

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

LADA ČALE FELDMAN (Zagreb – Filozofski fakultet)

**»HISTERIJA REALIZMA« I ŽENSKI POGLED
U BEGOVIĆEVU *PUSTOLOVU PRED VRATIMA***

UDK 821.163.42-2.09Begović, M.

Iznalazak preciznijih spojnica između Begovićeve *Pustolova pred vratima* i Freudovih *Tumačenja snova* što ih rad ističe uokviruje se suvremenim feminističko-psihoanalitičkim interesom za tematizaciju kazališnog i filmskog gledanja kao rodno uvjetovane pozicije, osobito s obzirom da je Begovićeve protagonistica, rascijepljena na gledateljicu i lik na ekranu vlastitog delirija, ujedno i bolesnica od nepoznate bolesti – po mnogim indicijama sudeći, histerije. Rasprava se psihoanalitičkom paradigmom subjektivacije služi, nadalje, kako bi osvijetlila na koji način pogled u životno »kino«, umjesto kobi »pada u neautentično« (Mrkonjić, 1985), za protagonisticu znači stjecaj statusa tragičkog subjekta: dosadašnja tumačenja komada, naime, razmjerno su marginalnim motivom držala pisma što protagonisti pristižu s nepoznatog izvorišta, dok se ovdje pokazuju ključnima u uspostavi potpunije slike raspodjele vidnih polja što ih komad tematizira, utoliko što se Neprisutni, nevidljivi ljubavnik, u pismima konstituira kao Agnezina gledatelj s one strane »ekrana« –nedohvatna točka smisla koja Djevojku, Agnezinu »izvornu« gledateljsku dvojnici, i nagoni na proces samospoznaje dok se zamišljeni ljubavnik još nalazi na početnoj točki »vremenske petlje« (Žižek, 2006) komada, kao Djevojčina nesvjesna želja.

79

Ekran je tu mjesto za meditaciju.

Jacques Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*

Ustručavajući se možda da podlegne omami očitoga,* pa da previše revno slijedi autorove izričite sugestije kako je drama nastala »pod dojmom novoga pokreta psihologije nesusjesnog«, s namjerom da dočara »komplicirane vibracije ljudske podsvijesti« – to jest »cijeli jedan život« poistovjećen s protagonističinom »osnovnom željom«, život »koji je, precizno formiran,

* Tekst koji slijedi proširena je inačica gostujućeg predavanja što sam ga 12. travnja 2006., na poziv prof. dr. Gordana Muzaferije, održala na Filozofskom fakultetu u Sarajevu, te joj se na tome poticaju srdačno zahvaljujem.

postojao u njezinoj podsvijesti«¹ – egzegeza Begovićeve *Pustolova pred vratima* nerado je posezala za psihoanalitičkom literaturom bilo kao konkretnije utvrdivim intertekstom drame bilo kao mogućim metodološkim okvirom tumačenja.² Tako je, primjerice, Zvonimiru Mrkonjiću taj intertekst sasvim sigurno načelno relevantan, no u samoj drami providan, ako ne i izravno osporen, jer pristiže prije svega posredništvom simbolističke i ekspresionističke stilske ponude koju da Begović slijedi jer mu je ipak prvo na umu »stvaranje jednog teatarskijeg teatra, koji potpunije sagledava čovjekov usud«, a on je, »s gledišta estetike dvadesetih godina, prepušten izazovu medija, ideologija i programa koji ga potčinjavaju svojoj tipiziranoj vizuri«, pa je samo pitanje Begovićevih »romanesknih« sklonosti što je problem estetike želio razmotriti »iz individualne psihologije lika«:

Dvadesete godine, kao novi stilski kompleks, zamijenile su psihologiju i psihoanalizu udjelom masovnih medija prikazivanja stvarnosti odnosno izvještavanja o njoj, kao što su film, politička agitacija i teatralni teatar (Begović, Brecht, Horvath). [...]

Nije važan prijenosni mehanizam kojim Agnezin pokušaj života dolazi na pozornicu – da li je on san ili podsvijest – nego pitanje sukoba između 'pravog' života i 'kopije' života kao limesa teatralnosti, zašto i na koji način 'kopija' pobjeđuje 'izvornik'. (1981, 175 i 176)

80

Da je estetski problem Begoviću primaran, svakako se valja složiti, no neki elementi Mrkonjićeve interpretacije ipak proturječe načelnoj nemilolaznosti Begovićeve psihoanalitičke inspiracije. Zanimarivi obilježje kulturno-kritičkih reperkusija Freudova nauka, doživljavajući ga isključivo u terminima studija »individualne psihologije«, Mrkonjić psihoanalizi – kao da je riječ o nečemu što je kronološki smjenjuje, a ne o nečemu što joj je zapravo konstupstancijalno³ – sučeljuje interes za egzistencijalnu i sociokulturnu

¹ Riječ je o odlomku iz teksta objavljenog u »Hrvatskoj pozornici« 12. 9. 1925. koji navodim prema Alfrević, 1998, 333.

² Boris Senker ističe da je svojedobna neposredna kritika *Pustolova* »voljela pisati« o Erosu i Thanatosu, »otkrivati Freuda 'između redova' Begovićeovog teksta« (1984, 168), pa se sam ekstenzivnijoj otkrivačkoj radnji te vrste odlučuje odhrvati. Za tek rudimentarno razradenu tezu o *Pustolovu pred vratima* kao uspjeljoj no načelno nespojivoj kombinaciji »pirandelizma« i Freudove teorije o *Tumačenju snova*, usp. Čale Feldman (1997, 213–222), gdje se toj teoriji ipak naivno i reduktivno pripisuje težnja za pronalaskom unutrašnje »istine« i uspostavom »stabilnih značenja«.

³ Posebice kada je u pitanju film, ključna asocijacija »teatarskijeg teatra« u *Pustolovu*, o čemu usp. Kaplan (1998), gdje se raspravlja o koincidenciji psihoanalize i popularne

»laž« konzumerističkog užitka u trivijalnim »imitacijama života« kojemu se Djevojka u snu prepušta. Stoga i njezin završni »sлом« – oprečno tumačenje koje ću pokušati ponuditi, a koje će inzistirati na Djevojci kao punopravnoj tragičkoj junakinji – shvaća isključivo kao ishod »pada u neautentično« koji da je Begoviću »jednak smrti« (*ibid.*, 175).

Posljednje načelno »otkriće« Freuda u *Pustolovu* obrazložila je Alfirević, no njezine su interpretativne konzekvence ne samo u sukobu s ključnim segmentacijskim signalima teksta nego i s temeljnim postavkama teorije kojoj tragove u njemu otkriva:

Kod psihoanalitičke interpretacije ove drame čini mi se da bi trebalo zanemariti granicu između Prividenja-nestvarnosti i Igre-stvarnosti te čitavu radnju drame promatrati kao da se događa u stvarnosti. Jer, prema Freudovoj psihoanalizi, upravo podsvjesno određuje sve čovječje svjesne činove (Alfirević, 1997, 333).

No čemu se pozivati na teoriju o rascjepu subjekta kako bi se sama dramatisacija tog rascjepa, a ujedno i dramaturška okosnica analiziranog komada, izričito zanemarila? Ostatak tumačiteljske procedure, u skladu s obrazloženim zanemarenjem, psihoanalizira protagonisticu, i to kao da je riječ o jednom i jedinstvenom liku dvaju naizmjenično uporabivih imena: prema Alfirević, Djevojčina je izvorna trauma gubitak oca; svojim socijalnim statusom pripada tipičnim Freudovim pacijenticama, koje su patile zbog socijalnog licemjerja i »spolnog zatomljenja«; Agneza zato »usmjerava sav svoj nagon u traganju za nevidljivim ljubavnikom koji joj piše nježna pisma«

kulture u cijelosti, filmske napose, a prije svih ističe udio *Tumačenja snova* u toj uzajamnoj kulturnoj fascinaciji, koja prema autorici traje do danas, premda s izmjenjivim vrijednosnim atribucijama: »Ono što je najzanimljivije, međutim, jest posebna poveznica između 'otkrića' psihoanalize i otkrića kinematografa – dviju tehnologija što se tijesno vezuju uz ljudsku sposobnost snivanja – u otprilike istom povijesnom trenutku. [...] Napetosti i stresovi života radničke klase isto su progovarali kroz muška i ženska radnička tijela, ali radničkoj klasi psihoterapija nije bila dostupna, nego ili kinematograf ili mentalna bolnica. Freud je razvio psihoanalizu kao tehnologiju olakšavanja stresova u građanskom životu: u tome doslovnom smislu, psihoanaliza je bila tehnologija usporediva s kinematografom. [...] Djelovanje slikovlja u produkciji i cirkulaciji žudnje slična je i u psihoanalitičkoj teoriji o snovima i u filmu, iako su veze kinematografa i kulture složene. Kinematograf je sve to više utjecao na vrstu dobara za kojima će ljudi žudjeti i za vrijednostima koje će cijeniti. I obratno, dominantne mode i vjerovanja utjecali su na filmske priče i filmski stil. Ono što je nama zanimljivije jest odnos između Freudovih teorija i tekstova – prepričanih slučajeva – i, s druge strane, popularne kulture, posebice filmskih melodrama. [...] Priče o nesvjesnim fantazijama što ih posvuda nalazimo u Freudovim slučajevima lako se prepoznaju kao stožerne točke melodrama koje su već bile preplavile kazališnu pozornicu seleći se u filmske zaplete upravo u vrijeme lijeganja Freudovih pacijenata na kauč.« (Kaplan, 1998, 155–157)

te pritom očituje karakterističnu sklonost »precjenjivanju«, jer ljubavnik »postaje njenom opsesijom i ciljem mogućeg izbjavljenja«. Spolni joj nagon nadalje »prelazi u agresivnost, tjerajući je u katastrofu«, a »super-ego« joj nameće »krivnju, prezir i samokažnjavanje«, zbog kojih »teži prema smrti« kao »oslobođenju« (*ibid.*, 334).

Automatizam poveznice ženskog lika i kompleksa »erotizma« također se u kritici uglavnom doimao očitim, osobito zbog konteksta cjeline Begovićeve opusa unutar kojega se ta asocijacija opetovano uspostavlja (premda se, međutim, stječe dojam da se ona nameće mimo općeg europskog kulturnog konteksta prominentnosti tog interesa)⁴. No spomenuta veza žene i erotizma vrijedna je revizije imamo li na umu da upravo ona protagonistici *Pustolova* dodjeljuje posebno povlašteni položaj gledateljice i lika ujedno, dvostruku poziciju koja je jedno od najneutralgičnijih poprišta recentnije diskusije suvremene (feminističke) teorije kazališta i osobito, točnije: prvenstveno, filma. Kao što se često ističe, umetnuti prikaz u *Pustolovu* eksplicite se krsti »kinom«, pa bi stoga izdvojenost Djevojke/Agneze naspram ostalih Begovićevih ženskih uloga valjalo osvjetliti i s obzirom na to da se taj lik doima pozvanim utjeloviti (univerzalnu?) paradigmu kazališnog/filmskog pogleda i njegovih »erotičkih« – skopofilijских, dakle voajerskih, fetišističkih i identifikacijskih implikacija, položaj utoliko neuobičajeniji što se paradigmatički položaj gledatelja i u Freuda – a onda i, logično, u kasnijim, psihoanalitički orijentiranim teorijama filmskog i kazališnog pogleda – obično dodjeljuje muškarcu, dok je žena ono što se promatra, pa stoga načelno pribiva (samo) na pozornici/ekranu, nudeći svojim eventualnim gledateljicama užitke narcističke identifikacije u svojstvu objekta, ne subjekta pogleda.⁵

⁴ Taj se naime kontekst javlja tek u (dramskim) naznakama: ističući, primjerice, kako se »Begovićeve ženske likovi [...] bitno razlikuju od svojih domaćih prethodnika«, te kako mnogo duguju svojim europskim predšasticama iz Ibsenove, Strindbergove i Maeterlinckove dramatičke, Senker kao glavno ističe ženino »osvještenje« koje se katkad »poistovećuje s potpunim oslobađanjem njezine seksualnosti, u drugim pak s nadvladavanjem ili sublimacijom erotskih poriva«. Tu žena nije »pasivan i nemoćan promatrač«, nego »protagonist što se tečajem drame bitno mijenja [...] te odbacuje mjesto koje mu je u dramskom svijetu nametnuto i sam bira novo« (1984, 173).

