

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

IGOR GODNJOV

FILMSKA TEORIJA V POSTMODERNEM KONTEKSTU

DIPLOMSKO DELO

LJUBLJANA, 2003

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

**IGOR GODNJOV
MENTOR: IZR. PROF. DR. ALEŠ DEBELJAK**

**FILMSKA TEORIJA V POSTMODERNEM KONTEKSTU
DIPLOMSKO DELO**

LJUBLJANA, 2003



IZJAVA O AVTORSTVU diplomskega dela

Spodaj podpisani/-a _____, z vpisno številko _____,
rojen/-a _____ v kraju _____, sem avtor/-ica diplomskega dela z naslovom:

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je predloženo diplomsko delo izključno rezultat mojega lastnega raziskovalnega dela;
- sem poskrbel/-a, da so dela in mnenja drugih avtorjev oz. avtoric, ki jih uporabljam v predloženem delu, navedena oz. citirana v skladu s fakultetnimi navodili;
- sem poskrbel/-a, da so vsa dela in mnenja drugih avtorjev oz. avtoric navedena v seznamu virov, ki je sestavni element predloženega dela in je zapisan v skladu s fakultetnimi navodili;
- sem pridobil/-a vsa dovoljenja za uporabo avtorskih del, ki so v celoti prenesena v predloženo delo in sem to tudi jasno zapisal/-a v predloženem delu;
- se zavedam, da je plagiatorstvo – predstavljanje tujih del, bodisi v obliki citata bodisi v obliki skoraj dobesednega parafraziranja bodisi v grafični obliki, s katerim so tuje misli oz. ideje predstavljene kot moje lastne – kaznivo po zakonu (Zakon o avtorstvu in sorodnih pravicah, Uradni list RS št. 21/95), prekršek pa podleže tudi ukrepom Fakultete za družbene vede v skladu z njenimi pravili;
- se zavedam posledic, ki jih dokazano plagiatorstvo lahko predstavlja za predloženo delo in za moj status na Fakulteti za družbene vede.

V Ljubljani, dne _____

Podpis avtorja/-ice: _____



KAZALO

UVOD

FILM IN POSTMODERNIZEM, FILM IN TEORIJA.....1

1. FILMSKA TEORIJA (METZ IN BAZIN)

1.1. ANDRÉ BAZIN.....3

1.2. CHRISTIAN METZ.....5

2. SUBJEKT PSIHOANALIZE.....7

3. POGLED IN GLAS

3.1. POGLED BREZ LASTNIKA, GLAS BREZ NOSILCA IN KONCEPT ŠIVA.....16

3.1a. POGLED KOT OBJEKT *a*17

3.2. OD (AKUZMATIČNEGA) GLASU K TIŠINI.....31

3.2a. *STRANGE DAYS IN THE PIANO* ALI GLAS NADJAZA IN NEMI UŽITEK.....49

4. SKLEP.....72

5. SEZNAM SLIK.....74

6. SEZNAM LITERATURE.....75

UVOD

FILM IN POSTMODERNIZEM, FILM IN TEORIJA

Pisanje o filmu in postmodernizmu pri piscu in bralcu sproži dve neskončni niti miselnih asociacij, razvitje dveh klopčičev, ki pa svoje niti le redkokdaj prepleteta. V polju teoretskega diskurza lahko najdemo teoretike postmoderne, ki film obravnavajo kot del postmoderne imaginarije in kot (pomemben) del množične (postmoderne) kulture. Če omenimo le dva, npr. Fredrica Jamesona ali Jeana Baudrillarda, toda obeh ne bi mogli označiti kot pravih postmodernih teoretikov filma: prvi k filmu pristopa s pozicije marksizma, drugi kot družbeni kritik, filozof in teoretik sodobnih medijev ter popularne kulture. Pravih, če lahko rečemo „ortodoksnih“, postmodernih teoretskih konceptov, ki bi k filmu pristopili kot k polju nove (postmoderne) estetike in poetike popularne kulture, praktično ni. Če pa se postmoderni koncepti in ideje kje le približajo filmu, je to takrat, ko govorijo o videu in televiziji. Bi tako lahko rekli, da postmoderne filma ni, ali celo, da je govoriti o postmodernem filmu vprašljivo, ali celo prekmalu? Bolje kot iskati „postmoderne Greenberga filma“, bi se bilo vprašati: ali ima tudi film svojega Andyja Warhola?

Francesco Casetti v svojem članku *Epistemološki rezi* predlaga razdelitev povojne filmske teorije na podlagi treh paradigem: *estetske*, *znanstvenoanalitične* in *hermenevtične*. Prvo zanima ontološki status filma, torej skrita „bit“ filma; sem bi lahko uvrstili filmologijo kot interdisciplinarno znanstveno disciplino, ki si film postavi za predmet univerzitetnega diskurza ali pa npr. filmsko estetiko Andréa Bazina). Druga paradigma k filmu pristopa s pozicije aplikabilnosti svojih metodoloških in analitičnih ter teoretskih zastavkov (sem bi lahko šteli sociološki, psihoanalitični, semiološki pristop ipd.). Tretja paradigma pa predstavlja induktivnointerpretativni pristop, ki jemlje film kot vir interpretativne analize, ki se naslanja na zgodovinske, politične in socialno-kulturne vrednosti filma. Tukaj gre za specialistične (fenomenološke) teorije, ki jih zanima kakšne probleme sproža film in kako jih je možno pojasniti; k filmu pristopajo induktivno, brez vnaprej izdelanih metod (Vrdlovec, 1991: 27).

V prvem poglavju si bomo na kratko pogledali dva teoretska pristopa k filmu; estetsko-ontološkega (Bazin) in psihoanalitičnega (Metz). Če se bomo v prvem poglavju ukvarjali s samim objektom, torej filmom in njegovimi teoretskimi osmislitvami, pa v drugem in tretjem poglavju nameravamo polje analize in raziskave razširiti s temami, ki zadevajo subjekt – gledalca. V drugem poglavju bomo splošneje predstavili glavne pojme in oporne točke, ki predstavljajo psihoanalitični nauk. V tretjem poglavju bomo soočili psihoanalizo in filmsko teorijo, v nadaljevanju (v naslednjih dveh podpoglavjih) pa podrobneje razdelali vlogo pogleda in glasu v filmu, kot ju razlaga psihoanaliza.

