, se objevují bizarní protuberance, rudé, houbovitě vyrůstky podobné rostlinám, jejichž růst se nedá zastavit. Po nějaké době si na ně místní lidé zvyknou;

stanou se dokonce turistickou atrakcí, dokonce se píše básně o podivném a neodolatel-
ném „podrostu slasti“.

Ontologický statut těchto vyrůstajících porostů Reálna, pučících z půdy běžné reality je naprosto dvojznačný; existují a neexistují. Tato dvojznačnost se dokonale překrývá s dvěma protikladnými významy slova „existence“ u Lacana. Za prvé existence znamená symbolizaci, integraci do diskursivního řádu: pouze o tom, co je symbolizováno, lze říci, že existuje. V tomto smyslu také Lacan tvrdí: „Žena neexistuje“ anebo „neexistuje sexuální vztah“. Žena či sexuální vztah nemají k dispozici vlastní označující; vzpírají se symbolizaci, a tedy je nelze vepsat do symbolické sítě. To, oč jde zde, je to, co Lacan s odkazem k Freudovi a Heideggerovi „původní *Bejahung*“, stvrzením před popřením, aktem, který „dává věcem být“ a který propouští Reálno do „jasnosti jeho bytí“. Podle Lacana známý „smysl nereality“, který zakoušíme v přítomnosti jistých fenoménů, lze lokalizovat právě na této rovině: naznačuje, že příslušný objekt ztratil své místo v symbolické realitě.

Avšak existence je rovněž definována v opačném smyslu jako „ex-sistence“, tj. jako nemožně-reálné jádro, vzpírající se symbolizaci. První stopy tohoto pojetí existence lze nalézt už v *Semináři II*, v tom, že „v každé existenci je cosi tak neuvěřitelného, že si stále musíme klást otázku, zda má nějakou realitu“. Právě tato ex-sistence Reálna, Věci ztělesňující nemožnou slast, je eliminována už na počátku symbolického řádu. Můžeme říci, že jsme vždy již zapleteni do nějakého *vel*, do „buď/anebo“; že jsme nuceni volit mezi významem a ex-sistencí. Pak ale můžeme říci, že právě žena „existuje“, že přetrvává jako residuum slasti mimo význam, protože se vzpírá symbolizaci; právě proto, jak to formuluje Lacan, je žena „*sinthom* muže“.

Toto pojetí ex-sistujícího *sinthomu* – bujícího „podrostu“ v příbězích Patricie Highsmithové – je tedy mnohem radikálnější než symptom či fantazie; *sinthome* je psychotické jádro, které nelze interpretovat (jako symptom), ani přejít (jako fantazie). Co tedy s ním? Lacanova odpověď a současně i Lacanova definice posledního momentu psychoanalýzy, je *identifikovat se se sinthomem*. *Sinthom* reprezentuje nejzazší mez psychoanalytického procesu – útes, na který psychoanalýza naráží. Je ale zkušenost radikální nemožnosti *sinthomu* konečným důkazem toho, že psychoanalytický proces dospěl ke svému závěru?¹⁷⁾ Na konec psychoanalytického procesu dospíváme tehdy, jakmile izolujeme jádro slasti, které je jakoby imunní vůči operativnímu modu diskursu. To je také poslední Lacanovo čtení Freudova motta „Wo es war, soll ich werden“: v reálnu svého symptomu musíš poznat poslední základ svého bytí. Tam, kde již byl symptom, je místo, s nímž se musíš identifikovat a v jeho „patologické“ singularitě rozpoznat moment, jenž garantuje tvou konzistenci.