⁵ Usp. hrv. prijevod danas već klasičnog teksta feminističke teorije filma, Mulvey 1999, gdje su udareni temelji te teze, barem kada je u pitanju iluzionizam holivudskog »narrativnog filma«: »U svijetu uređenom na temelju spolne neravnoteže, užitak gledanja podijeljen je između aktivnog/muškog i pasivnog/ženskog. [...] U svojoj tradicionalnoj egzibicionističkoj ulozi žene su istodobno gledane i izložene, njihov je izgled programiran za snažan vizualni i spolni učinak, pa se može reći kako konotiraju stanje biti-gledana. [...] Aktivno/pasivna heteroseksualna podjela rada ima slično kontroliranu narativnu strukturu. Prema principima

Međutim, ima još nekih očitosti u tome komadu koje redovito izmiču interpretativnoj pozornosti, pa bi nas već i sama ustrajnost te »slijepa pjege« u raznolikim prepričavateljsko-tumačiteljskim verzijama drame mogla potaknuti da je tretiramo kao »simptom«, učinak teksta podlozan psihoanalitičkoj anamnezi. Rekнем li još da je posrijedi tekst pisama koja se Agnezi, liku snovitog/filmskog/kazališnog umetka – a preko posrednika, dviju od deset inkarnacija Smrti – šalju s njoj nedostupnog izvorišta te koja predstavljaju odlučan moment umetnute radnje, otonac njezine »intrige« (baš kao, uostalom, i u nekim od prepričanih »zapleta« Freudovih *Tumačenja snova*),⁶ možda ću uspjeti opravdati iskušenje kojemu sam podlegla, naime da me ta slijepa pjega podsjeti na glasovitu raspravu oko Lacanove uporabe Poeova *Ukradenog pisma*. Toj se priči, kako je znano, ne samo pripovjedni nego i naknadni tumačiteljski zaplet (usp. Matijašević, 2002) vrti isto oko nevidljivih bjelodanosti što stalno izmiču potrazi, počevši, dakako, s kobnim pismom koje se dvaput nastoji sakriti upravo ostentativnim smještajem u samo središte promatračke pozornosti. Ključna zavodljivost željene skrivenosti spomenutog motiva, koji je postao poticajem višestruko uramljene istrage kako unutar, tako i izvan tekstovnih granica Poeove pripovijetke, ujedno nas vodi i do bitne distinkcije između Poeova i Begovićevid pisama. Dok nam tako u Poea (a i u kasnijih njegovih interpreta) ostaje nepoznato što u pismu piše – pa stoga njegov neumorni optjecaj Lacan i može iščitati kao »alegoriju označitelja«, prevlast »proizvodnje učinaka« u simboličkom poretku nad sadržajem pisma kao »jedinicom značenja« (Johnson, 1992, 223) – dotle nam je u Begovića tekst pisama do detalja na raspolaganju, što u obliku izravnih i cjelovitih citata, što u obliku Agnezinih prijenosa njegovih poruka, a skriven ostaje autor pisama, preciznije, mjesto s kojega se pisma šalju.

prevladavajuće ideologije i psihičkih struktura koje je podržavaju, muški lik ne može podnijeti teret spolne objektivacije. Muškarcu je odbojan pogled na svoj egzibicionistički privid. Zato lom između priče i predodžbe podržava ulogu muškarca kao aktivne osobe koja pokreće priču i razvoj događaja. Muškarac upravlja filmskom fantazijom i izranja kao predstavnik moći u još jednom smislu: kao nositelj gledateljeve perspektive koju prenosi i izvan ekrana [...].« (70 i 71) Za polemički osvrt na različite kasnije razrade te teorije kada je u pitanju kazalište, usp. prijevod teksta Freedman, 2006, dok će se moja rasprava u izvodu koji slijedi oslanjati na Rose, 1986/2005 i poglavito Copjec, 1995, jer obje izražavaju skepsu prema pozivanju filmske teorije na Lacanov koncept Imaginarnog kako bi se »ocrtala ili objasnila pozicija punine što je gledatelj u kinu zauzima« (Rose, 168).

⁶ U jednome, snivačica sanja kako mora proći dvorišnim prostorom kako bi »odnijela pismo nekom gospodinu« (110), drugi put se pismo spominje kao redovit uzrok histeričnom napadu (177), ili je pak dio stvarnih okolnosti koje prethode snu (321).

To što je, međutim, Begovićevim tumačima i sadržaj teksta pisama ostao nevidljiv, daje i strukturno podudarnih povoda diskusiji o uzastopnim, dramskim i objasnidbenim, kako bi Johnson rekla, »okvirima referencije«, jer i hrvatski pisac svoju dramu uramljuje refleksivnim rascjepom bliskim detektivskoj istrazi, te, podudarno Poeovom nalijezanju višestrukih »pogleda« na odsutno/prisutno pismo (*ibid.*, 223), u istom poslu udružuje (tekstualne/kazališne/filmske) prostore unutar i izvan pojedinih okvira: kao što Agneza traga za izvorištem pisama, Djevojka u umetnutoj prikazbi što je gleda poput »kina« traga za izvorištem »pravog života«, dakle smislom, dok mi, koji smo onkraj ruba vanjskog okvira, tragamo za uporištem koje će sklopiti smisao cjeline dramskog teksta. Otud onda i prisila uspostavljene analogije s lancem psihoanalitičko-dekonstrukcijskih tumačenja *Ukradenog pisma*, koja nagoni da se vratimo izazovnoj eksplicitnosti Begovićevo priznanja kako je dramom slijedio »pokret psihologije nesvjesnog«, pa da razmotrimo igra li pismo i u Begovića, čak i onkraj svoje nevidljivosti za tumače, neku srodno pertinentnu ulogu te do koje mjere izdvojena distinkcija glede toga što ostaje skriveno – a koja Begovićevo pismo obilježuje u odnosu na okolnosti unutar kojih se javlja, nestaje i tumači Poeov motiv – ovisi i o različitosti medija koji se u hrvatskog dramatičara uokviruju.⁷

84

Ako se Poe, naime, igra višestrukim uramljivanjem uzastopnih pripovijesti što izvješćuju o pogledima na pismo, dakle na neko »pripovijedanje« kojega ne toliko značenje koliko sama pripovjedna forma svima – i onima unutar i onima izvan priče – ostaje trajno nedostupna, Begović također ostvaruje suigru pisma i pogleda, ali unutar dramsko/kazališnog prikaza – gdje je gledanje, a ne pripovijedanje, ono što uspostavlja diskurzivnu »ram(p)u« – pa je stoga logično, vrijedi li moja analogija, očekivati da će i zamišljena instanca u srcu teksta koja ostaje nedostupna i nevidljiva, izvan dosega tumačenja, i sama imati neke veze s gledanjem. Pogotovo znademo li gdje

⁷ Kad smo već kod intermedijalnih, možda i nesumjerljivih, a svakako anakronih asocijacija i analogija, na razmišljanje o ovom elementu nevidljivog u *Pustolovu* uvelike me potakao francuski film *Skriveno* austrijskog redatelja Michaela Hanekea iz 2005. U njemu, umjesto pisama, s nepoznatog izvorišta u mjesto i vrijeme filmske priče pred likove dospijevaju videokasete, čime se također postiže višestruko uokvirivanje ekranâ, koje povremeno gledatelju onemogućuje razlikovanje unutrašnjeg i vanjskog okvira, tako da ono što se odvija na kaseti nerijetko može biti nagnan protumačiti kao zbivanja okvira priče, da bi ga neočekivano ubrzavanje »prevrtanja trake« ubrzo uvjerilo kako je riječ o umetnutom okviru, sadržaju kasete. Kasete, poput Poeova pisma, nekontrolirano kruži i zalag je ucjene. Poveznica pak s *Pustolovom* odnosi se na spoj vidljivog sadržaja kasete i nevidljivog oka kamere, koja, i sama skrivena, snima ono što je moralo ostati skriveno, ono što likovi skrivaju sami sebi ili drugim likovima, a za čime ionako hlepi vajerističko oko filmske publike.

za pismo doznajemo: u umetku drame, koji ispunja »život iskonstruiran u snatrenjima« – kao dio one klase koju *Tumačenje snova* naziva »biografskim snovima« – dakle niz prizora koji pomaže u dešifriranju »izgradnje duševnog aparata«,⁸ jer se upravo kroz »tumačenje snova može baciti pogled u njegovu nutrinu, kao kroz neki prozor« (Freud, 2001, 248, istakla L. Č. F.). Konačno, nije li upravo ta gledateljska sugestija, zajedno s inim napomenama o osjetilnom karakteru sna – o njegovom »mišljenju« u vizualnim slikama i osjetilnim nadražajima, o »stvaranju situacije, predstavljanju dramatisacije ideje« (*ibid.*, 69–70) i dapače dominantnoj selektivnoj proceduri pretvorbe latentnih misli u manifestni sadržaj koju da diktiraju upravo ta »sredstva predočavanja« – ono što učvršćuje okosnicu dosadašnjih tumačenja *Pustolova* kao metateatarske konstrukcije »kazališnog sna o životu«?⁹

A ipak, i sam se san u Freuda na tri mjesta uspoređuje s pismom,¹⁰ pa se i pogled u psihički »aparat« što ga san nudi lako naknadno prevrati u uvid u »instancu pisma u nesvjesnom«: Lacan se vraća upravo *Tumačenju snova*¹¹ kako bi u njemu otkrio poruku što subjektu stiže iz nesvjesnog, »strukturu označiteljskog lanca« koja ravna radom sna na premještanju, to jest sažimanju i pomicanju osjetilnih iskustava, metonimijskom klizanju i metaforičkoj zamjeni, inzistirajući da Freudovu izjavu kako je san rebus valja shvatiti doslovno te stoga, umjesto značenja, prije osvijetliti ulogu što je materijalnost označitelja ima za nesvjesno (Lacan, 1983, 167–168).

No prije nego što se detaljnije posvetimo potrazi za tom skrivenom, ponorno usidrenom instancom pogleda-pisma u *Pustolovu pred vratima*, valjalo bi još jednom prijeći osnovne korake kulturološke i psiho-analize, zbog kojih je Djevojka/Agneza i dospjela u svoj dvostruki (meta)dramski položaj, baštineći pritom mnogo od konstrukcije ženskosti kakva je careva-

⁸ Sjećamo se, i Begović se služi podudarnim leksemom kada veli da Nepoznatome, koji Djevojci nudi ispunjenje posljednje želje u obliku sna, za taj pothvat reprezentiranja Djevojčina psihizma treba »stanovit aparat« (Begović, 1996, 8).

⁹ Riječ je o sintagmi koja tvori naslov već citiranog eseja Borisa Senkera posvećenog ovom komadu, a iz knjige *Sjene i odjeci* (Senker, 1984). Izravnije korelacije sna i (kazališne i filmske) umjetnosti u nizu je drugih svojih studija razvijao, dakako, i sam Freud, o čemu sa stajališta hermeneutike usp. posebice Ricoeur, 1969, čiji će nam izvodi o kronološkim implikacijama zajedničke ekonomije i retorike nesvjesnog kada su u pitanju san, umjetnost, kultura i civilizacija nešto kasnije biti od posebne pomoći.

¹⁰ Usporedba se odnosi, dapače, na »pismo u šiframa« (Freud, 1983, 122 i 162) te na »cenzuru sna« kao usporedivu sa cenzurom pisama (*ibid.*, 170).