Če izhajamo iz zgornje Casettijeve klasifikacije, bi lahko naš pristop poimenovali tudi znanstvenoanalitičen ali kar analiza filma. Širše gledano je analiza filma tudi, poenostavljeno rečeno, „četrti paradigma“ filmske teorije, ki lahko združuje vse zgoraj naštetih paradigme, oziroma si pri njih izposoja teoretske koncepte. Analiza filma je skupna tako analitiku filma kot gledalcu ali cineastu (že Eisenstein si je za montažno mizo vrtel svoje filme in iskal oblikovne elemente, ki so določali formo njegovih filmov, da Godarja ali Rivetta sploh ne omenjamo).

Toda sama analiza filma ni teorija, čeprav se na teorijo opira. Naloga analize filma je, z minimalno definicijo, proizvesti spoznanje in podati interpretacijo in s tem problematizirati preveč splošna in domnevno trdna teoretska dognanja. Res je, da pri tem analiza filma poskuša priti do splošne refleksije o filmu in celo proizvesti teoretske koncepte, a pri tem ne vzpostavlja norm in ne vrednoti, saj bi tako padla v pedagogijo ali kritiko. Analiza filma še

najbolje zaživi kot nekakšna prosto lebdeča analiza, ki različne teoretske koncepte „vgnezdi” v prostor filmske fikcije. Če smo na začetku govorili o postmodernem filmu, lahko sedaj o „postmoderni” analizi filma, ki se zaveda kot pravita Jacques Aumont in Michael Marie, da tako kot ni univerzalne teorije filma, tudi ni univerzalne metode za analizo filma (Aumont in Marie v Vrdlovec, 1991: 42).

1. FILMSKA TEORIJA (METZ IN BAZIN)

1.1. ANDRÉ BAZIN

André Bazin cineaste deli na tiste, ki v podobo verjamejo, in one, ki verjamejo v realnost. S tem pa se znotraj Bazinove (ontološke) filmske estetike zarisuje ločnica med *filmom kot kazanjem realnosti* in *filmom kot govorico* ali drugače, v grobem, *filmom kot posnetkom* in *filmom kot kombinacijo montažnih rezov* (seveda je ta delitev idealno tipska, saj imamo znotraj dokumentarnega filma kot tistega, ki resničnost „res“ kaže – prav tako opraviti z montažnimi rezi).

Bazin režiserje deli na tiste, ki *verjamejo v podobo*, in tiste, ki *verjamejo v realnost*. Takšna delitev na dva modusa filmske govorice Bazina pripelje do podrobnejše analize same montaže. Bazin montažo zavrne kot neavtentično ustvarjanje pomena, ki ga podobe objektivno ne vsebujejo. Montažni (ali še boljše „zmontirani“) pomen je le posledica manevriranja s podobami in njihovimi razmerji, saj le-te v različnih medsebojnih odnosih izgubijo status objektivnosti. Po Bazinu moramo torej kamero pustiti teči in pomen oziroma presežek bo nastal naknadno, neodvisno od montaže. Bazin vseskozi zagovarja in privilegira režiserje, ki v svojih filmskih poetikah privilegirajo antimontažo, tj. izogibanje oziroma minimiranje uporabe montažnih sredstev (montažnih rezov). Po drugi strani pa je film tudi jezik kot zapiše na koncu spisa *Ontologija fotografske slike*.

Bazin se zato še kako dobro zaveda fetišistične utajitve, ki je notranja razmerju film-gledalec. V tekstu *Kaj je Film* zapiše: „Za estetsko polnost filma je potrebno, da lahko *verjamemo* v realnost dogodkov, čeprav *vemo*, da so potvorjeni“ (Bazin v Vrdlovec, 1989 : 11). Pri fetišistični utajitvi gre za gledalčevo verovanje v fiktivne podobe, čeprav se ta zaveda njihovega fiktivnega statusa. Fetišistično utajitev najboljše ilustrira Mannonijeva formula: dobro vem, pa vendar ...

Mannoni navaja primer iz etnologije, zgodbo o inicijaciji pri indijancih Hopi. Verovanje v maske Katcina je del obreda indijancev Hopi. Za maskami se skrivajo očetje in strici, ki uprizorijo iniciacijski obred za „mladoletne“ Hopije. V trenutku inicijacije, med obredom, si očetje in strici snamejo maske, da bi tako razkrili, da so oni tisti, ki so igrali duhove Katcina. Samo razkritje kot tako, pa pri mladih Hopijih na začetku povzroči razočaranje, kasneje pa se njihovo verovanje v maske Katcina še nadaljuje ali celo utrdi. Zakaj? Odrasli prebivalci plemena s svojo demistifikacijo obreda omogočijo preobrazbo (obrednega) verovanja v mistično resnico tj. vero. Imaginarno verovanje (vera) se spremeni v simbolno, saj pripadniki plemena Hopi sedaj ločijo med prevaro in resnico, tj. med prevaro in „pravo“ religijo. Ali kot pravi Mannoni: „Hopi lahko z mirno vestjo [...] reče: 'Saj vem, da Katcina niso duhovi, da so to pravzaprav moji očetje in strici, *pa vendar* so Katcina tu, kadar moji očetje in strici plešejo v maskah.'“ (Mannoni, 1992: 366). Pomembno pri tem prehodu iz imaginarne v simbolno vero je, da po inicijaciji maska kot taka (njena simbolna in materialna prezenca) dobi večji pomen – torej status nosilca „mističnega duha Katcine“, kot dejstvo, da se za masko skrivajo sorodniki. Maska dobi status fetiša, ki omogoča simbolizacijo strukture (imaginarnega) verovanja. Ali drugače, fetišistično pozicijo tako zaznamuje potrditev realnosti („res so za maskami Katcina le sorodniki in ne duhovi“) ter obenem zanikanje realnosti („vendar so Katcina tu, ko sorodniki plešejo v maskah“); in isto velja za filmsko fikcijo: potrebno se je zavedati njene fiktivnosti in obenem verjeti vanjo.

Bazinovska estetika torej utajitev realnosti vidi v montaži (Bazin nasprotuje analitični montaži, ki je *modus operandi* sovjetske filmske estetike z Eisensteinom na čelu), tej pa kot protipol postavlja **globino polja**. Globina polja, kot filmski oblikovni prijem, daje gledalcu možnost kontinuiranega spremljanja dogajanja, saj so celi prizori zajeti z enim samim posnetkom (kot primer omenimo Wellsovega *Državljana Kanea*, ki najbolj izpopolni uporabo

globine polja). S tem pa se gledalčeva percepcija približa *bolj* realističnemu dojetanju filmskega dispozitiva, ali kot pravi Bazin: „struktura postane neodvisna od vsebine same filmske slike” (Bazin, 1967: 25), gledalec pa dobi možnost svobodnejšega interpretiranja filmskega dogajanja.