Je teď zřejmé, jak velmi se od „standardní“ verze své teorie Lacan vzdálil v posledním desetiletí svého učení. V šedesátých letech stále ještě chápal symptom jako „prostředek,

17) Právě to chce Lacan zdůraznit ve své tezi o „joyceovském symptomu“. Jak tvrdí J.-A. Miller: „Zmínka o psychóze v souvislosti s Joycem neměla znamenat nějaký druh aplikované psychoanalýzy; šlo naopak o pokus zproblematizovat analytikův diskurs sám pomocí Joyceova symptomu, pokud je subjekt, ztotožněný se svým symptomem, uzavřen v jeho konstrukci. Možná že analýza ani nějaký lepší konec mít nemůže.“ Jacques-Allain Miller, *Préface*. In: Jacques A u b e r t (Ed.), *Joyce avec Lacan*. Paris 1988, s. 12.

jímž může subjekt uvolnit svou touhu“, tedy jako kompromisní útvar, svědčící o tom, že subjekt nepřetrvává ve své touze – a právě proto byl přístup k pravdě touhy možný jen skrze interpretační rozpouštění symptomu. U pozdního Lacana je naopak analýza u konce, jakmile nabýváme jistého odstupu k fantazii a identifikujeme se s patologickou singularitou, na které závisí soudržnost naší slasti.

Rovněž tak je teď zřejmé, jak rozumět Lacanovu tvrzení z poslední stránky jeho *Semináře XI*, že „touha analytika není čistou touhou“. Všechna dřívější Lacanova určení konečného momentu analytického procesu, „přechodu“ (*passe*) analysanda v analytika, implikovala cosi jako očišťování touhy, průlom k „touze v čistém stavu“. Analytický postup prikazoval za prvé zbavit se symptomů jako kompromisních útvarů; poté překročit fantazii – rámec, definující souřadnice touhy. „Touha analytika“ byla tedy touhou očištěnou od slasti a analysand zaplatil za přístup k čisté touze ztrátou slasti.

V posledním období je však perspektiva obrácena: máme se identifikovat právě se zvláštní formou naší slasti. Jak se ale liší toto ztotožnění se symptomem od toho, co běžně tímto výrazem rozumíme, tedy od hysterického zvratu do „šílenství“?

Ve skvělé povídce Ruth Rendellové *Svlačcové hodiny* ukradne staropanenská Trixie ve starožitnictví krásné staré hodiny. Jakmile je však vlastní, hodiny v ní stále vyvolávají neklid a vinu. V náhodných poznámkách svých známých pořád čte narážky na svůj malý zločin a když se jeden přítel zmíní o tom, že podobné hodiny kdosi nedávno ukradl ve starožitnictví, Trixie propadne panice a cítí se být přitahována pod projíždějící vlak podzemní dráhy. Když již nakonec nemůže tikání hodin snést, hodí je do řeky, ale řeka je mělká a Trixie se zdá, že z mostu ji mohl kdokoli zahlédnout. Vstoupí tedy do řeky, hodiny vytáhne, rozbíjí je kamenem a kusy hází kolem sebe. Čím více je kusů, tím více se zdá, že řeka je plná hodin; a když ji o něco později vytáhne farmář ze sousedství mokrou, potlučenou a třesoucí se z vody, Trixie točí rukama jako hodinovou ručičkou a pořád opakuje: „Tik tak. Tik tak. Tik tak. Svlačec hodiny.“

Tento druh identifikace můžeme odlišit od toho, který vyznačuje závěrečný moment psychoanalytické procedury pomocí rozdílu „odehrávání“ a toho, co Lacan nazývá *passage à l'acte*. Zhruba řečeno: odehrávání je stále symbolický akt, akt adresovaný velkému Jinému. Naopak „přechod k aktu“ dimenzi Jiného suspenduje: akt je zde transponován do oblasti Reálna. Jinak řečeno: odehrávání je pokus prolomit symbolický blok (nemožnost symbolizace či převádění do slov) pomocí takového aktu, který nicméně stále funguje jako nositel zašifrovaného sdělení. Nešťastná Trixie se svou závěrečnou identifikací s hodinami snaží dosvědčit svou nevinu Jinému a zbavit se tak nesnesitelného břemene své viny; její „odehrávání“ představuje rovněž určitou výtku Jinému.