¹¹ Lacan pače eksplicite veli da »prati putove pisma u traganju za Freudovom istinom« (Lacan, 1983, 167–168).

la postibsenovskim razdobljem. Prema Riti Felski (1995), autorici začudnog koncepta »roda modernizma«, sintagme koja razmatra rodne odlike čitave jedne epohe, tu su kulturološku konstrukciju jednako oprimjerivale koliko i gradile upravo dramske figure poput Wildeove Salome, Wedekindove Lulu, Ibsenove Nore, Rebecce i Hedde Gabler, koje ne svjedoče toliko o povijesno kontingentnoj, a u književnosti pronalazivoj »slici žene«, koliko o epohi koja je prvi put rodna pitanja promovirala u rang dijagnostike (moderne) kulture, povezujući ih s njezinim progresivnim ili regresivnim aspektima u raznolikim, tada nabujalim »pričama« o postanku, razvoju i budućnosti ljudske civilizacije, ovisno već o tome jesu li protagonisti tih priča bili muškarci ili žene.¹²

Afirmacija psihoanalize, usporedna »slava« ženske histerije, emancipacionistički pokreti i nastup novih, masovno-medijskih kulturnih produkata poput filma, koji se promatra kao jedno od oglednih kulturnih poprišta potrošačke pasivizacije i regresije prema infantilnom impulsu neposrednog zadovoljenja, u negativnoj su se percepciji moderniteta stekli kao usporedivi tijekovi jedinstvenog procesa, a ženskost je postala emblemom epistemološke i reprezentacijske krize. Naime, s obzirom na to da je bilo izloženo opsesivnoj istrazi, ključno određenje ženina identiteta – seksualnost – zamijenilo je religijska i filozofska transcendentalna utemeljenja ljudske »istine«. Stoga netom opisani kontekst iziskuje da se u raspravi o *Pustolovu* pozabavimo koincidencijom spomenute krize, modernističkih dramskih žena, pošasti histerije i Freudovih teorija, jer sve su to sastavnice koje se u Begovića ne samo

¹² Nije riječ samo o tome da je modernizam razdoblje koje je udarilo temelje množini pitanja o kojima i danas raspravlja feministička epistemologija, politika i estetika, riječ je o rodnoj analizi samoobjasnidbenog impulsa moderniteta, prema kojemu je muškarac, s obzirom na to da je obdaren avanturističkim duhom, nadzorom, razumom i žedom za znanjem, protagonist priča koje modernitet gledaju u terminima napretka, dok je žena, kao ekscenno tijelo, fetiš ili maska, histeričarka ili pak feministkinja, sjedište modernističkog pesimizma, koji na čovjeka novog doba gleda kao na pasivno presjecište materije, podsvijesti i društvenih simulakruma, ogledno biće dekadencije kulture u masovnjačkom, konzumerističkom ukusu, biološkoj degeneraciji, (auto)destrukciji i represiji. Rascjep moderniteta kao epohe istodobne vjere u znanost, pojedinca, tehnologiju, dinamizam, razvoj, intelektualni rast, industrijsku proizvodnju, racionalizaciju, dominaciju nad prirodom, ali i svijesti o decentriranosti subjekta, križištu klasnih, spolnih, podsvjesnih i socijalnih određenja duboko je, prema Felski, rodno obilježen, pa »ženskost« tendira udružiti s potonjima, lišavajući je asocijacija ambicioznog vizionarstva, ili projekata ekonomske i društvene preobrazbe, i radije u njoj gledajući vjesnicu (čas apokaliptičkog čas kritičkog) osjeća straha, beznađa, anarhije i nestabilnosti identiteta fragmentiranog na socijalne maske (usp. Felski, 1995, 1–10, gdje se autorica poziva i na knjigu Gail Finney *Women in Modern Drama, Freud, Feminism, and European Drama at the Turn of the Century* iz 1989. u kojoj se podrobnije osvjetljuje psihoanalitički podtekst u tretmanu spomenutih europskih ženskih dramskih modernističkih likova).

epigonski udružuju nego i produktivno komentiraju, s distance od nekoliko nezanemarivih desetljeća, barem u odnosu na spomenute junakinje, *Studije o histeriji* (1895) i *Tumačenje snova* (1900), ali i usporedo s razvojem Freudovih glavnih kulturno-kritičkih spisa (usp. priloge okupljene u Freud, 1985).

Taj nam kontekst možda rasvijetli još što god, primjerice, identitet neimenovane bolesti od koje Begovićeve Djevojka smrtno boluje, jer posrijedi su, čini se, upravo simptomi histerije, za koje je Freudu, uostalom, sam Ibsen bio dragocjenom referencom (usp. Freud, 1985, 308–316; Thoret, 1993, 22; Showalter, 1997, 85–86). Tako »drzak, skoro opsceni moderni ples« što ga u prvim trenucima »Igre« na zamolbu Djevojke svira Milosrdna sestra neodoljivo podsjeća na Norinu tarantelu i zvuke što se čuju iza zastora neposredno prije Heddina samoubojstva, opjevane znake histerije u obiju junakinja. »Opscenost« nepobitno upućuje na seksualnost kao etiologiju Djevojinu bolesti, jer joj je »iznenada pozlilo« upravo tijekom plesa na istu glazbu. Nakon toga, »dane i noći je ležala nepomična« dok joj je u mozgu »udaraao ritam onog fokstrota«: bolest uzetosti udova jedan je od poslovičnih Freudovih simptoma histerije, inače i jedan od opsežno razmatranih oniričkih motiva u *Tumačenju snova*. Dapače, na istim stranicama toga djela na kojem se govori kako i sami snovi mogu biti uzrokom »histerijske paralize« (2001, 113), kako je moguće govoriti o »psihopatologiji sna«, kako su se nerijetko povezivali san i ludilo te kako je, kad su u pitanju »deliriji«, bolest, a ne spavanje, ono što izaziva san, nalazi se i ovaj odlomak koji Freud citira iz Radestockove prethodne studije, odlomak koji će mu poslužiti kao potkrepa tezi o snu kao ispunjenju želje, a koji kao da navješćuje upravo Begovićev dramaturški oslonac:

Onome tko je izmučen tjelesnim i duševnim patnjama, san omogućava ono što mu je stvarnost otkazala: zdravlje i sreću; tako se i kod umno oboljeloga uzdižu svijetle slike o sreći, veličini, plemenitosti i bogatstvu. Zamišljeno posjedovanje dobara i ispunjenje želja, čije je odbijanje ili uništenje zapravo i dalo psihički temelj ludilu, često sačinjavaju glavni sadržaj delirija. [...] a prevarena se djevojka doživljava nježno voljenom. (*ibid.*, 115)

Nedugo zatim u istom poglavlju slijedi i ova misao:

Cijepanje ličnosti u snu, koja na primjer vlastito znanje razdjeljuje na dvije osobe, od kojih ona nepoznata ispravlja u snu vlastito Ja, posve je jednako vrijedno kao i poznato podvajanje ličnosti kod halucinatorske paranoje. [...] Kad se oporave od delirija, bolesnici nerijetko govore da im se sve vrijeme bolesti činilo kao san. (*ibid.*, 116)

Sklonost halucinacijama što je Djevojka očituje već u prizoru »Igre«, kada, napomenimo, od Milosrdne sestre zahtijeva da izvidi tko je pred vratima

jer »osjeća da su *nečije oči na njoj*«,¹³ dio je, dakle, histerijske simptomatike, zajedno s »privedenjem« predsmrtnog delirija tijekom kojega će se rascijepiti i na više od »dvije osobe« unutar »privedenja«, u kojem će »vlastito Ja« zastupati lik Agneze, koju, naposljetku, i jedan od muških likova, Brutalni ljubavnik, izričito i naziva »histeričnom ludom«. Sama, međutim, podvojenost početnoga »vlastitog Ja« na gledateljicu i lik usklađuje se s još jednim Freudovim komentarom na prepričani san koji se, prema Herbertu Blauu, nalazio u prvom izdanju *Tumačenja snova*, ali je kasnije izbačen, a doima se inverzijom Agnezinih hotelskih epizoda te doziva obnavljani, pače naslovni motiv vratiju, otvaranja i zatvaranja (koji prema Freudu neizostavno konotira dopušten ili opstruiran prodor u ženske spolne organe),¹⁴ kako u okviru, tako i u umetku, čas pred »pustolovom«, čas pred nepoznatim samoubojicom:

Jedna od mojih pacijentica sanjala je isti san – prizor prepun tjeskobe – četiri do pet puta u svojoj tridesetosmoj godini. Netko ju je progonio, pobjegla je u sobu, zatvorila vrata, zatim ih ponovno otvorila da bi oprezno izvukla ključ s vanjske strane vratiju. Imala je osjećaj da će se nešto strašno dogoditi ne uspije li to učiniti. Dočepavši se ključa, zaključala je vrata iznutra i odahnula. Ne znam kojem da razdoblju života pripišemo ovaj mali prizor, *u kojemu je ona, naravno, igrala tek ulogu publike*. (Freud, prema Blau, istakla L. Č. F., 1990, 51)

88

Freud je taj primjer izostavio iz kasnijih izdanja jer »ne odgovara sjećanjima nego fantazijama, čije značenje nije teško pogoditi«, a da ga ipak, veli Blau, nastavljamo tražiti, »kao da smo izgubili ključ«, jednakom revnošću kojom i Agneza istražuje identitet autora ljubavnih pisama. No ono što presudno za Blaua izranja u Freudovu komentaru te opsesije, a srodno je Begovićevim interesima, jest kazališna asocijacija, »uzajamna pogodnost i glumca i gledatelja u onome što se ponekad doima, kao u snu, (ponovnim) padom unatrag, stapanjem uloga« (*ibid.*). Ako je osoba koja sanja u navedenom, ispuštenom primjeru nazvana gledateljicom, jedan od uvodno

¹³ Kasnije ćemo vidjeti do koje je mjere ovaj motiv tek najava ključne poluge umetka, napose koja mu je metateatarska funkcija s obzirom na Djevojin skorašnji *Schaulust*, a koju povjesničar »protukazališne predrasude« Jonas Barish, također u psihoanalitičkom ključu, prezentira ovako: »Ukazuje li pohlepa za gledanjem na zakopano sjećanje na raniju žed za tim da sami budemo promatrani i zadovoljstvo kad nam je ta žed bila utažena?« (Barish, 1981, 476)

¹⁴ »Sobe su u snu većinom žene, a oslikavanje raznih ulaza i izlaza upravo u ovom izlaganju ne odvođe nas baš u zabludu. U vezi s tim bit će lako razumjeti zanimanje za to je li jedna soba 'otvorena' ili 'zatvorena'.« (Freud, 2001, 385)

navedenih autoriteta u *Tumačenju snova* pak snivača ne propušta nazvati glumcem, »koji po volji glumi ludake i mudrace, krvnike i žrtve, patuljke i divove, demone i anđele« (Freud, 2001, 82). Otuda i dojam o nerazdvojjivosti kazališne reprezentacije i »primarnih procesa«, s obzirom na to da na toj razini »ono što konstituira prikazbu isto tako konstruira i njezina svjedoka. Iz čega se rađa udvostručena enigma: *ono što može gledati samo sebe nije jedno*. Već razdvojeni gledatelj ponavlja se i naknadno razdvaja u mnemoničkim ponavljanjima izvornoga rascjepa.« (Blau, 1990, 54–55)

Zašto je za kazalište i njegovu estetiku toliko važno od koje bolesti boluje Djevojka? Zbog toga što Ibsenovu baštinu »psihološkog realizma«, kako sugerira Diamond (1997), ne karakteriziraju samo histerične junakinje nego i kontaminacija cjelokupne poetike histerijskim simptomima. Novi je naim seksualno-problemski komad uvelike preuzeo melodramsko nasljeđe, u kojemu su vladale upravo žene »kažnjene« bolešću zbog svoje ekscesne seksualnosti, prisiljene klonuti, shrvane grijesima, na neizbježne divane i naslonjače salona. Nadalje, junakinje su u toj dramatici redovito vodile dvostruke živote svetice i bludnice, nerijetko su zbog bolesti halucinirale i plesale na divlju glazbu, a neizostavan je bio i prizor priznanja, u kojem bi prijearne supruge mužu odavale svoju mračnu tajnu. Pretvorivši »palu ženu«, »ženu s prošlošću«, u lik »obdaren simptomima i etiologijom histeričarke« (*ibid.*, 4), dakle u »dvostruku ličnost« odjelitih i različitih psihičkih stanja – jedino prihvatljivo objašnjenje za sramno podrijetlo zazornih simptoma – i sam se realizam, istinolika prikazba društvenog iskustva unutar prepoznatljivog, suvremenog momenta, utemeljio u histeričarkinoj zagonetki što ju je publici bilo dano dešifrirati. Diamond, međutim, a na Brechtovu tragu, ujedno inzistira kako je u realizmu Ibsenova tipa riječ o ideološki kodiranim uvjetima prikazbe – sceni kao kutiji, stabilnom okviru slike, prirodnom prezentu i četvrtom zidu obiteljske kuće, dakle o savršenom podudaranju jedinstvenosti mjesta i kontinuiteta vremena prikazivanja i istih obilježja mjesta i vremena prikazbe, što je ojačavalo epistemologiju »objektivnog svijeta«, potvrđivalo njegovo postojanje i reklo bi se proizvodilo ga upravo tako što je pozicioniralo svojeg gledatelja kao nekog tko će prepoznati i ovrjeriti njegove istine – da je salon univerzalan i tipičan, da ljudsko značenje ima teleologiju onako kao što dramaturgija logično povezanim sekvencama vodi nekoj svojoj svrsi:

Slika-okvir ili proscenij osigurava užitak perspektivnog prostora, u kojemu svaki predmet ima odmjerenu i prikladnu poziciju unutar cjeline što je proizvodi jedno i nepokretno oko smješteno tako da vidi/zna odnose između predmeta i značenje predmeta koji su dostupni pogledu. (*ibid.*, 5)

To idealno gledateljsko oko, prema autorici, bilo je oko muškarca srednje klase, gladno pozitivističke potkrepe, likova koji svjedoče, zapleta koji zahtijevaju interpretacijsku oštroumnost i omogućuju sud. Histerija, međutim, uvela je razdor u to kazalište vidljivosti i znanja, jer je bolest nečitljivih simptoma, gramatike koja prkosi patrijarhalnom simboličkom poretku i tradicionalnim, osobito pozitivističkim epistemološkim modelima gledanja/znanja. I sam je dakle realizam morao podleći istoj boljci utoliko što je dopustio da se u nj useli napuklina, histerična junakinja koja enigmom svoje bolesti opstruira željeno znanje i nehotice odaje da objektivna istina na kojoj se realizam navodno temelji, a čiju sliku zapravo (neuspješno) sam nastoji proizvesti, nema nikakvog referencijalnog ni ontološkog sidrišta, da možda počiva, štoviše, na istim zataškanim ideološkim pretpostavkama na kojima i sama bolest histerije, odnosima moći u patrijarhalnom građanskom društvu.