Seveda se Bazin zaveda, da uporaba globine polja ne izključuje montaže *per se*, ampak se globina polja integrira znotraj te. Tukaj Bazin vpelje pojem **dobitek realnosti**, *plus de cinéma* se proizvede z uporabo *globine polja* ali konkretno izstopi kot rezultat-presežek nekaterih principov filmske govornice, npr. italijanskega neorealizma: Vittorio de Sica npr. v *Tatovih koles* angažira mlade in neznane igralce in sploh svoje filme snema v realnih okoljih, z nizkim produkcijskim proračunom, itn. (Bazin je sploh preziral tehnični perfekcionizem, saj je določene nepopolnosti pri filmu (nestalna kamera, težave s kadriranjem, motna slika, direktno obračanje na kamero ...) označil za popolno filmsko realizacijo in avtentično podajanje realnosti (Vrdlovec, 1987: 55). Filmu realizem zagotavljajo prijemi, ki prakticirajo uporabo globine polja in s tem rezultirajo v *dobitkih realnosti*. Globina polja je za Bazina zato „dialektični napredek v zgodovini filmskega jezika” (Bazin, 1967 : 90). Vendar je ne glede na pobožne želje bazinovske estetike, ki hoče da bi bil film integralna in totalna reprezentacija realnosti, tisto kar vzpostavlja možnost realistične umetnosti prav „laž”, montaža, torej filmska govornica.

Zdenko Vrdlovec Bazinov *dobitek realnosti* označi za fetiš, ki omogoča fetišistično utajitev realnosti in je celo „konstitutivno nujen” za celotno Bazinovo estetiko (Vrdlovec, 1987: 320–22).

Dobitek realnosti zakrije manko, odsotnost resničnega (upodobljenega) objekta, odsotnost, ki je notranja filmskemu označevalcu, torej dejstvo, da filmska slika ni resnična. Bazin privilegira tisto filmsko podobo, ki omogoča celostno in kontinuirano predstavljanje realnosti (objektivno prikazovanje realnosti brez montažnega manipuliranja) in slednji proizvede *dobitek realnosti*. Po drugi strani pa se Bazin zaveda, da je lažnost videza nujna, torej, da je film (tudi) govornica (montaža), prav tako kot indijanci Hopi *vedo*, da so za maskami duhov Katcina očetje in strici, *vendar* to ne omajajo njihove vere v duhove Katcina. Skratka, Bazinov *dobitek realnosti* ima za Bazinovo estetiko enak status kot maska duhov Katcina za mladega Hopija in njegovo vero.

Če v grobem povzamemo povedano: za Bazina že podoba sama vsebuje pomen in tako ne potrebuje montažnih rezov, ki bi podobi ta pomen šele podelili. Takšen „nezmontirani” pomen pa je za Bazina nekaj veliko več kot zgolj podoba (filmska govornica). Z vpeljavo *dobitka realnosti* Bazin pozablja, da je tudi *dobitek realnosti* dobljen le kot norma (s tehniko globine polja), preko filmskih konvencij in ustaljenih oblikovnih postopkov filmske govornice, ki je govornica postala šele za vnažaj. Bazin pozablja tudi na to, da je *dobitek realnosti* rezultat razvoja filmskih oblikovnih prijemov, ki šele kasneje postanejo konvencije in tako noče videti, da se takrat, ko govori o globini polja ali o italijanskih neorealistih kot tistih, ki so film osvobodili efekta montaže in le kazali svet, ki „predno se ga posname, preprosto je”, še vedno nahaja znotraj filmske govornice. Zdenko Vrdlovec pokaže na zgrešenost Bazinovega pojmovanja globine polja kot dialektičnega skoka:

„V zgodovini filma dejansko ne najdemo toliko ‚dobitkov realnosti’ in ‚dialektičnih skokov’ kolikor prav stereotipij, [...] stereotipija kot prevzemanje, ponavljanje in utrjevanje določenih postopkov, ki so bili plod bolj ali manj naključnih invencij [...] vse te iznajdbe elementov, ki veljajo za elemente govornice (tj. invencije različnih velikosti planov, montaže, snemalnih kotov itn.), same še niso formirale filmske govornice. Najpogosteje je bilo tako, da z njimi niso vedeli kaj početi [...] ali so vsaj v začetnih poskusih gradnje nekega pripovednega niza učinkovale kot motnje, presenečenja [...] vendar je trajalo precej časa, preden se je posrečila integracija bližnjih in velikih planov [...] in so sami postali ‚stereotipi’ ali natančneje, elementi filmske govornice” (Vrdlovec, 1989: 323).

Filmska podoba je tako nujno zavezana laži, da bi preko forme proizvedla resnično, toda resnično kot vsebino, ki nima direktne povezave zgolj s formo kot tako. Na filmu resničnost postane le posnetek, videz. Sama forma (oblikovni elementi filmske govornice) in fabulacija (narativnost filma, ki je v odnosu s samo formo) pa posneto „realnost“ pripelje do vsebine. Omeniti velja, da uporaba dokumentarnih vložkov znotraj fiktivne pripovedi prav tako ne jamči za resničnost predstavljenega dogodka. Sam dokumentarni vložek je že sam forma reprezentacije in čeprav bi mu Bazin kaj hitro prilepil etiketo *dobitek realnosti*, pa vendar „trenutek resnice“ priskrbi celotna fabulacija – fikcija.

1.2. CHRISTIAN METZ

Povojna leta predstavljajo so za filmsko teorijo prelomnica: film postane predmet univerzitetnega diskurza, razvije se nova znanstvena disciplina – filmologija. Opredeljuje jo interdisciplinarni značaj. Filmologija ima za predmet raziskave dve kategoriji: *filmska dejstva* in *kinematografska dejstva*.

Filmska dejstva zadevajo izražanje zunanjega in notranjega življenja, tj. predmetnega in domišljjskega sveta filma s pomočjo vizualnih in akustičnih podob; *kinematografska dejstva* pa obsegajo vse tisto, kar je „okoli“ filma: tehnologija, produkcija, financiranje, zakonodaja, ideološki vpliv itn. S filmskimi dejstvi se ukvarja estetika, *kinematografska dejstva* pa so predmet raznih disciplin – psihologije, antropologije in sociologije (Vrdlovec, 1991: 29).

