

Џоан Копјец

**Египќанецот Мојсеј и
големата црна мајка од
предвоениот Југ:
Фројд (со Кара Вокер) за
расите и историјата***

Речиси во сите досегашни дела на Кара Вокер - вклучително и *Gone: An Historical Romance Of A Civil War As It Occurred Between the Dusky Thighs of One Young Negress And Her Heart* (1994); *The End of Uncle Tom and the Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven* (1995); *The Battle of Atlanta: Being the Narrative of a Negress in the Flames of Desire — A Reconstruction* (1995); *Presenting Negro Scenes Drawn Upon My Passage Through the South and Reconfigured for the Benefit of Enlightened Audiences Wherever Such May Be Found, By Myself, K.E. B. Walker, Colored* (1997) — цитирам некои од насловите за да ви ги приближам делата - е применета истата техника: лепење исечоци од црна хартија на бели галериски ѕидови. Исечоците прикажуваат луѓе со легендарна димензија, среде букетчиња пејсажи расфрлани наваму-натаму, сместени во парченца приказни од предвоениот Југ. Сите човечки фигури, составени од црна хартија, технички се црни, но сепак може да се разликуваат диегетички белите луѓе од диегетички црните врз основа на стереотипните контури, држења и облека. Залепени за ѕидовите, фигурите стануваат дел од рамната површина, наместо да стојат пред неа како кога би биле поставени на платно. Длабочината се одзема и од врските меѓу фигурите, кои не стојат толку една пред или зад друга колку што се мешаат и делат, се пробиваат и се слеваат една со друга.

*Статијата на Џоан Копјец „Египќанецот Мојсеј и големата црна мајка од предвоениот Југ: Фројд (со Кара Вокер) за расите и историјата“ ќе биде отпечатен во нејзината книга *Imagine There's No Woman: Ethics and Sublimation*, copyright © by MIT.

Рамните и црни фигури наликуваат на цела низа прото-фотографски техники: театрите од деветнаесетиот век за проектирање сенки, со нивните необично бестежински и бестематски слики; циклорамите (енормно популарни на крајот на деветнаесетиот век, пред киното да ги истера засекогаш) ги „смалуваа“ гледачите ставајќи ги во претерани реконструкции на историски настани; и да не ги забораваме силуетите од црна хартија кои му претходеа и делумно се преклопија со доаѓањето на фотографијата и служеа како брзо и евтино средство да се зачува ликот на саканите. Исечоците на Вокер потсетуваат на предвоениот Југ по видовите слики што им биле достапни на луѓето од тоа време.

Сепак, би било погрешно да се заклучи дека во делото се содржи обид да се надмине дистанцата што ја дели Вокер од нејзините фигури. Потпишувајќи си ги делата како „Госпоѓица К. Вокер, слободна Црнка со забележителен талент“¹, т.е. во стилот на историските романи кои ги оживува, и пишувајќи за себе како да е една од „црните слугинки“ што ги опишува, Вокер, облекувајќи го костюмот од тој период, сепак не се обидува да се лоцира себеси надвор од самата себе, во фигурите од стариот Југ. Накратко, не се идентификува со нив. На пример, кога го поставува прашањето што ја мотивира нејзината техника: „Можам ли да создадам уметност каква што требало да создаде некоја жена како мене на крајот на минатиот век?“. Преку користење само на достапните методи, заедно со високите амбиции и разновидното минато, во нејзиното изразување секогаш ја слушаме - како што ја гледаме во самите силуети - духовитата дистанца која ги дели нејзините „високи амбиции“ и „разновидно минато“ од фигурите од крајот на деветнаесетиот век, на кои истите им ги дава анахроно. Односно, Вокер го потврдува јазот што ја дели од нејзиното предвоено минато дури и додека размислува за сопствената врска со него. Кара Вокер, млада и образована жена од средната класа, од главно урбана средина, е црн уметник,

високо наградувана од реномирани уметнички институции. Животните искуства на фигурите што ги црта ни се сосема туѓи, а прашањето кое нејзините дела се обидуваат да го одгатнат е, како сè уште може да се каже дека ова, главно туѓо минато е дел од неа. На тој начин ова естетско прашање му пристапува на проблемот на идентитетот на начин спротивен на стандардниот. Вообичаено, прашањето се поставува како една група - да речеме, Црниците - се разликуваат од другите; Вокер прашува, со оглед на разликите меѓу нив, како нејзините членови може да се сметаат за припадници на една иста група.

„Семејните романи од плантажите“³, како што ги нарекува Вокер своите вињети, не биле топло примени од сите. Тие остануваат контроверзни особено во црната заедница; некои Црници жестоко се лутат на нејзината работа и започнуваат кампањи со протестни писма против изложбите на Вокер. проблемот во очите на оние кои протестираат е што наместо приказни кои го потврдуваат достоинството на расата или ги отсликуваат вистинските достигнувања и постојаниот интегритет на поробените луѓе, но луѓе со дух, наместо позитивни и воздигнувачки слики на непокорни или самопожртвувани и доблесни робови, валканите вињети на Вокер блескотат со груби „сексуални црнциња.“⁴ Хотентотски проститутки, самбо-борачи, Мандингоси, чичкотомовци, селани и најразлични неранимајковци, ноншалантно се впуштаат во насилни неморални акти на раѓање, содомија, канибализам, копрофагија, како и други чинови кои не знаеме ни како да ги именуваме. Нападот врз Вокер е затоа што нејзините претстави се сексуално и расно навредливи, а и затоа што немаат основа во факти, туку се само рециклирани стереотипи од расистичките сувенири или американски артефакти кои Вокер, како и многу други Црници, признава дека ги собира. Критиката вели дека она што таа го нарекува нејзината „внатрешна плантажа“ и е всадено од белите расисти; должна е кон себе и својата раса да не ги пресоздава овие фикции, туку да ги протера преку

откривање на нејзиното непобитно, вистинско и, патем, славно потекло.