90

Štošta se od ponuđenog, kao što se odmah daje zamijetiti, odnosi i na Begovićev komad, uz opasku o tome da *Pustolov pred vratima* ontološki bezdan »histerije realizma« svojom dvojnomostrurom izričito uprizoruje i obznanjuje. »Postajna dramaturgija« njegova snovitog umetka u toj se vizuri nadaje kao dvojno funkcionalan dramaturški citat, ovisan i o protagonistinom oniričkom »dvostrukom životu«. Javlja se naime ne samo kao danak ekspresionističkim ponudama, koje su i same crpile iz postajne dramaturgije religijske dramatike, nego i kao doziv potisnute epizodične melodramske »podsvijesti« suvremenog psihološkog realizma: otuda još jedan glasovit navod piščevih zabilješki, koji govori kako je, doduše, počeo pisati tročinsku inačicu, ali je tu »staru formu« morao poderati »u po rada«, jer nije kadra izraziti »komplicirane vibracije ljudske podsvijesti«. Tako »skice događaja« koje je Djevojka »vidjela u snovima«, a zapravo »zadržala iz teatra i kinematografa«, slijede prije svega upravo netom opisanu melodramsku – dramaturšku i histrijsku – genealogiju histeričnih junakinja, toliko milih kinematografskom, cirkuskom i kazališnom spektaklu (usp. Clément i Cixous, 1986, 13): prikazuju dvostruki život »posrnule žene« koja je »svetica i bludnica« ujedno, sugerirajući spomenuto dvojtvo ne samo dvostrukom radnjom »privida« bračnog života i potajnog promiskuiteta nego i dvojnomostru dramaturškim nasljeđem, što ga ponajbolje oprimjeruje dvojtvo kršćanskih žrtvenih (Agnus) i frivolnih građanskih konotacija imena Agneza.¹⁵ Zbog

¹⁵ Nije dakle riječ o pukom rascjepu na dvoje, nego uzastopnom razlistavanju o kojem govori već navedeni Blau, a koje u ovome komadu vodi od empirijskih gledatelja, preko Djevojke predramskog »života« – predmeta sjećanja, zatim bolesne Djevojke iz »Igre« te

hirovitih znakova nazočnosti potajnog obožavatelja, nadalje, junakinja tih »skica događaja« manifestira upravo melodramsku provenijenciju histeričnih simptoma: »potpuno je iznemogla od nestrpljivosti« pa se povlači »od divana do naslonjača, od naslonjača do postelje, s prelomljenim rukama i olovnim nogama«, »ubijene volje«, »kao da je hipnotizirana«,¹⁶ jer joj je »nevidljivi ljubavnik postao gospodar«, te »čeka na njegova pisma kao na najpožudniji zagrljaj«. Tu je i prizor priznanja mužu, a zatim i neizbježni dvoboj te pad u rijeku, koji, osim što kažnjava junakinju spektakularnim (samo)ubilačkim prizorom, također izranja iz topike *Tumačenje snova*, jer »kada žena sanja o padovima, tada to redovito ima seksualni smisao, ona postaje 'pala žena'« (Freud, 2001, 231).¹⁷ Štoviše, i Freud se u jednoj analizi susreo s pacijentovom napomenom kako se terapeutovo »tumačenje podudara sa sadržajem djela koje je prethodne večeri gledao u kazalištu. Komad se zvao *Oko Beča* (*Rund in Wien*) i bavio se životom djevojke, koja je u početku pristojna, da bi poslije ušla u polusvijet te održavala odnose s osobama na visoku položaju, pa kroz to *visoko dospijeva*, ali na kraju sve više *nisko pada*« (*ibid.*, istakao autor, 317). Čak i toliko razmatrani trivijalni karakter Djevojčine mašte, koji se međutim itekako uspijeva izboriti za (meta-)umjetnički i (samo-)spoznajni status u dramaturškoj cjelini, mogao bi imati ishodište u istoj studiji, gdje u jednoj bilješci piše i ovo:

Jednom Bečaninu ne bih trebao obrazlagati načelo jednog 'Gschnassa'; ono se sastoji u tome da se predmeti rijetka i dragocjena izgleda proizvode iz beznačajnih, čak najradije smiješnih i bezvrijednih materijala, na primjer iz oplate kuhinjskih lonaca, pregršti slame i slanih štapića... No, primijetio sam da i histerični rade to isto; osim onoga što im se zaista dogodilo, oni nesvjesno oblikuju užasne ili razvratne okolnosti u svojoj mašti, koje izgrađuju iz najbezazlenije i najobičnije grade doživljenog. Simptomi će se prihvatiti

Djevojke »međuigre«, koja s Nepoznatim ugovara uvjete prikazbe, do dvostrukog lica Agneze i Agnus iz »privedenja«.

¹⁶ Niti ovo nije posve slučajna usporedba, s obzirom na hipnozu kao terapijsku praksu histerije koju je Freud zatekao kod Charcota, a koja se u klinici Salpêtrière svjesno uprizorivala pred javnošću te budila nevjericu u pogledu autentičnosti simptoma, kojima se manifestacija doživljavala upravo u terminima lažljive/glumljene »predstave« (usp. Read, 2001, 157).

¹⁷ I drugdje, prije nego što izloži opaske o »zadržavanju u vodi« kao obliku »fantazme o intrauterinom životu« i spomene slučaj djevojke koja »uranja u tamnu vodu, tamo gdje se blijedi mjesec ogleda u vodi« kao primjer »snova o rođenju« (433): »Njihovo tumačenje [snova o padanju, op. L. Č. F.] kod žena ne podliježe nikakvim poteškoćama, jer one redovno prihvaćaju simboličku primjenu padanja, koje opisuje popustljivost prema nekom erotskom iskušenju.« (*ibid.*, 427)

prvo na ove fantazme, a ne na sjećanja o stvarnim događajima, pa bili oni ozbiljni ili isto toliko bezazleni. (Freud, 2001, 247)

Begović je dakle upravo tematizacijom »histerije realizma« ne samo uprizorio ono što realizam načelno revno skriva, sam reprezentacijski »aparata« kazališta, potkopavajući time gledateljsku vjeru u prikazivost i dostupnost ontoloških i epistemoloških temelja, otkrivajući da je riječ o učinku kazališne iluzije, nego je ujedno i istaknuo – kao što je, vidjeli smo, već sugerirao Mrkonjić – ideološke pretpostavke takve vrste kazališta: umetnuti je prikaz izričito strukturirao uz pomoć prepoznatljivih kulturoloških krhotina, koje ne pripadaju samo obrascima trivijalne literature, kazališta i filma – kao nečeg ponuđenog i poželjnog isključivo ili prvenstveno djevojačkom ukusu – nego i tipičnim kulturnim produktima građanskog društva općenito kao mjesta sprege kapitalizma i patrijarhata, naloga građanskih ideala dokolice i potrošnje, poprišta proizvodnje imaginarija koji ne udovoljava toliko ukorijenjenim potrebama muškaraca i žena koliko te potrebe sam oblikuje. Na isti je način, kako je pokazala Diamond, i kazališni realizam oblikovao svoj idealni gledateljski subjekt, utoliko što ga je pozicionirao kao nekog tko će, ponavljam, »prepoznati i ovjeriti njegove istine« zbog toga što »slika-okvir ili proscenij osigurava užitak perspektivnog prostora u kojemu svaki predmet ima odmjerenu i prikladnu poziciju unutar cjeline što je proizvodi jedno i nepokretno oko smješteno tako da vidi/zna odnose između predmeta i značenje predmeta koji su dostupni pogledu«. No Begović u takav položaj smješta gledateljicu, a ne tipičnog, istraži sklonog muškarca srednje klase, i to gledateljicu obdarenu simptomima histerije, obznanjujući fantazmatički karakter kazališne prikazbe i njezino »ispunjenje želja« ne kao izraz Djevojčina nesvjesnog, nego upravo kao produkt kulturne ideologije koja unaprijed oblikuje djevojično nesvjesno.

Ta naizgled tanušna nijansa u razumijevanju konstrukcije umetka, koja ističe tenziju pogodbe između nesvjesne provenijencije i kulturno-ideološke funkcije njegova trivijalnog imaginarija, postaje, naime, presudnom u kontekstu diskusije koju sam najavila na početku rada, a tiče se psihoanalitičke i feminističke teorije kazališnog i filmskog pogleda, razmjerne iznimnosti Begovićeve gledateljice u tradiciji europske metateatarske dramatike¹⁸ i, na-

¹⁸ Kada je u pitanju funkcija umetnute gledateljice, spomenut ću još dvije Djevojčine metateatarske prethodnice, a umnogome i srodnice: Slyeva supruga iz *Ukročene goropadnice* i Hermiane iz Marivauxove *Rasprije*. Obje su, zanimljivo, prisiljene gledati umetnuti prikaz koji podupire tezu o ženinoj »krivnji«, goropadnosti koju valja ukrotiti ili pak, u Marivauxa, sklonosti nevjeri. Kada bismo se poslužili teorijom Laure Mulvey, mogli bismo ustvrditi kako

posljertku, one još dosad neizložene važnosti zanemarenog teksta ljubavnih pisama što Agnezi stižu u Djevojčinu snu. Krenimo od potonjeg i zapitajmo se odakle stižu ta pisma, što u spomenutom pozicioniranju Djevojke kao začudnog, rodno diferenciranog, a ne neutralnog (muškog) subjekta pogleda, koji »vidi/zna odnose predmeta i značenje predmeta koji su dostupni pogledu«, ipak ostaje nevidljivo? Složimo li se da je pitanje nevidljivosti i ovdje vezano uz motiv pisma, valja napomenuti kako većina kritičara, čini se, prešutno prihvaća pretpostavku da pisma šalje neki precizno utvrdiv »lik« – Neprisutni, čija se »nevidljivost« dade objasniti sugestijom kako ga ionako u »kino« Privedenja, a na Djevojčin zahtjev, uvodi utjelovljenje ništavila, Smrt. No Smrt u ovom komadu ima jednu neporecivu odliku, a to je posvemašnja, dapače, dramaturški uvišestručena vidljivost: od Neznanca s početka Privedenja do Užigača uličnih svjetiljki i Apaša, Smrt se ne libi ni spomena niti zamjenskih imena, ni maski, pa ni živih glumačkih tijela na pozornici *Pustolova pred vratima*. Nasuprot tome, niti Agneza niti Djevojka iz okvira a niti publika »virtualne predstave« teksta *Pustolova pred vratima* nemaju nikad priliku vidjeti tko šalje ljubavna pisma. Čak i kad iz posmrtnog izvještaja Prijatelja Neprisutnog Agneza doznaje da joj se Neprisutni ukazao kao leš čovjeka koji se ubio pred njezinom hotelskom sobom, to joj znanje ne otkriva njegov identitet, niti omogućuje utaženje žudnje, jer on i dalje ostaje »nevidljiv, nepoznat, neprisutan«, dio nečega što »se ne bi moglo poroditi niti u fantaziji najdosjetljivijeg romanopisca«, tek mrtvo tijelo kojemu Agneza uzalud nastavlja upućivati neodgovorivo pitanje »Jesi li ti to, dragi?«