Povojna pionirska leta raziskovanja, takrat ne več tako mladega medija, pa so vzbudila zanimanje semiologa in lingvистa Christiana Metza, ki si je za temelj raziskovanja izbral predvsem *filmska dejstva*. Kinematografska dejstva pa je zamenjal s pojmom *cinéma* in z njim definiral film kot govorico. *Cinéma* kot filmska govorica „temelji na štirih 'materijah označevalca': gibljiva slika, fonetični in glasbeni zvok, šumi ” *Filmska dejstva* oziroma filmski teksti so tako postali aktualizacije filmske govornice (Vrdlovec, 1991: 29).

V 60-ih letih 20. st. francosko filmsko teorijo zaznamuje rez med filmološkimi raziskavami in filmskimi estetikami (Bazin, Mitry), poleg tega pa se tudi pojavijo pristopi, ki gradijo filmsko teorijo s pomočjo konceptov strukturalne lingvistike.

Filmološke raziskave si za temeljni pojem, ki opredeljuje filmska dejstva, postavijo pojem **vtis realnosti**, ki je neposredno povezan s filmskim gibanjem. Gibanje (filmskih podob) je tudi glavna značilnost filma (prav zaradi gibanja filmskih podob, po mnenju nekaterih filmologov, verjamemo v realnost filmske slike in dogodkov, ki jih ta kaže). Metz filmološki pojem *vtis realnosti* razdeli in zastavi drugače in sicer kot problem denotacije. Problem denotacije v filmu je v analoški naravi filmske podobe, v perceptivni podobnosti označevalca in označenca. Film ne more biti jezik saj mu zlepljenost označevalca in označenca to onemogoča. Označenec in označevalec se pokrijeta ”preveč” oziroma se to pokritje „hipertrofira” v množici označencev, kajti če razčlenimo sam označevalec, tj. samo podobo, nam označenec, to kar podoba kaže, razpade na izomorfne kose. Ali drugače: semiologu analogija ne zadošča več, saj bi tako lahko, karikirano in ironično, govorili le še o „podobnosti podobe” (Vrdlovec) in nič več o označevalcu in označencu. Zato Metz trdi, da je film govorica brez jezika (Vrdlovec, 1991: 30). Metz (zgornji) zaključek najboljše ponazorijo njegove besede „podoba hiše ne označuje hiše, ampak preje „tukaj je hiša” (Metz v Creed, 1998: 54).

Metz pokaže na temeljno zagato filmskih slovnice in drugih teorij (npr. delo *Filmski jezik* Marcela Martina), ki so kader kot temeljno enoto filmskega jezika primerjale z besedo. Metz razliko med kadrom in besedo razdeli na pet temeljnih razlik :

„1) število kadrov je neskončno; 2) kadri so cineastov izum, medtem ko besede že obstajajo v slovarju – govorčev izum so lahko samo izjave; 3) kader prejemniku sporoča neomejeno količino informacij, kar za besedo ne velja; s tega vidika kader ni primerljiv s stavkom, marveč le z

’zapleteno izjavo neomejene dolžine’; 4) kader je aktualizirana jezikovna enota, trditev, medtem, ko je beseda čista potencialna leksikalna enota [...]; 5) kader se le v manjši meri opomeni prek paradigmatične igre z drugimi kadri, ki bi se lahko pojavili na isti točki ’jezikovne verige’; to za Metz pomeni, da je ’veliki lingvistični fenomen pojasnjevanja prisotnih enot prek odsotnih’ v filmu komajda mogoč.” (Metz v Vrdlovec, 1999: 213)

Spoznanje, da je film *govorica brez jezika*, Metz kasneje pripeljejo do psihoanalize. Semiološki pristop k filmu zamenja s psihoanalitičnim. Metz v polje raziskave vpelje gledalca (subjekt). Tako vtisa realnosti ne išče več v naravi filma kot gibljive podobe, (v odnosu med podobo in resničnim referentom), ampak v odnosu med filmskim dispozitivom in gledalcem. Vir *vtisa realnosti* Metz išče „v poziciji subjekta do podobe: to pozicijo [po Metz] – če v grobem rezimiramo – določa želja, doseči stanje, v katerem se zaznave ne bi razlikovale od predstav” (Vrdlovec, 1991: 30).

Metz v svojem kasnejšem „psihoanalitskem” obdobju kinematografski označevalec preimenuje v **imaginarni označevalec**. Njegova teorija imaginarnega označevalca se približa Baudryjevi teoriji o ideološki vlogi filmskega aparata.

Izhajajoč iz Lacanove razlage *zrcalnega stadija* (ki jo Lacan razvije v svojem zgodnjem eseju *Zrcalni stadij kot oblikovalec funkcije jaza*) Metz postavi tezo, da obstaja analoška povezava med otrokovim pripoznanjem v *zrcalnem stadiju* in razmerjem gledalec-ekran (drugi člen opozicije v tej analogiji predstavlja zrcalo). Imaginarno („red predstav”) se tako po Metz vzpostavi znotraj razmerja gledalec-ekran.

Sama mizanscena, ki vzpostavlja razmerje gledalec – ekran, na nek način, tudi po mnenju Baudrya, spominja na Platonovo *prisodobno o votlini*: „gledalci so v obeh primerih pasivni, priklenjeni na ekran, zijoči v podobe in sence, ki so le simulaker resničnih podob” (Baudry v Creed, 1998: 80). Tu Baudry (v tekstu *Ideološki efekti in osnovni kinematografski aparat*) vidi ideološko vlogo kinematografskega aparata: razmerje med kinematografskim aparatom in gledalcem za gledalca (subjekt) predstavlja imaginarno vrnitev v psihično stanje enotnosti, v fazo konstitucije idealne podobe o samem sebi, skratka predstave, ki jih daje filmski aparat, subjekt vzame za svoje lastne, se v njih prepozna. V tej točki se Metzova in Baudryeva teza v grobem pokrijeta. Edini očitek, ki ga Metz pripiše Baudryjevi teoriji, se tiče vloge gledalca, ki po Metzovem mnenju ni enaka vlogi otroka v zrcalnem stadiju. Po Metz gre za drugačno identifikacijo: „Zelo drugačno, ker nam to zrcalo odseva vse razen nas samih, ker smo gledalci čisto preprosto zunaj njega, medtem ko je otrok hkrati v njem in pred njim” (Metz v Vrdlovec, 1987: 260). Metzov očitek Baudryu nima teoretske podlage: tudi, če dejansko nismo na zaslonu sami, se kot subjekti imaginarno lahko prepoznamo v podobi drugega. Saj je po Lacanu *subjekt videnja* tudi že *objekt zastopanja* (Penley, 2000: 47). Svojo podobo umeščamo v drugega, in obratno, drugega umeščamo v lastno podobo. Kot subjekti se torej lahko identificiramo z drugimi subjekti in ne zgolj z lastno podobo.