Првата работа што треба да се прибележи е дека Фројд, пронаоѓачот на семејната романса - чија плантажна варијанта Вокер духовито ја создава - направил подеднакво скандалозен гест во очите на другите од неговата раса, како и во очите на историчарите кои сметале дека не покажал доволна почит кон историјата или одреден концепт од историјата. Во *Moses and Monotheism*, Фројд изнел теорија за еврејскиот расен идентитет, во која, наместо да го слави Мојсеј, најценетиот предок на Евреите, ги лишил од него претпоставувајќи ги еврејските корени во некој претходен и недокажлив извор: некој претходен, египетски Мојсеј, кој бил фанатичен следбеник на „фараонскиот“ монотеизам на Атен. Откако бил убиен од семитското племе кое се обидел да го индоктринира со својата религија, првиот Мојсеј се вратил векови подоцна да го инспирира учењето на еврејските пророци. Шокираниот Ернест Џоунс глупаво размислувал дека Фројд, изгледа, не бил запознаен со теориите на Дарвин. Оваа неразбирлива забелешка едноставно подвлекува дека Фројдовиот лошо именуван поим „филогенетско наследство“ (кое значи нешто како „пренесување на минатото не преку егото туку несвесно“) никогаш нема да стане материјал на историчарите позитивисти, кои лесно може да го признаат постоењето на орангутаните - големите горила во една група мајмуни - затоа што тие може да се набљудуваат, но не и египетскиот Мојсеј, кој немал координати во реалното искуство.⁵ Фројдовата теорија за корените на еврејскиот идентитет и опстанокот на Евреите и покрај многу суровите околности била издигната на различни историски постановки од оние кои го ограничувале неговиот биограф со емпириски ум. За Џоунс и нему сличните, историјата не смее да има неисполнети дупки и мора да е материјално документирана. Сепак, Фројд инсистирал на „историската вистина“ на неговата (признаваме) неверојатна и недокументирана

приказна за мачениот и воскреснат египетски Мојсеј и експлицитно ја контрастирал со „материјалната вистина“ на „објективните“ историчари.⁶

Значи, Вокер и Фројд се слични во избегнувањето на идентификувањето со цртите на емпириските (и, се надеваме, благородни) предци како основа за расен идентитет, и обајцата го започнуваат испитувањето прашувајќи се како тоа разликите што ги делат самите нив од останатите од нивната раса, автоматски не ги дисквалификуваат од членството во неа. На пример, во хебрејскиот превод на *Totem and Taboo* (оваа книга е теоретски претходник на *Moses and Monotheism*) Фројд се запрашува: „Што има еврејско останато во тебе?“, откако го признава своето непознавање на хебрејскиот јазик, недостатокот на религиозно убедување и непостоечката врска со еврејските националистички идеали, односно откако признава дека ги нема во него цртите кои традиционално се сметаат за главни карактеристики на еврејскиот идентитет.⁷ Не е тешко да се препознае типичниот модерен потег во отворачкиот излив на Фројд. Соголувајќи или бришејќи ги сите позитивни црти на еврејството, тој се прашува што, ако воопшто има нешто, го преживеало нивното отстранување. Изненадување е што не дава типично модерен одговор, кој би гласел: *tabula rasa*; никој кој би можел да биде секој; празно рамно платно, или табла, или страница. Од политика до естетика, негативниот гест кој помогна да се дефинира модернизмот - бришењето - успеа да избрише сè, се до самата материјална поддршка, чиста, оригинална и која може да се генерализира: самата човечност; битието како такво; неутрална картезијанска мрежа; белите ѕидови на модерните музеи на кои може подеднакво добро да се прикажуваат слики од сите историски периоди; и така натаму. Но, кога Фројд ќе се обиде, открива дека нешто се опира на неговите напори за бришење, нешто одбива да биде избришано. Негирајќи ги цртите што требало да бидат јасен извор на неговото

еврејство, доаѓа до одредена бескарактеристична „безличност“. Сепак, со ова не се тврди дека во себе го наоѓа закопан оној неутрален, непроменет, чист и непристрасен човечки модернизам за кој главно се тврди дека открил и нè охрабрил да очекуваме. Фројд нè изненадува, а најверојатно и себеси, со тоа што открива дека е всушност Евреин, откако се избришале сите позитивни карактеристики на еврејството. Да не забораваме дека ова откритие е направено додека Фројд и натаму тврди дека психоанализата е наука, пер се - не-еврејска наука - и дека еден од најголемите придонеси на еврејската религија е монотеизмот, верувањето во еден Бог за сите. Иако останува убеден дека науката и религијата мора да се однесуваат на секого, сепак не верува дека оваа неопходност зависи или потекнува од постоењето на универзална човечност во која секој има свој удел.

Што се случило овде за да се поремети вообичаената модерна процедура? Што ѝ се опирало на негацијата, на бришењето со кое Фројд очекувал да дојде до чистото досие на еден неутрален идентитет? Египќанецот Мојсеј; блескава дамка која не само Фројд, туку и историјата и самата смрт се покажале како неспособни да ја отстранат. Изгледа дека овој Египќанец бил вдахновен со некаков „бесмртен, незадржлив живот“ кој само немртвите можат да го земат за свој во модерно време.⁸ Уметничкото дело на Вокер на сличен начин го спречува модерниот гест, затоа што ги валка белите сидови на изложбениот простор во кој се претставува со антички и навредливи духови кои (иако се одамна мртви) одбиваат да умрат, со силуети што одамна ги загубиле телата за кои биле врзани. Со тоа, празните бели сидови на галериските простори се претвораат во „касарни полни со трдоглави и сомничави духови кои уште се опоравуваат... од треската која ја излечила болеста“ на нивното предвоено минато.⁹