Tekst pisama otkriva i više – ne samo da niti udvojena protagonistica niti mi ne možemo vidjeti mjesto s kojega su pisma odaslana, nego i da potpisnik pisama Agnezi – a onda i Djevojci i nama – odaje kako je on nju zauzvrat oduvijek mogao gledati i kako ju je gledao »od nje nikad nezapažen«. Osim

obje dospijevaju u položaj gledateljice pod muškim uvjetima, pa su stoga u položaju žrtava upravo *muškog* (voajerističkog) sadizma: »Muška podsvijest raspolaže dvama mogućim putovima za bijeg od kastracijskog straha: ponovnim insceniranjem izvorne traume (istraživanje žene, demistificiranje njezine tajne) kojoj se suprotstavlja obezvređivanjem, kaznom ili spašavanjem objekta krivnje (izlaz je tipičan za teme *film noir*); ili, u drugom slučaju, potpunim negiranjem kastracije supstitucijom, fetišiziranim objektom, odnosno pretvaranjem prikaza žene u fetiš koji je prije umirujući nego prijeteći (odatle precjenjivanje, kult ženske zvijezde). [...] Nasuprot tome, prvi izlaz, voajerizam, povezan je sa sadizmom: užitak leži u potvrđivanju krivnje (koja se neposredno povezuje s kastracijom), u nametanju kontrole i podčinjavanju krivca kaznom ili oprostom.« (Mulvey, 1999, 72) Ne treba, međutim, zaboraviti da je u svim trima ovdje spomenutim slučajevima (Shakespeare, Marivaux, Begović) taj modus podvrgavanja ženskog pogleda tematiziran, izložen metateatarskom komentaru, ako ne i razobličanju.

toga, unatoč posvemašnjem odricanju, potpisnik ne može odoljeti samo jednoj želji, da mu se Agneza povremeno ukazuje, prvo na balkonu svoje kuće, a zatim i na drugim javnim mjestima,¹⁹ a da je on i dalje neopažen promatra, i to stoga što se želi uvjeriti da je doista sretna, jer se nikad ne zna »kako nečiji život izgleda iza zavjese«. ²⁰ Cijela nas dakle ta sfera preraspodjele vidnih polja još jednom vraća pitanjima metateatarskog ustrojstva i metateatarskih ambicija drame, a u prvi plan iskače pogled, njegovo izvorište, vlasništvo, pravac i odredište, jasna aluzija na kazalište u neznančevu obećanju »vi mene nećete vidjeti, ali ja ću vas vidjeti«, baš kao da je Agneza glumica pred zamračenim gledalištem ne samo s ove, nego i s one strane rampe, u skrivenom »životu iza zavjese« koja se njiše u dnu okvira Djevojčine, ali i naše gledateljske vizure, priječeci nas da segnemo onkraj prostora vidljivosti na kazališnoj pozornici, prostora kojemu granice određuje kontingentna konvencija kazališne komunikacije. Tako *Pustolov pred vratima* s jedne strane nesvakidašnje situira ženu u povlaštenu poziciju paradigmatškog promatrača perspektivnog prikaza, »kina« ili predstave svoga vlastitog fantazma – kako vidjesmo, histeričnog fantazma – dok s druge strane projicira neki pogled kojemu se izvorište smjestilo onkraj okvira slike, u »životu iza zavjese« u dnu pozornice, pogled za koji Agneza poslušno, a da ni Djevojka ni mi to ne vidimo, sjeda na svoj balkon kako bi »okrutno izložila svoju sreću pred

¹⁹ Zahtjevi što ih u pismu detaljno niže nepoznati ljubavnik vraćaju se kako već spomenutim tako i nekim drugim motivima iz *Tumačenja snova*: kad traži da Agneza »prođe u sljedeći utorak između četiri i pet Širokom ulicom«, ističe kako će sam »biti na jednom od onih mnogobrojnih *prozora*«; poziv »u teatar« i »na utrke« intenzivira aluziju na panoptičku dijalektiku izloženost/skrivenost, dok poziv »na Bachov koncert u katedralu«, zajedno s čitavom situacijom promatranja iz prikrajka, odaje izravnije veze sa stvarnim okolnostima koje su Freudu pomogle u rekonstrukciji jednog sna, ovaj put sa ženom kao promatračicom: »Kad bi voljeni čovjek, koji je pripadao literarnim krugovima, negdje najavio neko svoje predavanje, ona se nepogrešivo mogla pronaći među slušateljima, a i inače koristila bi svaku priliku da ga na nekom trećem mjestu vidi, makar i izdaleka. Prisjetio sam se, da mi je prije nekoliko dana pričala kako profesor ide na jedan koncert, pa i ona sad želi otići tamo da bi se iznova radovala, gledajući ga.« (Freud, 2001, 181)

²⁰ Nepovjerenje u »privid« sreće bračnog života što ga izražava Neprisutni, kao što ćemo vidjeti, slijedi istu logiku interesa koja goni i napor »razlistanog gledatelja« (empirijskog koliko i umetnutog u fikciju, naime Djevojke) da pronikne u ono što se, kako Žižek upozorava, i kod Hegela, u svojstvu »nadosjetilne onostranosti«, također krije »iza takozvane zavjese« (Žižek, 2005, 270), neprobojne koliko i zastor što ga je naslikao Parazije, natječuci se u učinku *trompe l'oeil* sa Zeuksidom (usp. Lacan, 1986, 112–113): u našem slučaju, međutim, riječ je ujedno o aluziji na doslovnu zavjesu kazališta, ili ekran filma, kao oličenje opsjene što je za nas nudi bilo koji drugi produkt simboličkog registra.

srcem koje nema nade«, no koje joj naposljetku – a i nama, jer se predstava prekida a da nam se to »srce« nikad ne pokaže – dolazi glave.

Kojem se to pogledu Agneza nudi na ogled i u kakvom je on odnosu spram pogleda koji je ujedno i izvan i unutar slike, Djevojčina naime pogleda na samu sebe? Djevojka, kako već rekosmo, gleda u predsmrtni delirij koji je kondenzirana kompenzacija života, oblikovana prema nalogima njezine želje, to je sfera u kojoj joj je dano steći identitet, obećan osobnim imenom, koji u okviru Igre još nema. Istodobno, umetak Prividenja, poput hipnotičkog stanja histeričarke, ima neki istinosni kapacitet u onome smislu u kojemu san može otkriti potisnuti otponac histeričnih simptoma u nekoj prošloj traumi – no takvo tumačenje proturječi očitovanoj vezi kronologije Prividenja u odnosu na kronologiju Igre. Prividenje se naime nada je kao kronološki nastavak, tijek života nakon izlječenja od neimenovane bolesti, komprimiran u »jednu jedinu noć« koja će se djevojci činiti »čitavim nizom godina«. ²¹ Pa ipak, imamo li na umu Freudovu naknadnu korekciju teorije o histeričnoj traumi kao retroaktivno projiciranom fantazmu, kronologija histerične halucinacije zadobit će dvostruku vremensku logiku: ona je istodobno naknadno upisani »uzrok« histerije i njezina još neispunjena želja, nešto dakle potencijalno ostvarivo u budućnosti-snu. Tako i Djevojčina želja, koliko se god pred nama u umetku prostirala kao neka zamišljena buduća kronologija, istodobno postaje i etiologijskom naracijom njezine sadašnje bolesti: ona je bolesna zbog svoje želje, tako da ni operiranje unutar sfere te želje ne može voditi nikamo doli u smrt, dakle u ono što Senker zove završnim poklapanjem isprva prividno sučeljenih »strelica želje« – Smrti kojoj treba Djevojka i Djevojke kojoj treba život i sreća (usp. Senker, 1989, 320), želja dakle od koje se svatko »najzad umori«. Dvojna kronologija kojom se poništava opozicija regresije i progresije ujedno je i ono što san približuje umjetničkim tvorevinama:

[...] san gleda unatrag, prema djetinjstvu, prema prošlosti; umjetničko dje-
lo ispred je samoga umjetnika; to je prospektivni simbol osobne sinteze i

²¹ I ovo je trag lektire *Tumačenja snova*: »Jedna druga prednost života snova, koju su stari pisci često hvalili, da se može suvereno nametnuti vremenskim i mjesnim udaljenostima, s lakoćom se prepoznaje kao iluzija. Ta je prednost, kako primjećuje Hildebrandt, samo iluzorna; sanjanje se nameće vremenu i prostoru ni na koji način koji bi bio drukčiji od budnog mišljenja, i to upravo stoga što je i ono samo oblik mišljenja. U odnosu na vrijeme, san bi se morao radovati još jednoj prednosti, da je i u jednom drugom smislu neovisan o protjecanju vremena. Snovi [...] čini se da dokazuju kako san u vrlo kratkom vremenskom razmaku može zbiti u sadržaj mnogo više opažanja, no što naša psihička djelatnost u stanju budnosti može obraditi misaonog sadržaja.« (Freud, 2001, 86–87)

budućnosti čovjeka, prije negoli regresivni simptom njegovih neriješenih sukoba. Ali možda je i opozicija između regresije i progresije istinita samo u prvotnoj aproksimaciji: možda bi je valjalo nadići, usprkos njezinoj prividnoj snazi; umjetničko djelo stavlja nas na put novih otkrića koja se tiču simboličke funkcije i same sublimacije. Nije li pravi smisao sublimacije da promiče nova značenja tako što mobilizira stare energije koje su se prethodno investirale u arhaične figure? (Ricoeur, 1969, 205)²²

96 No prije nego što se pozabavimo sadržajem i topologijom Djevojčine želje (pitanjem naime može li se njezin izvor situirati u svjesnom ili nesvjesnom), još bi se zakratko valjalo osvrnuti na problem vremena što ga Neznanač-Smrt neštedljivo daje djevojci kada je u pitanju iskušavanje vlastitih predsmrtnih želja: jedna od poslovično prešućivanih okolnosti dijaloga u kojem se sklapa onirički ugovor sa Smrću sugestija je Neznanač kako je njegovo vrijeme beskrajno, kako se ono uvijek iznova nudi – kada Djevojka, uzvraćajući na ponudu ispunjenja želje naime pita »A da rečem: živjeti?«, Neznanač odgovara »Živjet ćete«. Ali na pretpostavku da »mi uvijek rečemo: živjeti?« slijedi znani odgovor o umaranju, o tome da čovjek napokon »sam veli: umrijeti«. Djevojka se dakle sučeljuje s »nagonom smrti« upravo u njegovom paradoksalnom svojstvu groze od »'neumrlóg' vječnog života«, od sudbine »uhvaćenosti u beskrajni repetitivni krug tumananja u krivnji i boli«, značenja dakle za »užas beskonačnosti 'nedjeljivog ostatka' *jouissance* koja se uvijek lijepi za sve što činimo« (Žižek, 2005, 262), a od hlepnje za kojom se svatko »najzad umori«, težeći za onim što će mu/joj konačno omogućiti smrt. Istodobno, međutim, isti dijalog još jednom potvrđuje temeljnu razliku što je u psihičkoj topologiji Djevojke kao (tragičkog) subjekta, a onda i u prostoru njezine oniričke pozornice, ima Neznanač u odnosu na Neprišutnog, nagon u odnosu na žudnju: dok se potonji u svakom, osim u jednom pogledu – u pogledu naime pogleda samog – ukraćuje, prvi je nametljivo vidljiv i multipliciran, ono dakle čega se Djevojka »ne može riješiti« (*ibid.*, 261), barem dokle god ne riješi zagonetku svoje želje.

U čemu se sastoji Djevojčina želja i koliko je ona nesvjesna, a nesvjesna biti mora, inače ne bi bilo ni histerije ni delirija? Moglo bi se naime zami-

²² I na drugom mjestu, gdje se Ricoeur izravno referira na dvojnu kronologiju Freudova omiljenog dramskog zapleta: »Upravo stoga razumijevanje ljubitelja nije puko oživljenje njegovih vlastitih sukoba, fiktivno ispunjenje želja što mu ih je evocirala drama, nego sudioništvo u radu istine koji se odvija u tragičkom junaku: tako i činjenica da je Sofoklo stvorio Edipa nije jednostavna manifestacija infantilne drame koja nosi njegovo ime, nego iznalazak novog simbola za *bol svijesti o sebi*. Taj simbol ne ponavlja naše djetinjstvo, nego istražuje naš odrasli život.« (Ricoeur, istakla L. Č. F., 1969, 141)

jetiti da je Djevojka svoje želje svjesna: ona Neznancu izričito veli da joj je želja ljubiti i biti ljubljena, ali potonje na dva načina, jedan, usklađen sa simboličkim poretkom, ili – kako kaže još jedan povratni lik Smrti, ujedno i česti nastavatelj *Tumačenja snova*, Profesor iz Druge slike – »socijalnim odnosima našeg vremena«, pa u tom modusu bira supruga koji sve oprašta i dokoni građanski život u kojemu sreće »tipove iz francuske komedije koncem prošlog stoljeća«, te drugi, usklađen sa sebi nesvjesnom željom, prema kojoj bira čovjeka koji će je ljubiti, ali »koji ne dolazi do svojeg zadovoljstva, u kome želja ostaje nezadovoljena, koji sve dariva a ništa ne uzimlje, koji se uopće i ne odaje«.