Kinematografski aparat po Metz in Baudryu funkcionira ideološko: proizvede subjekt, ki se preko renesančne optike predstavnosti napačno spozna kot vir in središče predstavljenega sveta. Kot bomo videli v tretjem poglavju se spoznanja psihoanalize tukaj precej razlikujejo od Metzove razlage filmskega aparata, ki naj bi posnemal zrcalni stadij in s tem omogočil pogoje za subjektovo regresijo na zgodnejšo (imaginarno) razvojno stopnjo.

2. SUBJEKT PSIHOANALIZE

Razumevanje odnosa med psihoanalizo in filmsko teorijo je ključno za obravnavanje „Metzeve filmske teorije“. Metz je z vpeljavo Lacanovega koncepta *zrcalnega stadija* pričel aplicirati psihoanalitične prijeme na področju filmskih študij in s tem v filmsko teorijo vpeljal pojem subjekta. Očitki, ki jih je bila deležna Metzova razlaga Lacanovega *zrcalnega stadija* s strani psihoanalitične stroke pa so se v večini primerov nanašali na Metzovo površno razumevanje oziroma neupoštevanje Lacanovih pojmov subjekta, imaginarnega in pogleda kot objekta mali *a* (*objet petit a*)¹, ki so za pravilno branje Lacana ključni. Zato bomo v tem poglavju poizkušali osvetliti osnovne pojme, ki jih psihoanalitični aparat uporablja pri analizi.

Začnimo pri spolni razliki, problemu njene konstitucije, ki je Freudu zastavljala glavni korpus vprašanj znotraj njegove psihoanalitične prakse in teorije in je neposredno povezana s pojmom subjekta. Spol se po Freudu konstituira kot posledica cepitve, delitve na moško in žensko stran. Brez te cepitve nobeno človeško bitje ne more postati subjekt. Freud zavrača cepitev, ki bi subjekt konstruirala na podlagi bioloških determinant. Razlika med spoloma se vzpostavi „kot je Freud vedno vztrajal [...] kot nič drugega, kot prisotnost ali odsotnost falosa“ (Mitchell in Rose, 1985: 7). Takšno stališče je med znanstveno javnostjo sprožilo različne odmeve, večinoma neodobravajoče. Freudova teorija subjekta je torej neposredno povezana s konstitucijo, „ureditvijo“ spolnosti in spolne razlike in z vprašanjem ženskega spola, ki ga je Freud pustil „odprtega“ in je kasneje predstavljal retrospektivno točko, okoli katere so se zgostile kritike analitikov, ki so v psihoanalizi (predvsem v razlagi spolne razlike) in kasneje pri Lacanu videli falocentrično stališče do spolne razlike. Zato pride do „kratkega stika“ med psihoanalizo in feminizmom, ki je v glavnem zadeval Freudovo razlago spolne razlike; kot ugotavlja Jacqueline Rose: „Pravzaprav bi se lahko zdelo, da se je razmerje med psihoanalizo in feminizmom začelo takrat, ko so Freudovo razlago spolne razlike zavrnil analitiki, ki so izrecno *zagovarjali* ženske“ (Rose, 1985: 41).

Kastracijski kompleks ima za Freuda ključno vlogo v njegovih teoretskih izpeljavah in obenem predstavlja enega ključnih pojmov psihoanalize. V Freudovi končni shemi deček in deklica na začetku delita isto seksualno zgodovino, ki jo Freud poimenuje kot „moško“. Najprej si želita svoj prvi objekt – mater, kar v fantaziji pomeni imeti falos, ki je objekt materine želje (falična faza). Takšna pozicija pa je prepovedana – pojavi se kastracijski kompleks, in pojavi se razlika med spoloma. Kastracijski kompleks konča dečkov Ojdipov kompleks (njegova ljubezen do matere) in vpelje dekličin kompleks, ki je značilen le zanj. Svojo objektno ljubezen bo deklica prenesla na očeta za katerega se zdi, da ima falos, in se identificirala z materjo, ki ga na dekličino nejevoljo nima. Od takrat si bo deklica želela imeti falos in deček si bo prizadeval, da bi ga reprezentiral. To je za oba spola nerazrešljiva življenska želja in ker je ves smisel natanko v tem, da je nerazrešljiva, predstavlja za Freuda temelj, ki ga psihoanaliza ne more preseči. Ravno ta razcep je konstitutiven pogoj za nastanek subjekta in seksualnosti (spolne razlike) (Mitchell, 1985: 7).

Bistvenega pomena pri obravnavi kastracije je, da se otrokova želja nanaša na nek objekt, za katerega otrok predpostavlja, da materi nudi zadovoljitev njene želje. Za otroka je materin falos tisti, ki naj bi materi nudil zadovoljitev in ne neposredno mati. Otrok torej ob spoznanju, da mati nima falosa, to dejstvo utaji in še naprej veruje, da ga mati vseeno ima. Takšna razrešitev Ojdipske situacije pa rezultira v fetišizaciji manka, fetišistični utajitvi oziroma konstituciji fetiša. Fetiš tako predstavlja nadomestek za manko, tj. manko materinega falosa (fetiš obenem zanika in zastopa materino „kastracijo“). To pomeni, da se sama (simbolna) struktura nujno strukturira okoli manka, ki ga zapolni fetiš. Fetiš je nadomestovalec, zastopnik materinega falosa, ker zakriva praznino, manko, ki bi ga videli tam, kjer bi moral biti materin falos (penis), zakriva torej svojo lastno odsotnost.

¹ V nadaljevanju *objet petit a* poimenujemo z: objekt *a*, *objets a* (mn.) ali objekt mali *a*.