Мора да се внимава да не се згреши и овој неделив и непобедлив остаток од процесот на бришење - оваа „тврда јатка“ која Лакан ќе ја нарече реалното - да се земе за некаква суштина или квази-трансцендентална дедукција која успева да ги заобиколи непредвидливите процеси на историјата. Таа грешка ја прави и Дерида во кавгата со Лакан во врска со читањето на *The Purloined Letter* од По, која Џудит Батлер оттогаш ја има издигната на ниво на мантра. Време е да се ослободиме од ова глупаво недоразбирање. Што го мотивира бришењето како привилегирана модерна пракса? Што сака да постигне? Бришењето е наменето токму за да се истакне историската случајност, да се демонстрира дека зголемувањето на одредени карактеристики со овој или оној предмет, собраните наслаги од его идентификации се резултат на историски околности кои можеле да се развијат поинаку, и дека затоа овие особени карактеристики не се суштински. Тие може лесно да се симнат или да се избришат со последователни или алтернативни околности. А сепак, овој процес на искоренување, како што го практикуваат модернистите, кулминира во производството на сопствената граница или исклучок. И покрај самопрезентацијата, бришењето се соочува со својата *граница* кога ќе стигне до празната страница или чистото досие, што не е доказ дека процесот е целосно завршен. Се додека останува оваа празна поддршка - неизменета, неутрална човечност; битисување како единка, како униформност - можеме да бидеме сигурни дека преживеало нешто недопрено од процесите на историската случајност. Поимот за универзална човечност стои настрана од историјата и ја одомаќува, правејќи ја чинител само на минорни варијации во веќе решеното сценарио.

Претходно сугериравме дека египетскиот Мојсеј, откриен со Фројдовите напори за бришење на карактеристиките, претставува граница или исклучок од процесот на бришење, неотстранлива дамка. Оваа карактеризација е истовремено и точна и води во тотално погрешна насока. Останува

вистина дека ни Фројд, ни историјата, ниту самата смрт не се способни да му стават крај на вечното враќање на првиот Мојсеј, конечно да го потиснат, но ова не е така затоа што тој постои надвор од дофатот на историјата или границите на кралството на радикалната случајност. Напротив, тоа што овој египетски остаток останува да постои во историјата што Фројд ја изложува за еврејската раса, сведочи за фактот дека таткото на психоанализата го потенцирал својот историски „бришач“ повеќе од другите модернисти, дека не дозволил ништо, никаков исклучок да му побегне на бришењето, односно, дека не дозволил ништо да избега со тоа што ќе се фати во процесите на историјата. Фројд се соочува со сенишниот двојник на еврејскиот Мојсеј отстранувајќи го исклучокот на бришењето; тој вели дека сè припаѓа во историјата бидејќи нема надворешност. Затоа што ако историјата нема надворешност - барем во оваа точка Фројд изгледа дека имал помош од своето еврејско образование, кое го научило да не верува во живот по смртта или после оној живот кој се живее историски - ако историјата нема граница, тогаш мора да остава простор или да биде населена од безграничното, бескрајното, вечно повторување, или од немртвите. Ова сугерира нешто друго, освен едноставната очигледна вистина дека историјата е континуиран процес што се протега бесконечно во иднината; сугерира дека историјата се состои од нешто повеќе од само долгата „свита од „човекот умира““, односно, повеќе од само минливост на постоењето, на доаѓање на свет и умирање.

Делез шпекулира дека Фуко сфатил дека се нашол во тесно со тоа што ја напишал *The History of Sexuality*, дека знаел оти неговата теза дека врските на моќ немаат надворешност одвела во ќор-сокак, бидејќи, според тезата, не е возможно да се замисли „моќ на вистината“ која повеќе не би била „вистина на моќта“, вистина која би ослободила трансверзални линии на отпор, а не интегрални линии на моќ.“¹⁰ По читањето на Делез, Фуко го пробил овој сид во *The Uses of Pleasure* со повторното замислување на

сексуалноста, не едноставно како нешто што може да се конструира со моќ, туку како интериоризација на надворешноста на моќта, повлекување на надворешноста на моќта во нејзината внатрешност. Ќе забележите дека тезата, која е капитална, дека моќта нема надворешност, не е оштетена со оваа промена; останува негибната. Сепак, нема надворешност во надворешноста на моќта, иако сега има надворешност на внатрешноста. Бидејќи Делез ја поврзува оваа ревизија на теоријата на сексуалноста со она што го согледува како континуирана фасцинација на Фуко со двојникот, охрабрени сме да се сомневаме дека Фуко е мотивиран од размислување кое го поддржува она на Фројд, кој исто така го поврзува мистериозниот двојник - египетскиот Мојсеј во случајот што го разгледуваме - со бришењето на надворешноста.

Кои се чекорите во ова размислување? Фуко ја лансира својата расправа во *The History of Sexuality* спротиставувајќи ѝ се веднаш на „репресивната хипотеза“ врз основа на тоа што - наспроти она што го тврди хипотезата - моќта вели „не“ или изнудува негација која не вродува со ништо понатаму. Она што е одречено, не паѓа со самото тоа надвор од законот или надвор од моќта, туку е дел од сопствената територија на моќта. Иако законот вели „не“ за сексот, сексот не излегува од законот и ја нема моќта да се спротиставува на моќта. проблемот, секако е тоа што моќта ја губи смислата, ако нема ништо што не е моќ, ако ништо не ѝ се спротиставува. Изгледа дека Фуко ѝ дал на негацијата премалечка улога и нејзиниот релативен неуспех ја лишува моќта од значење и ја остава со лажна сила. Но, како да се возобнови улогата на негацијата без истовремено да се врати и надворешноста? Се додека Фуко останува задоволен со својата негативна формулација на она што го прави негацијата на моќта - повторно: не дава надворешност - проблемот останува. За да излезе од овој ќорсокак, мора позитивно да потврди што постигнува негацијата: негира или брише сè надвор од моќта, го негира постоењето на каква

било надворешност. На овој начин се појавува не само сето она што го прави „репресијата“ или негацијата, туку и она што го отправува или дереализира. Како да се сфати „што го отправува“? Ако се брише секој исклучок на надворешност на моќта, тогаш моќта мора делумно да се отправи себеси, да се дереализира, затоа што не може да има ништо надвор од моќта, никаква метадимензија, и тогаш моќта нема основа или гаранција. Фуко во *The History of Sexuality* се воздржува од соочување со оваа точка, избегнувајќи го тоа со аргументот дека моќта самата се гарантира себеси. Подоцна мора да му стане јасно дека отсуството на надворешно поле отвора простор внатре во самата моќ, простор без моќ или, во идиомот на Делез, преклоп: простор на надворешната моќ.