Paradoks te jasno izrečene želje kojoj je nejasna vlastita nesvjesna pozadina jest u tome da joj se mora udovoljiti na takav način da se ljubavnik ujedno *i odaje i ne odaje*. Stoga znanje o Neprisutnom ljubavniku stiže isključivo u obliku pisama koja zahtijevaju da se ona izloži njegovu pogledu. Agneza se, dakako, zaljubljuje u to nevidljivo oko, nema mira dok ga ne identificira, pa u tom njezinom grčevitom pokušaju identifikacije, koji opetovano promašuje, i teku zbivanja dobrog dijela umetnutih prizora *Pustolova pred vratima*, jer je sadržaj manifestne »melodrame« mahnitito traganje za izvorom, podudarnošću između teksta pisama i mjesta, uma, srca s kojega su ona odaslana, kako i sama izričito goni prijateljicu Kristinu: »Tko je? Što je? Gdje je? I ja pitam tebe! Traži ga! Pomozi mi da ga nadem! Dovedi ga! *Izmisli ga!*« Rečeno rječnikom Lacanove psihoanalize, Agneza, tumarajući od ljubavničkih susreta do ljubavničkih susreta, od jedne do druge »maske« – Gospodina u šarenom prsluku, Dobro odgojenog mladića, Režisera tragičnih filmova – grčevito zamjenjuje konačni dohvat označenog klizavim zamjenskim označiteljima,²³ stalno na varljivo prepoznatljivim tragovima, stalno na rubu da uspostavi identitet označitelja pisma i označitelja govora pojedinih likova,²⁴ i uporno biva izigrana, dok želja u njoj raste. U manifes-

²³ »U klizanju označitelja, u kretanju od jednog do drugog označitelja, nešto stalno bježi, ili se zamjećuje kao ono što bježi, kao ono što se stalno promašuje, bilo iznad ili ispod. Tako je na djelu manjak označitelja koji je nazočan u svakoj označiteljskoj prikazbi, a koji potiče metonimijsko kretanje. Žudnja se formira kao nešto što podržava tu metonimiju.« (Zupančić, 2003, 185)

²⁴ Čak i kad se taj identitet u jednom trenutku uspostavi – kao u prizoru Četvrte slike u kojemu se dozna da je i Agnezina bratić, Gospodin sa šarenim prslukom, jednako kao i Neprisutni, bio svojedobni Agnezina promatrač izdaleka, da joj je i on, za njezina boravka u Institutu, pisao pismo, štoviše, da je »čitav teatar bio s tim pismom«, pa su pismo »vratili natrag tetki«, da se i on, ne imajući pristupa u Institut, »vrtio oko rešetke kao detektiv«, da je dolazio i u sanatorij da »pita kako joj je« te da je i njega u ženidbi preduhitrio Agnezina Muž – »krizu«

tnom sadržaju sna »istinu« kriju muškarci, u latentnom, međutim, »istina« vodi natrag do ženine želje, jer ona uzrokuje histerični simptom samog »delirija«.

S ove, naime, strane ekrana-predstave Djevojka sanja, a taj san bi joj morao otkriti nesvjesno njezine eksplicirane želje, smisao njezine halucinacije – nesvjesni zahtjev pogleda kao ono što uopće konstituira kazališni prikaz kao kazališni prikaz, ali i ono što upućuje na uzvratnu konstituciju subjekta pogleda kazališnim prikazom. No je li posrijedi konstitucija koju opisuje Diamond, način na koji je ideologija realizma – u odnosu »zrcaljenja jedan na jedan, tipičnom za Lacanovo imaginarno« – subjekt rodno konstituirala, i to muškarca kao gledatelja i proučavatelja »bolesti«, žene pak kao identificirane s tom bolešću, onako kao što su gledateljice za Heddu vikale »Hedda smo sve mi« (Diamond, 1997, 7; 6)? I psihoanalitička teorija rodne razlike u filmskom gledanju, kako smo već napomenuli, isto tako inzistira na sljedećemu: dijada vidjeti/bititi viđen rodno je kodirana; muškarac je onaj koji skriven i neopažen u tami gleda, njegov je identifikacijski ideal ega ono što pokreće naraciju, dok se žena definira u terminima posvemašnje izloženosti panoptičkom pogledu – gledana je odasvud, njezina slika o sebi u potpunosti je funkciji tuđe slike o njoj, ona je uvijek tu za drugoga; njezin je subjektivitet neizbježno dakle povezan sa strukturom pogleda i lokalizacijom oka kao autoriteta, i to društveno-kulturnog autoriteta. Prema toj teoriji, žena uvijek samu sebe nadgleda patrijarhalnim okom; »čak i njezina najintimnija žudnja nikad ne može biti transgresija nego prije implementacija zakona, čak joj i 'proces teorizacije njezine neodržive situacije' može samo natrag odraziti 'kao u zrcalu' podvrgnutost pogledu« (Coppjck, 1995, 17).

Shvatimo li »halucinacijsko« udvajanje koje Djevojka doživljuje kao upravo takav oblik »zrcalne teorizacije« njezine najintimnije žudnje, i mi ćemo isprva biti skloni doći do podudarnog zaključka – prije svega, iz Neznanačeva oklijevanja da odgovori na Djevojčino pitanje o tome što je Otac poželio pred svoju smrt razaznatljivo je da čitava ponuda predsmrtne kompenzacije i nije doli utaženje njegove, očeve želje.²⁵ Drugo, i sama Djevojka izričito veli

toga priznanja izazivaju Agnezina nastojanja da u njemu prepozna motive iz pisma kao što su prosipanje cvijeća stazama oko sanatorija ili zakletva muškarca da će umrijeti ako ona umre, što su označiteljska iskliznuća koja Gospodin sa šarenim prslukom proračunato potvrđuje, uvidjevši da je dovoljno tek zakratko udovoljiti Agnezinoj želji za tovršnim – označiteljskim – podudaranjem.

²⁵ Zapravo, posrijedi je klasična edipalno/elektrinska pretfabularna konstelacija: spoznaji o izvoru halucinacijske kompenzacije u očevoj želji prethodi uvid u majčinu »krivnju« zbog očeve smrti:

da bi u liku svojeg »čovjeka« htjela ugledati vlastitog oca: nekog »visokog, dobrog, vedrog, umnog, toplog, nadasve toplog«, poput oca.²⁶ Agnezin se Muž ispostavlja upravo takvim, a njegova vizija žene, vizija dakle patrijarhalnog zakona, za svaku transgresiju ima zakonito objašnjenje: tako Muž jasno kaže da uzrok ženinom brakolomstvu vidi u »kapricu, taštini, impulzivnosti«, pa čak i – weiningerovski – »prirodnoj prostitutskoj dispoziciji žene«, pa nam evo dovršenog kruga zrcaljenja, eto kako patrijarhalno oko vidi ženu, i kako joj zrcalno vraća podvrgnutost pogledu zakona. Pogled u zrcalo – ekran, kazališni prikaz – prema toj bi dakle pretpostavci samo potvrđivao kakvu reprezentaciju od (ženskog) subjekta gledanja očekuje socijalni poredak, ako je doista Imaginarno ono što pruža subjektu formu njegova življenog odnosa prema društvu. Pa ipak, »iz toga bi moglo izroniti daljnje pitanje, o ženinoj vlastitoj želji da zauzme poziciju fetiša (rascjep subjektiviteta prema podjeli muško/žensko, disjunkcija između anatomije i identifikacije ovdje se najjasnije javlja s obzirom na to da se pretpostavlja da žena žudi za samom sobom kroz termine koji ženu istodobno isključuju)« (Rose, 1986/2005, 212).

Ali, je li oko Neprisutnog ljubavnika, koje ni Agneza ni Djevojka ni mi ne možemo locirati, svedivo na sociokulturno panoptičko oko o kojem govori filmska teorija rodne kodiranosti pogleda – ili se upravo u njemu ipak otkriva emancipacijski potencijal Djevojčine nesvjesne želje, potencijal upravo suprotan panoptičkom nadzoru? Ako naime panoptičko oko subjekt konstituira u skladu sa »socijalnim odnosima vremena« kojima se kao zakonu subjekt neizbježno prilagođuje, što je s okom koje nije svedivo ni na kakav socijalni obrazac, koje je onkraj socijalne maske onako kao što se Neprisutni opire lokaciji u bilo koju socijalnu masku? Vratimo se psihoanalitičkim teorijama filmskog pogleda, opravdanoj ispomoći kad je u pitanju pogled u životno »kino«: prema tim teorijama, subjekt pogleda na filmsku sliku ne identificira se toliko s prikazima samoga sebe ili drugim objektima koje ima priliku vidjeti na platnu, koliko se identificira s okom kamere koja mu

»Djevojka: Što je moja majka poželjela?

Neznanac: Da vaš otac dođe za njom.

Djevojka: I on je otišao?

Neznanac: Malo zatim!

Djevojka: A što je on zaželio?

Neznanac: Da vas ne povedem prije nego – Ali ne: ja vam ne smijem ništa sugerirati.

Recite sami. Samo upamtite: to je vaša posljednja volja.«

²⁶ Usp. i Čale, 2004, gdje se Muž naziva »kopijom očinskog ideala« (47).

se podmeće kao njegovo vlastito oko.²⁷ U Begovića to je Neznamac – Smrt, redatelj koji izričito kaže kako će mu trebati »stanovit aparat«, on je taj koji vodi oko kamere,²⁸ podmeće ga Djevojci kao njezino oko kojemu je pogled uperen u vlastiti fantazam. Kako inzistira feministička teorija, a čini se da daleko nije ni sam Begović, oko kamere je muškarčevo oko, žena u poziciji subjekta pogleda može se samo identificirati s muškarčevom voajerističkom i fetišističkom prefabrikacijom žene kao objekta konzumacije, što dovoljno zorno potvrđuju i spomenute suprugove izjave o »prirodnoj prostitutskoj dispoziciji« žene, kao i njemu samo naizgled suprotan lik izrazito konzumentski nastrojenog Gospodina u šarenom prsluku, koji žene guta s jednakim apetitom kao i sendviče, kako te apetite eksplicite izjednačuje i Profesor iz Druge slike. (Otud i logično dospijeće dvaju suparnika u dvojničku, zrcalnu situaciju dvoboja.)²⁹

Pa ipak, takva je vizija subjekta pogleda i njegovog rodnog upisa, tvrdi Joan Copjec, posve statična, ako ne i nekorektna u odnosu na psihoanalitički okvir na koji se poziva: ona pretpostavlja foucaultovsku viziju posvemašnje zarobljenosti u danom simboličkom, pa dakle i patrijarhalnom sustavu, koji kao da konstituira subjekt bez ostatka, sugerirajući mu varku posvemašnjeg vladanja nad onim što vidi/zna, a zapravo mu podmećući posvemašnju podjarmljenost obrascima u kojima se prepoznaje. Nasuprot tome, Copjec upozorava na iskrivljenje psihoanalitičke, preciznije: Lacanove, teorije u filmskoj teoriji, na ključni propust, podudaran propustu kritike Begovićeve *Pustolova pred vratima*: baš kao što se potonja nije bavila mjestom s kojeg Agnezi pristizu pisma, tako se ni filmska teorija nije adekvatno pozabavila mjestom pogleda u procesu filmske recepcije. Naime, filmska je teorija, tvrdi Copjec, filmski ekran poistovjećivala s Lacanovim zrcalom: subjekt pogleda prema toj je teoriji na ekranu (varljivo) prepoznavao sam sebe, odajući se užitku u Imaginarnom, baš kao što bismo i mi mogli reći za Begovićeve Djevojku, koja na filmskom ekranu svojeg fantazma (varljivo) prepoznaje

100

²⁷ Upravo se u *Tumačenju snova* oko što gleda u vlastiti »psihički aparat« isto tako poistovjećuje s umjetnim okom optičke tehnologije: »Ostajemo na psihološkom tlu i pomišljamo samo na to kako slijediti zahtjev da zamislimo uređaj koji služi duševnim djelatnostima, možda kao složeni mikroskop, neki fotografski aparat, ili slično. Psihički lokalitet odgovara tada onom mjestu unutar uređaja, na kojemu se stvara predstupanj neke slike.« (Freud, 2001, 572)

²⁸ On je, kao u bilješkama Branka Gavelle za neslavnu inscenaciju, sjecište nove »vizure« gledanja (Gavella, 2005, 300).