Simbolna kastracija tako otroku predstavlja potlačitev želje po materinem falosu in konstituiranje nezavednega kot odgovora na to potlačitev. Kdaj pa fetiš začne delovati kot fetiš? Rekli smo, ko zapolni manko prisotnosti materinega falosa in obenem deluje kot strukturirajoči element (omogoči strukturi obstoj). Mesto manka prisotnosti pomena (materinega falosa) in obenem zakrivanje lastnega manka in s tem omogočenje vznika simbolne strukture pa Lacan znotraj simbolne strukture (jezika) poimenuje kot mesto označevalca brez označenca – S1. Ta znotraj simbolne mreže, S2 (strukture), pomeni *vsi pomeni* in obenem sam na sebi ne prispeva ničesar več k pozitivnemu, objektivnemu pomenu (nastopi kot ne-smisel, ki nima pomena) oziroma kot *odsotnost pomena*. Slavoj Žižek v tekstu *Zgodovina in nezavedno* poda primer takšnega S1, označevalca brez označenca, na Lacanovem primeru stavka „Bojim se da ne boš padel!“:

„Bojim se, da *ne* boš padel.' – ta dodatni 'ne' ne prispeva nobenega dodatnega 'pozitivnega' pomena, tj. stavka 'Bojim se da ne boš padel.' Pomeni (na pozitivno-denotativni ravni) natančno isto kot stavek 'Bojim se da boš padel', pri čemer je druga različica celo natančnejša, tj. 'ne' v prvi različici je odveč, saj je tisto, česar se bojim, to, da 'boš padel'. Hkrati pa se v tem presežnem, glede na neposredni pomen 'nepotrebnem' ne-ju zgosti vse 'implicitno rečeno, četudi neizrečeno', vse tisto zaradi česar izjava ni zgolj odslikava objektivnega reda dejstev, potencialnost 'vseh mogočih pomenov.'” (Žižek, 1982: 18)

Ko Lacan govori o simbolni kastraciji, falos izenači z označevalcem brez označenca, označevalcem gospodarjem, S1 kot znamenjem, utelesitvijo svoje lastne odsotnosti. Zato je pravi pomen simbolne kastracije to da dojamemo, da falos zgolj uteleša, pozitivira svojo odsotnost, manko oziroma je označevalec brez označenca kot fetiš: „v svoji pozitivnosti najčistejši 'simbol', označevalec odsotnosti [...] Falos kot 'označevalec želje' pomeni, da lahko vstopimo v register želje le na podlagi neke ireduktibilne zgube, odpovedi (tj. 'simbolne kastracije)’” (Žižek, 1985: 128).

Simbolne kastracije ne smemo mešati z impotenco. Kastracija po Lacanu pomeni izgubo dela užitka, ki šele pogojuje željo moškega. V tem smislu je falos *označevalec izgubljenega užitka* kot pravi Colette Soler (Soler, 1997a: 20). Tudi ženske imajo odnos do kastracije, vendar *ne vse*. Ker za žensko v Drugem ni označevalca, ker „v Drugem ni ničesar, kar bi povedalo, kaj je ženska kot partner užitka” (Soler, 1997a: 32) se ženska o vprašanju Ženske sprašuje predvsem v zvezi z vprašanjem o lastni biti, za razliko od moškega, ki ga vprašanje o Ženski zadeva v zvezi z objekom *a* (o tem podrobneje v tretjem poglavju).

Bistvu simbolne kastracije pa se lahko približamo preko vprašanja spolne razlike. Po Lacanu ima označevalec *prednost* pred tem kar označuje oziroma ima prednost pred tem kar sam ustvari v aktu označevanja². Ta *prednost* najčisteje izstopi pri označevalcu brez označenca (S1), kjer odsotnost pomena zakriva nek element, ki obenem pomeni zgostitev vsega povedanega in po drugi strani s tem, ko v strukturi deluje kot odvečen, zakrije prav manko pomena.

Znotraj okvira razpravljanja o spolni razliki se prednost označevalca pred označencem lepo prikaže. Subjekt svojo spolno identiteto (moški/ženska) zavzame glede na falos, vendar je ta identiteta določena simbolno, predpisana. Spolna razlika torej ni isto kot anatomsko razlika,

² Lacan v svoji teoriji označevalca izhaja iz opozicij med označevalcem in označencem, ki jih razvije lingvist Ferdinand de Saussure. De Saussure vpelje pojma označenevalec in označenec kot dva elementa znaka. Po de Saussureu označenec sovпада z označevalcem (krajše: besedam ustrezajo stvari), Lacan pa prednost daje označevalcu, ki znotraj diskurza ali diskurzivnih praks „proizvede” smisel (npr. „spolno razliko”). Na kratko o tem Elizabeth Wright v tekstu *Lacan i postfeminizam* zapiše: „Glede na to, da je [de Saussure] določitelj, zvokovne enote jezika [označevalce], smatral medsebojno povezane v stalni strukturi razlik, je s tem neizbežno tudi pojme, besede, ki so te pojme predstavljali [označenci] zamislil enako stalne. Tukaj je prišel v protislovje, ker je v svoji teoriji vedno trdil, da se jezik z uporabo v vsakdanjem govoru spreminja, vendar ni imel razlage, kako do te spremembe lahko pride. Lacan, nasprotno, daje prednost označevalcu, trdeč, da je označeno (smisel) posledica 'igre označevalca' nad kontinuumom izkušnje, kar je de Saussure izpustil iz vida” (Wright, 2001: 8).

oziroma slednja lahko deluje kot „spolna” zato, ker ji to označevalec omogoči. O tem Jacqueline Rose v tekstu o spolni razliki zapiše:

„Spolna razlika je torej pripisana glede na to, ali posamezni subjekti posedujejo ali ne posedujejo falosa, kar ne pomeni, da anatomska razlika je spolna razlika (da je ena dosledno izpeljiva iz druge), temveč da anatomska razlika začne *nastopati* kot spolna razlika, tj. postane edini zastopnik tega, kar je tej razliki dopuščeno biti.” (Mitchell in Rose, 1985: 40)

Anatomija sicer nastopa, je biološko dejstvo, vendar ji njen pomen podeli označevalec. „Vidni fakt” („da nekdo ima falos in drugi ne”) anatomske spolne razlike (da „v naravi” nič ne umanjka, da fantek ima falos in deklica ne, itn.) je potrebno razumeti kot varljiv, kot red dozdevnega, saj je pomen na simbolnem.

Spol je zato učinek spolnosti, referenčna točka niza diskurzivnih praks kot rezultat njihove hegemonije artikulacije (pojem 'spola omogoča združitev v umetno celoto anatomske, biološke funkcije, obnašanja ...). Pred spolnostjo Spola ni, temveč ga vzpostavi šele simbolizacija, polje simbolnih praks kot točko svojega travmatičnega zloma (Žižek, 1991a: 17–18). Falosa kot označevalca simbolne kastracije torej ne smemo razumeti tako, da ga razumemo kot zaznamek, znak, ki diferencira spol po tem „da ga en ima in drugi ne”, to ni simbolna kastracija; v tem pomenu bi bila Freud in Lacan res falocentrista, saj falos ženski vedno umanjka (Žižek, 1985: 128).