Сепак, мора да се биде внимателен и да не се дозволи оваа силна слика на дупка, на празен простор, или преклоп во центарот на моќта да функционира како пречка за понатамошна мисла. Има некаква логика да се замисли простор без позитивна содржина, зашто да се наполни со нешто би значело да се реконституира како вистинска надворешност, како спротивност на моќ, и на тој начин да се уништи она што би требало да го претставува овој простор: доказ за непостоењето на надворешност. Но, кога би било контрапродуктивно и, уште повеќе, неточно да се каже дека има нешто да го *појолни* овој простор, да *појолни* таму, исто така е погрешно овој простор да се смета за инертна празнина. Всушност, неопходно е да се замисли како обилен, како да тече празнина од него, како мноштво од празнина. Не е работата дека ништо не го зазема овој простор, туку дека она што таму изобилува всушност не постои. Затоа Лакан ќе го замени зборот *појолни*, и зборовите *инсиспира* или *повиорува* и ќе нè убеди, со тоа што ќе го избутка Фројдовиот концепт на чудното на преден план во психоаналитичката теорија, да го замислиме овој простор како населен со „она што требало да остане скриено, но сепак се открива“, односно, од страна на духови, немртвите.

Зошто требало да останат скриени? Стандардното читање е дека чудното е враќање на она што било потиснато, каде што се разбира дека потиснатото се наоѓа на територија надвор од свесноста. Поимот за репресија во основата на оваа идеја е токму она што Фуко се обидел да го поништи кога се спротиставил на „репресивната хипотеза“, и навистина е фалично како објаснување за чудното. Негацијата во Фројдовата теорија за чудното е токму онаа со која Фуко се заканувал на непријателите. Помните дека Фројд намерно објаснува дека чудното не е спротивно на сфатливото, не е инверзија од познатото или јасното, значи дека во преминот кон разјаснувањето не минува некаква граница која го дели јасното од нешто друго. Клучната точка што треба да се потенцира е дека чудното, духовите на историјата, немртвите, не доаѓаат од некое друго место, немаат своја територија или татковина. Чудното е „бездомно“ не затоа што е бегалец од друго место, туку затоа што нема друго место освен она - ова, познатото, обичното - во кое се појавува. А тоа обично место не може да најде место, дом за него. Зошто не? Како што рековме, разурнувањето на метадимензијата (тука: другото место) предизвикува ова место да се повлече од својата територија, да се отпрати. Како отстранувањето на надворешната граница, која служела како линија меѓу ова место и другото, да предизвикала некоја внатрешна граница да почне да делува внатре во обичното. Значи, она што не е обичното не е исклучено од него, туку вклучено внатре во него. Но, со ова се создава ефектот на менување на значењето на „што не е обичното“ од „туѓото“ или „непознатото“ - кои имаат позитивни и спротивни дефиниции - до „чудното“ - кое нема позитивна дефиниција и се спротиставува на обичното само со тоа што го отпратува, дереализира. Иако она што обичното не може да биде вклучено во јасното, не може да има соодветно место таму; мора да остане бездомно, не на свое место, за да не падне во обичното. Од ова може да генерализираме и да кажеме дека уништувањето на надворешноста, на метадимензијата,

секогаш произведува нешто надвор од своето место или време - раздвоеност - внатре во единственото место и време кое преостанува. Без вистинско место и без вистинско постоење (бидејќи е само она што не е), чудното може да се појави во обичното само како фундаментално „бездомен предмет“, како паразит или вампир кој ја цица познатоста од познатото, силата од моќта, чувство на зависност од историјата.¹² Ова е наследството на оној вид негација која Фуко во *The History of Sexuality* точно ја смести во модерното време: произведува не посебна и спротивна сила, туку паразит кој цеди дел од силата на силата да се реализира.

Да се вратиме на расправата за историјата и расниот идентитет. Рековме дека Фројд ги шокирал и историчарите и Евреите откривајќи египетски Мојсеј кому му припишал „историска вистина“. Тој го сторил ова бришејќи ги историски предусловените карактеристики на еврејството, но на крајот на процесот открил еден неизбришлив, неприкосновен Мојсеј, паразитски двојник на оној што е историски потврден. Аргументиравме дека овој мистериозен Мојсеј не е доказ за граница на историски зависните карактеристики кои можат да се отстранат, некој исклучок кој се опира на бришење, туку демонстрира дека непостоењето на надворешност, димензија над историската, генерира интересно повторување, враќање, бидејќи она што се враќа нема постоење, дом, или, ќе додадеме, сопствен идентитет, и по сите овие основи е паразит на историското суштество на чиј грб се наоѓа. Она што претходно го нареков блескава дамка исто така може да се нарече и темпорална анаморфоза, затоа што предизвикува овие повторувања или анахронизми да се појавуваат во историско време.