²⁹ O tim, »funkcionalnim jednakovrijednostima suprotnosti« u drami usp. Čale, 2004, 47.

projiciranu samu sebe, sebe kao »vladara slike« koja daje dojam zbilje, kao da postoji neka adekvacija slike i gledatelja, kao da subjekt »prihvaća sliku kao punu i dovoljnu prikazbu sebe i svojega svijeta«, kao da je »zadovoljan što je prikladno odražen na ekranu«, kao da »slika tvori subjekt koji je sebi u potpunosti vidljiv«, jer »definira imaginarnu relaciju kao doslovnu relaciju prepoznavanja«, sileći ujedno subjekt da prisvoji »koncepte koje je već konstruirao Drugi«. Kao da se dakle time subjekt postavlja kao netko tko prepoznaje označeno slike, kome je dostupna »točka s koje slika ima smisla«, kao da je on dakle netko tko »slici pridaje smisao« s geometrijske točke renesansne perspektive (*ibid.*, 22). Ista je točka, kao što znademo, i idealna točka renesansnog kazališta, barokne kutije i njezinih nasljednica u građanskom kazalištu 19. st., kojemu je električna rasvjeta samo približila kazališnog filmskom gledatelju, utonulom u mrak.

Imaginarna relacija, međutim, prema Copjec, nije samo »relacija znanja, smisla i prepoznavanja« nego i »relacija ljubavi zajamčene znanjem«, jer zrcalni odraz ne samo da navodno savršeno reprezentira subjekt nego se čini da je ujedno i »slika savršenosti subjekta«, pa je stoga narcističkog karaktera – »subjekt se zaljubljuje u svoju vlastitu sliku kao sliku svojeg idealnog ja«, što bi, u slučaju foucaultovske interpretacije filmske slike, značilo da se ostvaruje »savršena harmonija između jastva i socijalnog poretka«, nešto dakle potpuno suprotno psihoanalitičkoj tezi o subjektovoj narcističkoj relaciji prema sebi kao konfliktnoj relaciji, koja podriva socijalne odnose. Imaginarno, upozorava Copjec, ne može ponijeti sav teret konstrukcije subjekta ako se služimo psihoanalitičkom teorijom: u njoj je Simboličko, a ne Imaginarno, preduvjet konstrukcije subjekta, a Simboličko potiskuje žudnju, ne udovoljava joj, ponajmanje pak, kako se slijedom Foucaulta može pričinjati, nije ono što omogućuje žudnju kao svoj rezultat, onako kako se čini da trivijalni obrasci, oblikujući je, zapravo proizvode Djevojčinu žudnju. U psihoanalizi, međutim, društvo i njegov zakon utemeljuju se u potiskivanju žudnje, dakle konstruiraju subjekt kao nekog tko odbacuje svoju žudnju, kao nekog tko je od nje rascijepljen, jer se žudnja poima kao nešto neostvareno i neostvarivo, nešto što se ne želi realizirati tako što će se ukinuti svaka vanjska zabrana: »Unutrašnja dijalektika koja biće pretvara u subjekt ovisi o negaciji njegove žudnje koja samu žudnju pretvara u proces koji sam sebi postavlja prepreke.« (*ibid.*, 25).

Tako ni Djevojci, da postane subjekt, nije dovoljno sebe zamisliti kao sretnu suprugu zanavijek pronađenog muškarca koji nalikuje ocu i sve opirašta (»Muža već imam; njega ne tražim«, veli jasno Agneza), nego joj je potreban još netko, netko kome isprva želi biti tek odredištem ljubavi, netko

tko će se tek u zapletu Prividenja pozicionirati kao odredište *njezine* žudnje upravo uz pomoć prepreka – prije svega Muža, kojemu Agneza čita pisma kako bi postao ljubomoran, ali i niza drugih, zamjenskih ljubavnika, koji, umjesto da je do Neprisutnoga dovedu, postaju prepreke da se do njega dođe, »zagonetke koje postavlja želja«.³⁰

Nadalje, iz Lacana se, prema Copjec, ne može izvesti teorija o pogledu na ekran kao pogledu na zrcalo, utoliko što se ta teza, oslonjena na Lacanov esej o stadiju zrcala, propušta osvrnuti na Lacanovu elaboraciju teorije pogleda, izloženu tek naknadno, u *XI. seminaru*, gdje se raniji esej uvelike reformulira i gdje Lacan ističe kako subjekt govora nikad ne može posvema biti zarobljen u imaginarnom, jer Ja »nije naprosto to točkoliko biće, koje je obilježeno geometrijskom točkom, odakle je moguće obuhvatiti perspektivu« (Lacan, 1986, 105). Dakako, i prije smo čuli da je ta pozicija nadzora nad slikom lažna, jer je diktira oko kamere, oko redatelja, ali to još uvijek ne znači da smo locirali neku drugu, alternativnu poziciju subjekta, nego samo da smo ga sveli na funkciju tuđeg pogleda, pogleda nekog socijalnog poretka, kulturnog imaginarija koji unaprijed fabricira subjektovo imaginarno prepoznavanje. Copjec upozorava, podsjetimo, da Lacanu nije dovoljno sve svesti na društvenu konstrukciju, jer ona potiskuje subjektovu žudnju, a to je ono što zanima psihoanalizu – gdje je žudnja koja konstituira subjekt? Gdje je ono što pokušava probiti kroz kalupe u Djevojičinu prividenju, ono što je tjera na nezadovoljstvo fiksiranim formama života?

Lacan se, tvrdi Copjec, umjesto trokutom perspektive radije služi dijagramom dvaju trokuta, koji jedan u drugi prodiru kao da su na njihovim krajevima dva izvora difuznog svjetla, na presjecištu kojih je ekran. Postupa dakle upravo obratno od filmske teorije koja ga navodno »primjenjuje«, jer on teoretizira zrcalo kao ekran *iza* kojeg se krije puna vidljivost/znanje o sebi, izvor svjetla koji subjektu projicira sliku o sebi. Ja, veli Lacan, vidi sebe foto-grafirano (*photo-graphié*, foto-ispisano, usp. *ibid.*, 116), dakle kao

³⁰ Ovaj put riječ je o navodu iz prije spomenutog Lacanova teksta *Instanca pisma u nesvjetsnom ili razum od Freuda naovamo*. Evo cijele te misli, na temelju koje se umetnuti zaplet »Prividenja« u cjelini daje pročitati poput – pisma: »I zagonetke koje želja postavlja svakoj 'prirodnoj filozofiji', čija se mahovitost ruga ponoru beskrajna, zavereništvo kojim obavlja ponor saznanja i zadovoljstvo vladanja uživanjem, ne izazivaju nikakav drugi poremećaj instinkta osim njegovog upada u tračnice – metonimije – večno usmerene ka želji za nečim drugim. Otud njegova 'perverzna' fiksacija za onu istu tačku suspenzije (*point de suspension*) značajnog lanca u kojoj se ukočuje uspomena-ekran, u kojoj se okamenjuje očaravajuća slika fetiša« (Lacan, 1983, 177) – u slučaju *Pustolova pred vratima*, zamrznutih muških »maski« na uspomeni-ekranu Djevojičina sna.

projekciju – u toj ideji foto-grafije sadržana je dakle namjerna dvojnost slike i grafa što cijepa subjekt koji opisuje, dakle dvojnost vizualnog i jezičnog, baš kao i u Djevojčinu priviđenju, koje Djevojčinom ja omogućuje da vidi sliku sebe kao Agneze, ali i da čita/sluša pismo o Agnezi viđenoj s one strane. Agnezu muči, kako već rekosmo, ono što u pismu piše i što uspijeva polučiti onaj na početku već spomenuti označiteljski »učinak« i tako intervenirati u zamrznutu sliku Agnezinog života, goneći ga u pokret neprozirnošću svoje poruke, nemogućnošću da se ta poruka sretno poklopi s iskazima ostalih, »prisutnih« stanovnika slike, koji se redom preobrazuju u lažljivce, koji nikako da odaju svoju (nepostojeću) »tajnu«, da su naime možda upravo oni odašiljatelji pisama.

Varljivo prepoznavanje subjekta koji gleda ne odnosi se dakle na zataškano lažljivo, a prividno »vjernu« sliku sebe i ostalih njegovih objekata unutar slike, nego na pretpostavku da nešto onkraj slike baca svjetlo znanja na ono unutar slike, što subjekt dakle ne izjednačuje s realnošću, nego upravo bolno vidi kao projekciju, kao iluziju kojoj ne vjeruje, kao neprozirne označitelje, Parazijevu i Hegelovu »zavjesu«. Obratno, dakle, od teze prema kojoj se subjekt daje zavarati o adekvaciji prikaza i zbilje, subjekt se vara jer ne vjeruje slici, jer misli da postoji nešto onkraj nje, mjesto na kojem počiva nevidljivo oko. »Reprezentacija nas nagoni da zamislimo pogled izvan polja reprezentacije« te kao da »generira svoj vlastiti onkraj« (Copjec, 1995, 34), pogled *au-dehors* na nas same kao sliku (Lacan, 1986, 116), koji sprečava subjekt da upadne u zamku Imaginarnog, upravo onako kako za Djevojku, onkraj slike koju vidi, pribiva zamišljeni Neprisutni kojemu se Agneza pokazuje, koji šalje ljubavna pisma i generira njezinu žudnju a da se nikada ne javi »u polju reprezentacije«. ³¹ Tako, prema Lacanu, subjekt vidi zidove simboličkog poretka kao *trompe l'oeil*, pa ga stoga »konstruira nešto onkraj tih zidova«; tako je subjekt u stalnoj nelagodni pred onim što se od njega skriva, onim »što se u tom grafičkom prostoru ne pokazuje, a da se ne prestaje *ne ispisivati*« (Copjec, 1995, 34):

³¹ Vrijeme je za napomenu o još jednoj metateatarskoj komponenti ovog »teatra psihoanalize«: ako je Lacan svoju ideju o »predmetu malo a«, naime supstitutu što ga žudnji podmeće simbolički registar da bi se za njega zakvačila, ponajbolje mogao u *VII. seminaru* oprimirati slikom vaze – »označitelja bez označenog« (Zupančić, 185) – onda je i ovdje uputno istaknuti da se Neprisutni, kao kazališna inačica te slike, javlja upravo u srcu kazališnog rascjepa između (fiksiranog) pisma i (neizbježno kontekstualiziranog, utjelovljenog) »govora«: taj lik naime neporecivo »postoji« kao ime i pismeni trag vlastitih iskaza, ali ga »nema« kao tijela vlastita govora na kazališnoj pozornici.

Ta točka u kojoj se nešto čini nevidljivim, točka u kojoj se čini da nešto izostaje iz reprezentacije, neko značenje koje ostaje neotkriveno, jest točka Lacanova pogleda. On obilježuje odsutnost označenog; to je točka koju nije moguće zaposjesti, ne stoga što, kako filmska teorija tvrdi, ta točka figurira kao neki neostvarivi ideal [idealni ljubavnik, primjerice, dokle god podliježemo logici jeftinog »kina«, op. L. Č. F], nego stoga što napućuje na nemoguće realno. [...] Subjekt, ukratko, ne može locirati ili se locirati u točki pogleda, jer ta točka obilježuje samo njegovo poništenje [pa tako i Agneza, u pokušaju da tu točku dosegne, da prijeđe most koji vodi u onkraj, može samo završiti u rijeci, op. L. Č. F] (*ibid.*, 34–35).

Smisao te teorije, naglašava Copjec, nije puka nedohvatnost stvari onkraj riječi, platonistički rascjep bića i privida, jer iza značenjske mreže u toj teoriji »nema ničega, veo reprezentacije ne skriva ništa, nema ničega onkraj reprezentacije«. Nije posrijedi pogreška koju bi subjekt mogao opovrći, ali ni obrnuto, lažljivost jezika ne može opovrći subjekt, ne prijeti njegovim granicama:

Prije se neprozirnost jezika razumijeva kao uzrok subjektova bivanja, to jest, njegova žudnja, njegovo htijenje-da-se-bude. Činjenica da je materijalno nemoguće reći cijelu istinu – da se istina uvijek povlači pred jezikom, da riječi nikad ne uspijevaju postići svoj cilj – utemeljuje subjekt (*ibid.*, 35).