Sama „vidna”/biološka razlika, ki predpostavlja, da označevalcu pripada komplementarni označenec, kot „naravno” dodeljen (in ne, da se ta označenec proizvede, kot „fakt samega procesa označevanja), še ne predstavlja simbolne kastracije. J. Rose poudarja pomen simbolne za nastanek simbolne razlike:

„Freud je dal trenutku, ko deček in deklica vidita, da sta različna, status travme, v kateri je deklica dojeta kot manjkava (ugovori se pogosto začno prav na tem mestu). Toda nekaj je mogoče videti, da umanjka, le glede na predobstoječo hierarhijo vrednosti ('v realnem nič ne manjka'). Pomembna ni zaznava, temveč njej že pripisani pomen; trenutek torej pripada simbolnemu.” (Rose, 1985: 41)

Deček in deklica izkušata prisotnost in odsotnost falosa kot travmo toliko časa dokler se nahajata v imaginarni/negativni podobi falosa (podobi negativne izgube), šele simbolna kastracija, tj. podoba samega sebe, gledana preko Drugega (tretje instance – Očeta), jima predstavi pravi smisel simbolne kastracije, tega, da je Drugi vselej manjkav (da sta tudi oče in mati subjekta manka ali želje), da Drugi, označevalec predstavlja pozitivacijo svojega lastnega manka in da je manko kot posledica simbolne kastracije vselej nujen/pozitiven za konstituiranje subjekta (želje).

Fetiš (S1) pozitivira manko in izgubo (odpoved) objekta(u) (užitka) pri subjektu. Za prvotno razcepljen subjekt je tako nujen prvotno izgubljen objekt. Prvotno izgubljeni objekti so *delni objekti* (dojke, iztrebki, genitalije, kasneje Lacan doda še glas in pogled). Lacan objekte, ki so simbol manka, imenuje *objets petit a* (objekti mali drugi).

Objet a v otrokovem razvoju preide tri faze; oralno, analno in falično.

1. Oralna; v tem primeru je „[objekt *a*] nič, kolikor to, od česar [materinih prsi] se je subjekt odstavil, zanj ni več nič” (Lacan, 1996: 98). Odstavitev od materinih prsi (v fazi dojenja) pri otroku povzroči pomanjkanje in potrebo oziroma konstituiranja manka, objekta *a* kot praznega mesta, nič ki poganja otrokovo potrebo. Ali drugače: za otroka materina prsa postanejo objekt, ki zadovolji njegovo potrebo, šele z odstavitvijo (”kastracijo”), saj je „*objet a* nekaj, od česar se je subjekt ločil kot od organa, da bi se konstituiral. To velja kot simbol manka, se pravi falosa, ne kot takega, pač pa kolikor umanjka.” (Lacan, *ibid.*), In obenem prav odstavek konstituiranja manka, objekt *a* kot prazno mesto, ki poganja otrokovo potrebo po materinih prsah, ki sedaj po odstavitvi za otroka predstavljajo objekt zadovoljitve potrebe.

2. Analna; otrokova zadovoljitev potrebe se podredi zahtevi Drugega oziroma je zadovoljitev potrebe pogojena s podreditvijo zahtevi Drugega, matere (otrok mora iztrebljanje opraviti v nočno posodo in ne v hlače oziroma otrokova potreba po iztrebljanju mora hkrati zadostiti materini zahtevi po otrokovem iztrebljanju v nočno posodo). V tej fazi *objet a* dobi materialno pozitivacijo v iztrebkih in sovpade z zahtevo Drugega. Ali kot pravi Lacan: „Analna raven je kraj metafore (’en označevalec nadomesti drugega’) – predmet za predmet, dati iztrebke namesto falosa [...] Tam kjer je človek ujet na suho, tam, kjer zaradi manka ne moremo dati tistega, kar bi morali dati, ima[mo] vselej možnost, da dá[mo] kaj drugega ” (Lacan, ibid.). V oralni fazi je zahteva po zadovoljitvi potrebe naslovljena na Drugega (mami preskrbi predmet, ki zadovolji potrebo), v analni pa je otrokova zadovoljitev potrebe podrejena zahtevi Drugega.

3.) Falična; subjekt se mora ozavesti manka v Drugem, ki ga pozitivira objekt *a* in s tem odvisnosti od želje Drugega.

'Falos kot označevalec' zato pomeni, da se sama izguba, ki konstituira predhodne „etape” libidinalnega razvoja (oralno, analno in falično), pozitivira v elementu, ki retroaktivno, za nazaj, strukturira vse te etape libidinalnega razvoja in ta element je S1, označevalec brez označenca ali fetiš (Žižek, ibid.).

Simbolne kastracije tako ne smemo razumeti kot nezmožnosti spolnega (instiktivnega, živalskega) odnosa, temveč kot pogoj za spolnost in ljubezensko razmerje. Ko človek postane 'bitje jezika', ko gre skozi 'simbolno kastracijo', je naravna (animalična, instiktivna) seksualnost potlačena, vendar se s tem seksualizirajo *delni objekti* (pogled, glas ...) gona, ki tako lahko dobijo pomen (vlogo) fetiša ali simptoma. Pri človeškem bitju zato ne obstaja poseben spolni (genitalni) (na)gon kot takšen, ampak se zaradi potlačitve seksualizirajo *delni objekti* gona. Gona prav tako ne smemo enačiti z instinktom ali slo („prvinsko naravo”), temveč gre za precej bolj artikulirano strukturo.

Objekt *a* (kot mesto manka, izvorno manjkajočega objekta) je središčni objekt fantazme, ter razlog/vzrok želje, ki sama na sebi nima nobene vsebine. V kakšnem odnosu je *objet petit a* do subjekta? Da bi razjasnili status obeh in njuno razmerje moramo najprej natančneje razjasniti pojem samega subjekta v psihoanalizi.

Če izhajamo iz Lacanovega spisa *Zrcalni stadij kot oblikovalec funkcije jaza*, moramo na začetku preprečiti nevarnost potencialnega nesporazuma glede definicij pojmov. Lacan v svoji razpravi o *zrcalnem stadiju* govori o jazu, vendar jaz ni subjekt. Prvi spada v red imaginarnega, drugi v red simbolnega (jezika); prvi je objekt, „zrcalne” imaginarne identifikacije, drugi je subjekt označevalca, simbolne identifikacije. *Zrcalni stadij* določi funkcijo jaza, vendar znotraj mehanizmov zrcalne zaslepitve in fantazme, ki so inherentno napačna prepoznanja in še niso subjektova prepoznanja, ki temeljijo na želji Drugega.