Црн Барок

Се коментира дека Фројд ја оставил жената, посебно мајката, надвор од еврејската семејна романса; таа е отсутна од мистериозната приказна што ја конструира во *Moses and Monotheism*. На Вокер може да се гледа како да дава корисна предност од која може да се разгледува оваа поплака затоа што нејзината плантажна семејна романса ја поставува „големата црна мајка од предвоениот Југ“ на место каде Фројд го лоцирал египетскиот Мојсеј, како „анонимниот корен“ на расниот идентитет.¹³ Запрашана во едно интервју да ја објасни посебно шокантната вињета од *The End of Uncle Tom and the Allegorical Tableau of Eva in Heaven* - „На левата страна од еден од панелите има неверојатна слика од четири жени - девојчиња и жени - како се дојат една со друга. Што стои зад оваа метафора?“ - Вокер одговори: „Историја. Мојата константна потреба или, генерално, константна потреба за доење од историјата. Како историјата да може да се види како навидум бесконечен извор на мајчино млеко претставен како големата црна мајка од старите денови. Што се однесува до мене, водам постојана битка - со стравот од доење. Таа битка ја припишувам и на црната заедница затоа, што се вели дека сиот наш напредок има многу опиплива врска со едно брутално минато.“¹⁴ Може да се согласиме дека овој одговор не задоволува многу, бидејќи се чини дека само повторува едно популарно клише во кое мајката се гледа како суперобилен извор од кој се хранат идните генерации и кон кој водат сите синовски линии. Но, вниманието ни се задржува на дискрепанцата меѓу клишето и сликата која има намера да ја објасни. Одговорот на Вокер е најмногу незадоволувачки затоа што не успева да одговори на поставеното прашање: зошто има *четири* девојки и жени во вињетата, наместо само *една* суперобилна мајка имплицирана во нејзиниот одговор? Зошто е таа дупликација, репликација на жени кои не ги дојат своите млади (потомците на расата чиј извор тие би требало да бидат, според клишето), туку една со друга? Една мала

силуета е јасно дека е од дете, но другите три не може да се разликуваат по возраст, а ниту една не може да биде изолирана како *голема* црна мајка. Во тој случај, како можеме да кажеме дека таа е претставена на вињетата?

Дискрепанцата меѓу сликата и одговорот ја покажува Вокер како во својата уметност се оттргнува од обичноста на суперобилната мајка која преовладува, не само во психоаналитичката теорија, туку и воопшто. Ќе забележиме дека и Лакан се оттргнува од стереотипната слика за да ја концептуализира мајката, напротив, како празнина, шуплина. Затоа што секогаш кога фигурира како добро снабден контејнер мајката претставува друг свет или друго место, рај на задоволство од кој субјектот бил протеран и во кој тој или таа копнее да се врати. Елиминирајќи ја секоја трага на надворешност, или метадимензија, Лакан исто така, за да биде конзистентен, морал да ја елиминира и оваа мајчинска димензија. Значи, ја снемува од историската романса која ја конструира, исто како што ја снемува и во Фројдовата. Нејзиното отсуство не е резултат на превид, неуспех на Фројд или Лакан да обратат подеднакво внимание на мајката како и на таткото, туку е попрво резултат на радикалното бришење, без исклучок, на секоја надворешност на историјата.

Иронично, ова поништување на мајчинската функција фрла повеќе светлина, а не помалку, на жената и женската сексуалност, особено како што Лакан ги теоризира. Фројд повеќе од еднаш посочил дека момчето се разликува од девојчето по тоа што е посposобно - поради заканата од кастрација - да се оддели од мајката или, со бомбастичната фраза на Фројд (можно ли е да е исмејување?), момчето е поуспешно во реализирањето на „големото културно достигнување“ на оттргнување од мајката. Лакановите формули за сексуацијата ни дозволуваат од набљудувањата на Фројд да извлечеме заклучок кој е непредвиден од страна на други толкувачи. Ако момчето полесно се оддели од

мајката, тоа е за посигурно да ја постави во некоја рајска надворешност. Односно, момчето не го завршува целосно императивот на бришење; дозволува мајката да дефинира граница на светот надвор од историјата во кој живее како исклучок. Поставката дека момчето одржува заостанат друг свет се потврдува со формирањето на она што понекогаш се нарекувало „мајчинско“ суперего, бидејќи сурово го тера во целоживотно поклонение на различни форми на трансценденција, од кои сите носат нејзина трага.

Но, што е со девојчето? Ако момчето се одделува од мајката, таа, бидејќи не ѝ се заканува кастрација, не се одделува. Не е ли ова премисата на поголемиот дел од феминистичката теорија? Не ли ни го кажува истото ова феноменот на „женското чудно“ или „женската готика“ преку потресните приказни за млади жени - често сираци и/или неубави - кои се враќаат во чудни и древни домови на предците каде што ги прогонува немртвото присуство на нивните мајки или некоја мајчинска роднина од која не можат да се ослободат? Додека критичката литература за „женската готика“ инсистира дека овие приказни ја потврдуваат тешкотијата што ја има девојчето да се дистанцира од мајка си, која на тој начин ја опседнува ќерката како двојник, наведени сме да заземеме спротивна позиција. Разликата меѓу момчето и девојчето не се потпира на фактот што едното се откажува од мајката, а другото не, односно, за разлика од момчето, девојчето не ја поставува мајката во идеално другаде. Фројд, кој ја отфрли идејата дека жената има каков и да е значаен пристап до морбидната болка на моралното обвинување или до радоста на моралното воздигнување, на кратко, до моралната трансценденција, еднаш отиде толку далеку, што го прекори тврдоглавниот материјализам за еден тип на жена неподложна на ништо, освен на „логиката на супа со кнедли како аргумент“.¹⁵ Иако фразата треба да биде неласкава, не треба да се отфрли како проста навреда идејата дека жената, која нема суперегоистички диспозиции за трансцендентален друг свет, живее во иманентен свет на

„супа со кнедли“ од историска зависност. Како што се обидувавме да демонстрираме, разликата меѓу диспозицијата за трансценденција и диспозицијата за иманентност не се сведува обично на разлика меѓу капацитет за воздигната мисла и храбро делување наспроти капацитет за единствено неинспирирана мисла и бавно дејство.