104

Tako se subjekt utemeljuje u neformiranom – onome što nema značenjskog oblika u vizualnom polju, i u istrazi – pitanju postavljenom ustezanju reprezentacije da na to pitanje odgovori. Pogled koji je dakle objekt-uzrok želje – pogled Neprisutnog u slučaju naše drame – jest nevidljivi objekt koji proizvodi Subjekt želje u polju vidljivoga, što znači da se Subjekt utemeljuje prije onim što ne vidi, nego onim što vidi. Stoga se i za Agnezinu potragu za Neprisutnim s punim pravom može reći da predstavlja Djevojčino postajanje Subjektom: za razliku od Muža-Oca i Gospodina u šarenom prsluku, nevidljivo oko »iza zavjese« ne svodi Djevojčin alter ego na statički objekt konzumacije, nego je čini pokretljivom, nagoni na istragu, opsesivno čitanje znakova i sam zahtjev za nekim »viškom smisla« (usp. Čale, 2004, 47) s onu stranu zadanih obrazaca »socijalnih odnosa vremena« i trivijalnih, fiksiranih formi.

U filmskoj teoriji pogled se smješta ispred slike, kao njezino označeno, točka maksimuma značenja ili suma svega što se u slici pojavljuje, kao i točka koja pridaje značenje. Subjekt se dakle misli kao nešto što se identificira i što koincidira s (vlastitim) pogledom, onako kako se čini da Agneza koincidira s Djevojkom kao izvorom pogleda na uprizoreno »kino«. No u

Lacana, kako čusmo, pogled je smješten »iza« slike, kao ono što se propušta u njoj pojaviti – Neprisutni – preobrazujući sva njezina značenja u suspektna značenja, onako kao što Neprisutni sumnjivom autentičnošću svojih pisama svakog Agnezinog ljubavnika preobrazuje u »sumnjivca«. Subjekt umjesto identifikacije stoga osjeća da je odsječen od slike:

Lacan ne traži da misliš o pogledu kao o Drugom koji se brine za to što si i gdje si, koji vrebna na tebe, koji bilježi što radiš, sve tvoje korake i posrtanja, kao što se veli da čini panoptički pogled. Kad susretneš pogled Drugog, ne srećeš pogled koji vidi, nego slijepi pogled. Pogled nije jasan i ne prodire, nije pun znanja i prepoznavanja; zamagljen je i okrenut sebi, apsorbiran svojim vlastitim uživanjem. Užasna istina [...] jest da te pogled uopće ne vidi. Tražiš li dakle potvrdu istine svojeg bića ili jasnoću svoje vizije, prepušten si sam sebi; pogled Drugog ne potvrđuje, neće te ovjeriti (*ibid.*, 36).

Ako je dakle Agneza žrtva žudnje da je ovjeri pogled Drugog – do čijeg je izvorišta došla u trenutku u kojem su se već zauvijek sklopile njegove oči, apsorbirane zadovoljstvom vlastita uskraćivanja – Djevojka, »odsječena od slike«, to sasvim sigurno nije, jer je prisiljena u-vidjeti nemogućnost krajnje potvrde Drugim kao uvjet svojeg postajanja subjektom. Subjekt se osovljuje, ponovimo, upravo utoliko što NE nalazi zadovoljstvo u ponuđenoj slici, što ekran NE udovoljava njegovom narcističkom zahtjevu, nego ga sili da traži ono onkraj ekrana, jastvo onkraj vlastite slike, kojoj subjekt neprekidno nalazi mane i u kojoj se uvijek propušta prepoznati, voleći u slici nešto više od slike.

Stoga »subjekt nastaje u transgresiji prije negoli u prilagodavanju zakonu« (*ibid.*, 37), dakle onako kako Milosrdna sestra proriče Djevojci, »izdajom onoga što nam je najdraže« – idealizirane patrijarhalne forme svojeg ovomezaljskog ispunjenja, ali jednako tako i odbijanjem da, poput Milosrdne sestre, unaprijed prokaže fantom želje (»Ljubav je samo pojam, gospođice, ideja – a njen je objekt fantom«).³² Subjekt mora na sebe preuzeti, veli Cop-

³² Milosrdna sestra sudionik je bitnog opozicijskog para: za razliku od Agneze, ona utjelovljuje ono što Lacanova »etika psihoanalize« poima kao lik idealnog ideološkog podanika, koji unaprijed prozire »tragičnost« rascjepa i prihvaća poruku društva: »umjesto da slijediš svoje žudnje, treba da ih se odrekneš, prihvatiš tragičku nemogućnost koja leži u njihovoj srži, i pridružiš se putu zajedničkog dobra« (Zupančić, 2003, 175). U slučaju Milosrdne sestre, rezignacija ionako ne isključuje svojevrсну *jouissance*, koja »će okaljati sam napor da je se riješimo« (Žižek, 2003, 261): tako i ona i dalje u sebi čuva svoju ljubav, »živu i nepromjenjivu«, jer je u njoj »onaj koga voli« sačuvan isključivo onakav »kako ga moja misao gleda i moje srce osjeća [...] sačuvan i zaštićen od svih promjena i propadljivosti [...] uvijek onakav kako ga želi moja ljubav«.

jec, »pogrešku u zakonu – želju koju zakon ne može prikriti«, i tako segnuti onkraj zakona. Stalna »sumnja da se realnost kamuflira, da smo prevareni glede točne prirode neke stvari-po-sebi koja leži iza reprezentacije« cijepa subjekt na nesvjesno biće i njegov svjesni privid, bolesnu Djevojku i agilnu Agnezu. »U ratu sa svojim svijetom i samim sobom, subjekt postaje kriv za samu prijevaru o kojoj sumnja« (*ibid.*, 37), baš kao što Agneza pred mužem postaje krivom zbog prijekare kojoj je ujedno žrtvom, dok se, međutim, Djevojci kao gledateljici ipak »otkriva da mašina režira samog režisera« (Lacan, 1983, 176), to jest da *deus ex machina* tragedije protagonistu ne donosi ono što Djevojci varljivo obećaje režiser-Neznanac, naime »sreću« (koja je zapravo samo jedno lice smrti – »odmicanje od života, uravnotežavanje svih gibanja«), nego, baš kao u posljednjoj slici *Pustolova pred vratima*, ono što režiser nije predvidio svojom tezom o »umaranju«: predsmrtni protagonističin prihvrat vlastite »krivnje«, Djevojčin blagoslov hlepnje za životnom »hitnjom u sudarima i nesviješću u zavatlajima«. ³³

Nepprisutni dakle i ne može drukčije »postojati« doli kao naknadno učítani zahtjev u otposlano pismo u kojemu se oko odriče odati »tko je, što je, gdje je«, u kojemu se to oko dakle ne prestaje *ne* ispisivati, goneći nas da ga, prema Agnezinoj naredbi, »izmislimo«. Isto, međutim, vrijedi i za sam tekst/predstavu/pismo *Pustolova pred vratima*, autorove bilješke i naknadna čitanja, kojima se svako tumačenje može samo pridružiti kao tek jedan od mogućih naknadno učitanih zahtjeva, kao još jedna »izmišljotina« smisla.

106

LITERATURA

Alfirević, Acija (1998) *Elementi psihoanalize u Begovićevo Pustolovu pred vratima*.

U: *Recepcija Milana Begovića. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa povodom 120. obljetnice rođenja Milana Begovića*, ur. T. Maštrović, Zagreb – Zadar: Hrvatsko filološko društvo, 331–338.

³³ Povrat na kronološki početnu točku u obliku neortodoksnog, antipokajničkog junakinjinog završnog monologa još je jedan podsjetnik na dramaturšku ingenioznost koju Begović crpi iz psihoanalitičkog poticaja, uprizorujući tragičku »vremensku petlju« podudarnu jednako psihoanalitičkoj terapiji koliko i Edipovoj tragičkoj matrici: »Nemamo li ovdje situaciju nalik onoj u psihoanalizi, u kojoj pacijenta na početku muči neka nejasna, neodgonetljiva ali ustrajna poruka – simptom – koja ga tako reći bombardira izvana, da bi potom, na koncu tretmana, pacijent bio kadar prihvatiti tu poruku kao svoju, izgovoriti je u prvom licu jednine?« (Žižek, 2006, 268)

- Barish, Jonas (1991) *The Anti-theatrical Prejudice*, Berkeley: University of California Press.
- Blau, Herbert (1990) *The Audience*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Copjec, Joan (1995) *Read My Desire, Lacan against the Historicists*, London – Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Čale Feldman, Lada (1997) *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*, Zagreb: Naklada MD.
- Čale, Morana (2004) *Sam svoj dvojniki. Eseji o hrvatskom književnom modernizmu*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Derrida, Jacques (2002) *Višak dokaza ili manjak na svojem mjestu*, »Treći program Hrvatskog radija«, 63/64, 197–203.
- Diamond, Elin (1997) *Unmaking Mimesis. Essays on Feminism and Theater*, London and New York: Routledge.
- Freud, Sigmund (2001) *Tumačenje snova*, prevela Vlasta Mihavec, Zagreb: Stari grad.
- Freud, Sigmund (1985) *Art and Literature*, London: Penguin.
- Gavella, Branko (2005) *Dvostruko lice govora*, Zagreb: Akcija.
- Johnson, Barbara (1992) *Okvir referencije: Poe, Lacan, Derrida*. U: *Suvremena teorija pripovijedanja*, prir. V. Biti, Zagreb: Globus, 217–258.
- Kaplan, E. Ann (1992) *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*, London – New York: Routledge.
- Kaplan, E. Ann (1998) *Freud, Film and Culture*. U: *Conflict and Culture*, ur. Michael S. Roth, New York: Vintage Books, 152–164.
- Lacan, Jacques (1986) *Četiri temeljna pojma psioanalize*, Zagreb: Naprijed.
- Lacan, Jacques (1983) *Spisi*, Beograd: Prosveta.
- Lacan, Jacques (2002) *Ukradeno pismo*, »Treći program Hrvatskog radija«, 63/64, 188–196.
- Matijašević, Željka (2002) *Ukradeno pismo (uvod)*, »Treći program Hrvatskog radija«, 63/64, 179–181.
- Mrkonjić, Zvonimir (1980) *Život i njegov dvojniki*, »Prolog« XII, 46.
- Read, Alan (2001) *The Placebo of Performance*. U: *Psychoanalysis and Performance*, ur. P. Campbell i A. Kerr, London – New York: Routledge.
- Ricoeur, Paul (1969) *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris: Editions du Seuil.
- Rose, Jacqueline (1986/2005) *Sexuality in the Field of Vision*, London – New York: Verso.
- Senker, Boris (1984) *Sjene i odjeci*, Zagreb: Znanje.
- Senker, Boris (1987) *Begovićev scenski svijet*, Zagreb: HDKKT.
- Senker, Boris (1989) *Hrvatska drama 20. stoljeća*, I dio, Split: Logos.

- Zupančić, Alenka (2003) *Ethics and Tragedy in Lacan*. U: *The Cambridge Companion to Jacques Lacan*, ur. J-M. Rabaté, Cambridge: Cambridge University Press, 173–190.
- Žižek, Slavoj (2006) *Škakljivi subjekt. Odsutni centar političke ontologije*, Sarajevo: Šahinpašić.

Primljeno: 18. prosinca 2006.

S u m m a r y

»REALISM'S HYSTERIA« AND THE FEMALE GAZE IN MILAN BEGOVIĆ'S *THE ADVENTURER AT THE DOORS*

108

Despite Milan Begović's explicit claims that he wrote the play *Adventurer at the Doors* »under the impression provoked by the new movement of the psychology of unconscious«, numerous references to Freud's *Interpretation of Dreams* discernible in the play have never been precisely retrieved. Their presence is evoked here, however, as a link to contemporary psychoanalytic and feminist discussions regarding the gendering of the spectator's gaze, since in this play the spectator is a girl suffering from hysteria, split between the character of the dreamer (Girl) and her double (Agneza), who appears on the »screen« of the dreamed »dramatization« within the inner frame of this play-within-the-play. The psychoanalytic paradigm of subjectivation provides also a key for yet another motive of the play which was neglected so far, the content of the letters sent to Agneza by a Nonpresent lover who not only refuses to be visible, but also requires from Agneza to repeatedly submit to his own unobserved observation. Hence the invisible look, projected into the dream's future, proves to be the true origin of the dreamer's hysteria, thereby conferring to the protagonist of the play the status of the authentic tragic subject as it is theorized in Lacan's writings.