Naopak „přechod k aktu“ zahrnuje východ ze symbolické sítě, uvolnění sociální vazby. Lze říci, že odehráváním se ztotožňujeme se symptomem, jak jej Lacan chápal v padesátých letech, když jej vykládal jako zašifrované sdělení určené Jinému, zatímco v *passage à l'acte* se ztotožňujeme se *sinthomem*, s patologickým „tikem“, strukturujícím reálné jádro naší slasti. Ve filmu TENKRÁT NA ZÁPADĚ Sergia Leoneho uchovává hlavní hrdina, muž s harmonikou, minimální soudržnost tváří v tvář dětskému traumatu (bezděčně se podílel na vraždě svého bratra) díky určité formě osobní „bláznivosti“. Jeho specifické „šílenství“ nabývá formy identifikace s jeho symptomem-harmonikou. „Hraje ústy na svůj nástroj, když by měl mluvit, a mluví, když by měl hrát,“ říká jeho přítel Cheyenne.

Lacanovsky řečeno: člověk, jehož všichni znají jako Harmoniku, prošel „ochuzením subjektivity“; nemá jméno, nemá označující, jež by ho reprezentovalo (patrně není náhodou, že poslední z Leonových westernů se nazývá MÉ JMÉNO JE NIKDO); svou konzistenci je s to zachovat jen identifikací se svým symptomem.

V tomto „ochuzení subjektivity“ prochází radikální proměnou vztah k pravdě. V hysterii a jejím „dialektu“, nutkavé neuróze, se vždy podílíme na dialektickém pohybu pravdy, a právě proto je odehrávání na vrcholu hysterické krize vždy zcela determinováno souřadnicemi pravdy; zatímco *passage à l'acte* dimenzi pravdy takřkajíc suspenduje.¹⁸⁾

Pokud má pravda strukturu (symbolické) fikce, jsou pravda a Reálno slasti (*jouissance*) neslučitelné. Příklady filmů BRAZIL anebo LILI MARLEEN tedy neodhalují nějakou potlačovanou pravdu v totalitarismu. Nekonfrontují totalitní logiku se svou vlastní vnitřní pravdou. Pouze ji rozpouštějí jako účinnou sociální vazbu tím, že izolují nesnesitelné jádro její bezmyšlenkovité slasti.

Přeložil Miroslav Petříček jr.

Přeloženo z anglického originálu:

Slavoj Žižek, *The Undergrowth of Enjoyment:*

How Popular Culture Can Serve as an Introduction to Lacan.

In: Elizabeth Wright – Edmond Wright (Ed.), *The Žižek Reader.*

Blackwell Publishers: Oxford – Malden, MA 1999, s. 11 – 36.

Copyright © Blackwell Publishers Ltd, 1999

Citované filmy:

Běsnění (Frenzy; Alfred Hitchcock, 1971), *Brazil* (Terry Gilliam, 1985), *Dáma v jezeře* (Lady in the Lake; Robert Montgomery; 1946), *Invaze zlodějů těl* (The Invasion of the Body Snatchers; Philip Kaufman, 1956), *Lili Marleen* (Rainer Werner Fassbinder, 1980), *Mé jméno je Nikdo* (Il mio nome è Nessuno / My Name is Nobody; Tonino Valerii, 1973), *Provaz* (Rope; Alfred Hitchcock, 1948), *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), *Ptáci* (The Birds; Alfred Hitchcock, 1962), *Říše slunce* (The Empire of the Sun; Steven Spielberg, 1987), *Sloní muž* (Elephant Man; David Lynch, 1980), *Šílený Max 2* (Mad Max II: The Road Warrior; George Miller, 1981), *Tenkrát na Západě* (Once Upon a Time in the West; Sergio Leone, 1968), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1957), *Zloděj* (The Thief; Russell Rouse, 1952), *Žena za výkladem* (The Women in the Window; Fritz Lang, 1944).

18) Původní hysterickou pozici charakterizuje paradox „říkání pravdy formou lži“. Po stránce doslovné pravdy (korespondence slov a věcí) hysterik nepochybně lže; avšak prostřednictvím této lži vytryskne a artikuluje se pravda jeho/její touhy. Pokud je nutkavá neuróza „dialektem hysterie“ (Freud), potud implikuje jistou inverzi tohoto vztahu: nutkavý neurotik „lže formou pravdy“. Vždy se „drží fakt“, snaží se setřít stopy své subjektivní pozice. Je „zhysterizován“ (a tedy jeho touha vyvře) pouze tehdy, když nakonec v nějakém uklouznutí „úspěšně zalže“.