Ако жената не е опседната од мајката од која наводно не може да се оттргне, што ја опседнува тогаш? Дискусијата за *Moses and Monotheism* нè научи како да го одговориме прашањето: бидејќи за жената - која не ја идеализира мајката, не се дистанцира од неа во недостиген друг свет - нема граница или надворешност, ја опседнува „преклоп“ или „интериоризација на надворешноста“ која е сведок на непостоењето на надворешноста. Сепак, користејќи го психоаналитичкиот речник соодветен за контекстов, можно е да бидеме поспецифични. Жената не е дуплирана од страна на мајката, од која дефинитивно се одделила, туку од страна на делумен предмет (предметот а, во идиомот на Лакан) кој останал по одделувањето. Фројд некаде ја посочува плацентата како предметот што некогаш го делеле мајката и детето и кој е сега загубен со нивната разделба; Лакан го зголемува ова посочување и ги вклучува градите, погледот, гласот, работи од кои и мајката и детето се отсечени со отсекувањето еден од друг. Идејата дека овие работи остануваат, остатоците од митското време на мајката, без сомнение се должи на фактот дека изгледаат како да немаат место меѓу обичните предмети од светот, еден вид вишок за кој нема никакво објаснување. А ако се делумни, или изгледа како да се оттргнати од некоја целина, тоа е затоа што не се цели предмети сами за себе, не одделни и независни, туку, како што рековме, паразитски. Значи, жената е паразитирана од страна на предмет кој ја спречува да биде сè, односно да има целосно реализирано или целосно битие. Не велиме дека дел од неа останува некаде во резерва, неспособен во моментот да се открие; разделувањето од мајката, бидејќи не вклучува нејзина идеализација, ја отфрла

можноста за друг свет. Битието на жената е повеќекратно, не затоа што е дуплирано од друга, мајката, туку затоа што е декомплетирано со додавањето на овој одвишен предмет кој го прекинува или го блокира формирањето на целина, Едно, нејзиното битие, битието на жената е повеќекратно затоа што е разделена од самата себе.

Чујте го описот што го дава Делез за двојникот. Тој вели дека се работи „не за дуплирање на Едниот, туку за редуплирање на Другиот. Не се работи за репродукција на Истото, туку за повторување на Различното. Не се работи за еманација на „јас“, туку нешто што внесува во иманентноста секогаш друго или не-себе. Никогаш нема друг кој е двојник во процесот на дуплирање, тоа е едно себе кое живее како двојник на другиот: Не се сретнувам себеси во надворешноста, го наоѓам другиот во себе.“¹⁶ Сега споредете го овој опис и со вињетата на Вокер со четирите доилки и со следното објаснување на лаканската феминистка Мишел Мотрелеј за женската сексуалност: „Врската на жената со нејзиното тело (е)... истовремено нарцистичка и еротска. Затоа што жената ужива во своето тело како што би уживала и во телото на другиот. Секоја сексуална појава... ѝ се случува како да дошла од друга (жена): секоја појава е фасцинирачка актуелизација... на појавата на мајката... Во самољубовта што ја има за себе, жената не може да го разликува сопственото тело од она што било „првиот предмет“.¹⁷

Извадокот од Делез го засилува и помага во спречувањето на можното погрешно читање на извадокот од Монтрелеј. Нема две единки во чудното на женската сексуалност, самата жена и мајката која не може да ја напушти. Жената не е дуплирана од страна на друга иста како неа, од страна на друго едно: мајката. Или едноставно: мајката не е двојник на жената, како што веќе прибележавме. Всушност, жената се живее себеси - или ужива во своето тело - како да не е нејзино, туку на друг, како таа да е двојникот на друг. Жената не се соочува со мајка си во чудното искуство на нејзината

сексуалност ништо повеќе отколку што Фројд се сретнува со туѓинец во возот во малата вињета што ја нуди во својот есеј за чудното од неговото сопствено искуство со гледање на двојникот. Овој двојник излегува дека е неговиот сопствен одраз во огледалото, иако во овој случај изгледа дека е отстрането чувството на познатост кое обично се приврзува за гледањето на сопствениот лик. Зјапа во себеси небаре е туѓинец кој залутал во неговото купе.

Анксиозноста ги придружува овие мистериозни искуства, не стравот, кој има предмет и чие буђење би значело дека жената или Фројд, во својата наметка и влечки, навистина сретнал(а) некоја друга личност, некој надвор од неа или него, мајката или дезориентиран сопатник. Анксиозноста сигнализира дека заканата не може да се екстериоризира, објективизира, но наместо тоа е внатрешна, предизвикана од онаа граница која спречува некој да се сретне со себеси. Критичарите кои ја студирале женската готика тврдат дека неспособноста да се оддели од мајка си ја спречува младата жена да стане субјект, да воспостави сопствен автономен идентитет. Нема да се согласиме и тоа не само со повторување дека не мајката, туку предметот а. е бариерата што го спречува формирањето на цело или комплетно суштество, туку и со инсистирањето дека токму оваа инхибиција е она што ја конституира жената како субјект. Да се биде жена, значи да се биде не-цела, да се биде паразитиран од страна на предмет кој постојано ја одлепува од нејзиниот сопствен изглед, не со тоа што ја дефинира како нешто различно од нејзиниот изглед, туку со тоа што ја пореметува сличност на нејзиниот изглед со самиот себе. Слично на ова, она што предизвикало анксиозност кај Фројд не било дека неговиот одраз во огледалото за миг не наликувал на него, туку дека не наликувал на другите негови слики. Во тој момент на чисто предупредување сигурно е да се каже дека Фројд не сретнал никого, или поточно, дека не сретнал никој кој би можел да му го гарантира или докаже

феноменалниот свет, и поради ова неговиот лик се затетеравил, почнал да изгледа поинаку.

Сликата од *The End of Uncle Tom...* и доилките има логика само со оваа заднина. Спротивно на она што го вели Вокер, јасно е дека не ја претставува големата црна мајка од предвоениот Југ или од историјата како таква. Единствено празнината оставена со дефинитивната загуба на оваа мајка може да биде факторот за репликацијата на жената, или за разделувањето на сликата од самата себе, и доловувањето на оваа чудна форма на сексуалност во која жената е покажана како ужива во своето тело како во телото на друг. Ако ова не е слика на една суперобилна мајка, не е ни слика на четири различни жени. Вињетата покажува жена паразитирана од страна на вишок кој ја крши, ја дели од самата себе. Сепак, не е сосема погрешно да се даде „големата црна мајка“ во овој контекст, како што прави Вокер. Ако паразитскиот вишок кој ја опседнува историјата нема вистински идентитет, значи може да се појави само во позајмена облека. Ако секогаш изгледа дека го прекинува одот на историјата, се меша во неа правејќи редот на историски случувања да изгледа дека е нешто друго од она што е, да внесе во историјата темпорална анаморфоза, како што рековме претходно, тогаш би било соодветно да се види овој вишок во феноменот на повторување и да се замисли како враќањето на големата црна мајка. Ова, сè додека се има на ум дека мајката не ѝ претходи на нејзиното враќање, не чека на крилјата на друг свет или некоја надворешност додека биде повикана да се врати. Повторувањето не е враќање на нешто што постоело претходно, туку е повторно соочување со различноста, различноста од себеси. Лакан вели дека реалното е она што секогаш се враќа на истото место, местото каде личноста не успева да се сретне со себе. Да се зборува за тоа како *исто* место и да се опишува средбата како враќање, значи да се инсистира дека отворањето на оваа разлика на субјектот од самиот себе не

претставува растурање на предметот. Истото се дефинира како враќање на само-различноста.

Анонимниот корен на расниот идентитет

Во својот каталог-есеј за изложбата, *Voici: 100 ans d'art contemporain*, Тиери де Див нè воведува во уметноста од минатиот век не низ порталот на *Olympia* на Мане, што би бил стандардниот гест, туку преку *Christ aux anges* на Мане (1864), внесува слика „несудена за ниту една црква“ и на тој начин нерелигиозна слика, во која Христос е насликан на начин што го остава да виси, како на фотографија, меѓу статусот на веќе мртов, и на тој начин повеќе не е Бог, а се уште невоскреснат, само смртник.¹⁸ Критичниот аргумент на Див, оној што ѝ ја обезбедува на сликата почетната положба, е дека во следниот момент Христос ќе воскресне не како Бог, туку како човек. Ако сликава го сигнализира почетокот на модерното време, тоа е затоа што оваа уметност разбира дека Христовата смрт ја дала задачата за воскреснување на животот, создавање нов живот од ништото што се наследило од раскинувањето со минатото.

Фројд, теоретичарот на модерниот живот, изгледа дека се согласува со премисата на сликата на Мане: можно е некакво воскреснување на човекот. Како и Мане, и Фројд не верувал во конечноста на човекот велејќи во својот есеј за чудното дека „иако фразата „сите луѓе се смртни“ парадира во учебниците по логика како пример за генерална пропозиција, ниту едно човечко суштество навистина не ја сфаќа и нашето несвесно сега има исто толку мала корист како и кога било од идејата за сопствената смртност“.¹⁹ Овој есеј за чудното, еден од неговите ретки обиди во полето на естетиката, тврди дека ние како модернисти енергично ја одрекуваме моќта на смртта измислувајќи двојник како осигурување од сопственото истребување. Чувството на чудното - шпекулира тој - резултира од фактот дека штом еднаш се формира како осигурување за бесмртност, овој

двојник подоцна „го менува ликот“ и се враќа како предвесник на смртта, како дух на мртвите.

Со пишувањето на *Moses and Monotheism* Фројд како да се враќал и да го проширувал ова тврдење, премногу осакатено за да има логика. Прво, двојникот го менува ликот и се враќа не како „предвесник на смртта“ или „дух на мртвите“, туку како *немртвиџе*. Како што видовме, *Moses and Monotheism* го потврдува ова заедно со друга забуна. Изгледа дека има два различни начина за дуплирање на себеси како осигурување од истребување, но единствената трага од ова што ја добиваме во мистериозниот есеј е Фројдовиот прекор дека моралната анксиозност не е истата онаа покрената од чувството на чудното. Фројд никогаш експлицитно не ја елаборирал разликата меѓу двете форми на дуплирање, но нудејќи ја својата теорија на расен идентитет како имплицитна критика на расизмот поттикнуван од нацистичката идеологија, многу силно сугерира разлика.

Еве што можеме да заклучиме од Фројдовата теорија генерално и од неговите специфични тврдења за расниот идентитет во книгата со Мојсеј. Модерниот човек, одбивајќи да ја прифати конечноста која модерната мисла му ја наметнува, се дуплира преку поимот за раса што му дозволува да ја преживее сопствената смрт. Од тогаш тој не е само индивидуален субјект, туку и член на расна група. Феноменот на расата (и расизмот) кој резултира е поинаков од што и да е пред него, и тоа не само затоа што расата сега ја презема улогата на рај, вечност, чување на бесмртноста на субјектот. Модерниот човек, потонат во средината на историјата, не може сигурно да ја одржи старата идеја за вечноста која потоа мора да се составува од делчиња, или од едно делче, единственото што преостанува од старата идеја. Ова е, веќе рековме, суперегото, либидозно исполнетата идеја дека има - ако не рај - барем нешто што го избегнува пустошот на историската зависност. Оваа идеја не е ништо повеќе од убедувањето дека секогаш има јаз меѓу нашите

очекувања и нивната реализација, некаков компромис. Сепак, и покрај јасното потекло, оваа идеја е она што преживува од вечноста во модерниот свет и на поимот раса му дава елемент на идеалност кој е извор на неговото тешко насилство и презирот кон секоја зависност што му се спротиставува.

Додека се трупале доказите за ова идеализирано и на тој начин единствено насилство, Фројд продолжувал со работата на книгата за Мојсеј. Целосно ќе го избришел поимот за раса, но неговата теорија не му дозволувала. Како што видовме, напорите за бришење, гонејќи го секој исклучок каде насилството би можело да се вкорени, ја произвеле чудната форма на дуплирање што ја опишавме.

Бидејќи нацистичката расна идеологија се засновала на идеализација - на разликата меѓу она што историјата им го дала до тогаш и она што би можеле да го очекуваат во иднина - била врзана за проблемот на идентификација, каде идеалот би бил нешто со што личноста се идентификува. Како што знаеме, ова имало последици за замислувањето на ариевското тело. Идеалот во срцето на овој поим за расен идентитет, во овој момент не можел да резултира во наивно заборавање или оставање на телото во прилог на бестелесното размислување за идеалното утре за кое субјектот, како член на ариевската раса, би бил зачуван. Попрво резултирало во идеализација на самото тело, во конструкцијата на поимот за „тело-машина“, погодно за употреба, па дури и за корисни задоволства, чии слаби точки би можело да се дисциплинираат со вежбање. На тој начин нацистите стимулирале идентификација со сопственото тело.

Фројд го отстранил својот концепт за расата од овој проблем на идентификувањето; го соголил од идеалноста. Во тој процес открил анонимен корен на расен идентитет: сексуалниот нагон. Како тоа? Тој открива дека

мистериозниот двојник не го поштедува субјектот од ударите на историјата, туку му задава дополнителен вид удар. Наместо да функционира како протеза, овој паразитски двојник го расцепува субјектот од самиот себе. Ова веќе беше речено. Сега сакаме да посочиме дека ова расцепување, или поделба на субјектот, е она што дозволува субјектот да е поврзан со себе како друг, и оваа „врска со себе како друг“, оваа само-љубов на субјектот, ја опишува траекторијата на нагонот или, кратко, на сексуалноста како таква. Дистанцирајќи се од проблемот на расно идентификување, особено идентификувањето со сопственото тело, Фројд го одобрува уживањето во сопственото тело или уживањето во себе. Го одобрува ова уживање, оваа само-љубов - односно задоволувањето на нагонот - бидејќи самото тоа дозволува човекот, со зборовите на Фуко во *The Use of Pleasure*, „да се ослободи од себе“.²⁰ Ова е бесмртноста, воскреснувањето што му е достапно на модерниот човек: може „да се издигне“ над себеси за да се ослободи од она што го врзува за самиот себе.

Фројд се идентификува како Евреин, не затоа што дели некои од идентификувачките карактеристики на Евреите, туку затоа што верува дека Евреите преживеале и ќе преживеат преку уживање, преку способноста да го отфрлат и да се ослободат од своето минато, заглупувачките традиции. Ова е концепт за расен идентитет кој го предизвикува самиот концепт на идентитетот поврзувајќи го со вечното враќање на различното од себе. Односно, „истоста“ на расниот идентитет се лоцира во повторувањето на разликата.

Силуетите на Кара Вокер се исполнети со фигури во процесот на насилно слевање и пробивање една од друга. Голтаат и лачат, се кинат и мачат една со друга. Прашањето што треба да им се постави е дали претставуваат неколку тела од едно паразитирано тело кое радосно се обидува да се ослободи од сопственото ропство на самото себе. Сугерирам дека последниот опис е поточен. Со ова не се вели дека силуетите го одрекуваат фактот на расниот идентитет,

туку дека го лоцираат, како и Фројд, во еротиката на телото, а не во идеализацијата на незадоволството.

Превод: Саше Тасев

Белешки

1. Ден Камерон "Kara Walker. Rubbing History the Wrong Way," *On Paper*, Мојсеј, Египќанецот и големата црна мајка од предвоениот Југ том 2 (септ./окт. 1997), стр. 11.
2. Кара Вокер, "The Emancipation Approximation," *Heart Quarterly*, том 3, бр. 4 (пролет 2000), стр. 25
3. Кара Вокер, "The Big Black Mammy of the Antebellum South is the Embodiment of History," во *Kara Walker, The Renaissance Society at The University of Chicago*, Јан. 12 - Фев. 23, 1997, без страници.
4. Џејмс Ханахам, "The Shadow Knows: An Hysterical Tragedy of One Young Negress and Her Art," *New Histories* (Boston: The Institute of Contemporary Art, 1996), стр. 177.
5. Жак Лакан, *Le seminaire XVIII: L'envers de la psychanalyse* (Paris: Seuil), стр. 128.
6. Сигмунд Фројд, *Moses and Monotheism, S.E.*, 23:129.
7. Сигмунд Фројд, *Totem and Taboo, S.E.*, 13:xv.
8. Ова се зборовите што ги користи Лакан да го опише чистиот животен инстинкт од кој сме разделени, но кој е претставен од објектите а. Види, Жак Лакан, *Seminar XI: The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, превод на Алан Шеридан и Жак-Ален Милер, издание (London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1977), стр. 197-198.
9. Вилијам Фокнер, *The Sound and the Fury* стр. 6.
10. Жил Делез, "Foldings, or the Inside of Thought (Subjectivation)," во *Foucault*, превод на Шон Хенд (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), стр.95.
11. *Ibid*, стр. 96
12. Го позајмувам описот на чудното како паразит од Жан-Клод Милнер, в. неговиот есеј "The Doctrine of Science" во *Umbr(a) 1* (2000), специјален уредник на изданието, Тереза Гирон. Есејот го преведе Оливер Фелтам од Милнеровиот *L'oeuvre claire: Lacan, la science, la philosophie* (Paris: Seuil, 1995).
13. Кара Вокер ја користи оваа фраза во интервјуто со Џери Салц, "Kara Walker, Ill-Will and Desire," *Flash Art International*, бр. 91 (ное/дек 1996), 84
14. в. интервјуто на Лиз Армстрон со Клара Вокер во *No Place (Like Home)* (Minneapolis: Walker Art Center, 1997), стр.108
15. Сигмунд Фројд "Observations on Transference Love," *SE*, 12:167.
16. Делез, стр. 98
17. Мишел Мотрелеј, "Inquiry into Femininity." *The Woman in Question*, издание Parveen Adams and Elizabeth Cowie (Cambridge and London: MIT Press, 1990), стр. 262
18. Тиери де Див, *Voici: 100 ans d'art contemporain* (Brussels: Ludion/Flammarion, 2000). Де Див исто така беше и кустос на изложбата што го придружува каталогов.
19. Сигмунд Фројд, "The Uncanny," *SE*, 17:242.
20. Цитирано во Делез, стр. 96, оригинално кај Мишел Фуко, *The Use of Pleasure*, превод на Роберт Харли (New York: Random House, 1985), стр. 8