Lacan za Freudovo psihoanalizo trdi, da je kartezijski postopek: „Freudov postopek je kartezijski v tem smislu, da izhaja iz temelja subjekta gotovosti ” (Lacan, 1996: 37). Gotovost, ki jo ima Lacan v mislih, je gotovost kartezijskega subjekta o njegovem lastnem obstoju (*cogito ergo sum*, „mislim torej sem” oziroma „ker mislim sem”). Kako razumeti identiteto (psihoanalitičnega) subjekta želje in kartezijskega subjekta? Najprej si moramo pogledati, na kakšen način je po Lacanu Freud kartezijsanec in zakaj je subjekt psihoanalize kartezijski subjekt? ³

Kartezijski subjekt, subjekt *cogita* je subjekt misli. Samo zato, ker misli, je gotov o samem sebi (*Cogito ergo sum*); je subjekt misli in hkrati subjekt gotovosti: „Gotov(a) je o eksistenci kot *realni* prisotnosti, in Lacan je poudaril, da *cogito* meri na realno. [...] *Cogito* suspendira vsakršen premislek resnice. Moje misli so lahko resnične ali napačne, a nič ne dé, lahko so

³ Izhajamo iz teksta Colette Soler *Subjekt in Drugi* in teksta Mladena Dolarja *Cogito kot subjekt nezavednega*, objavljena v reviji Problemi, Razpol, 10, Analecta, Ljubljana, 1997.

halucinacije, sanje, napake, a nič ne dé, ko mislim, sem” (Soler, 1997: 51).⁴ Tako C. Soler, z Lacanom, razlikuje subjekt gotovosti (*cogito*) od subjekta resnice, saj je za subjekta gotovosti resnica popolnoma neodvisna od gotovosti. Subjekt *cogita* je gotov samo o svoji eksistenci, eksistenci „kot prisotnosti subjekta” (Soler, *ibid.*), in ne o svojem bistvu, resnici. Za subjekta *cogita* je gotovost v tem, da je subjekt *realno* prisoten.

Bodoči analizant (pacient) pa je subjekt afekta, trpljenja, saj ga prav trpljenje pripelje do psihoanalitika. Dvom in ne gotovost povzročita, da bodoči analizant predpostavlja, da so njegovi vzroki trpljenja nekje drugje in „ne pozna vzroka in celo ne ve, ali je v svojem lastnem trpljenju vključen ali ne. Je subjekt dvoma in ni ravnodušen oziroma ravnodušna do resnice” (Soler, 1997: 51). Res je, da descartesov subjekt tudi dvomi, toda gre za dvom, ki bi mu omogočil, da bi se dokopal do dokazov za *realni* obstoj *cogita*. Dvom nastopi kot metoda za dokaz gotovosti, ki je gotovost realnega obstoja mislečega subjekta, „misleče stvari” (*res cogitans*). Descartes tako pravi, da lahko *dvomi v vse, le v to, da prav zdaj, ko dvomi, zares dvomi, v to ne more dvomiti* (Descartes, 1988). Poudarek je prav na *zares*. Descartesu je torej dvom metoda za dokaz realnega obstoja subjektive eksistence (‘misleče biti’) medtem, ko bodoči analizant dvomi in se sprašuje o vzroku svojega afekta (trpljenja), biti. Na tej točki ne moremo reči, da je analizant enak kartezijskemu subjektu gotovosti, saj se slednji ne sprašuje po vzrokih, resnici svojega (trpečega) položaja.

Ko se trpeči subjekt podvrže analizi, ga psihoanalitični postopek (freudovska tehnika prostih asociacij) pripelje od subjekta afekta do subjekta mišljenja, vendar ne subjekta gotovosti, kar je v končni fazi dvoma Descartesa pripeljalo do gotovosti obstoja (*cogito ergo sum*). Kako se to zgodi? Subjekt mišljenja se konstruira, ko mora analizant pričeti govoriti o svojih težavah v postopku prostih asociacij. „Prosta asociacija pomeni, da povemo tisto, kar potihem mislimo. Tako prosta asociacija od subjekta, ki mora artikulirati niz misli brez refleksije ali nadzora zahteva nekaj neobičajnega. Drugače povedano, subjekt mora postati proizvajalec misli” (Soler, 1997: 52). Samo prevajanje afekta (trpljenja) v označevalno verigo misli analizanta pripelje bližje kartezijskemu subjektu. Vendar Colette Soler trdi, da analizantove misli nimajo statusa gotovosti, saj analizant o njih samih dvomi in jih negativno komentira, ter zanika njihovo pomembnost: „Zato analizant dvomi o resnici svojih misli, v tej točki pa je freudovska hipoteza kartezijska hipoteza [...] Freudovska hipoteza se glasi: ‘Kjer je misel, je subjekt, četudi oseba, ki govori, tega ne ve’” (Freud v Soler, 1997: 52). Freud trdi, da se subjekt pojavi, ko analizant ne prepozna smisla v svojih mislih, gre za simptome kot šifrirana sporočila. Za misli, ki jih analizant govori, bi lahko rekli, da za analizanta nimajo statusa gotovosti (še več za analizanta so prej ne-smiselne), ampak je gotovost postavljena v Drugega, analitika, *subjekta za katerega se pretpostavlja da ve* (Lacan). Drugi kot mesto jezika po Lacanu predhodi subjektu in brž, ko analizant prične govoriti (na način prostih asociacij; neovirano pove karkoli mu pade na misel) je že ujet v označevalno verigo. Subjekt torej nastopi kot nezavedni učinek (ne kot substanca, misleča reč, *res cogitans*) v prisotnosti Drugega (analitika) oziroma v polju jezika kot ne-smisel. Prav tako kot je analizant subjekt mišljenja, dvoma, je kartezijsanstvo Freuda v poziciji analitika, Drugega, ki je subjekt gotovosti, *tisti za katerega se pretpostavlja da ve*, kot pravi Lacan:

„Natančno analogno je Freud tod, kjer dvomi, [...] gotov, da je tam neka misel, ki je nezavedna, kar pomeni, da se razodeva kot odsotna. Prav na to mesto vabi, brž ko ima opraviti z drugimi, tisti MISLI, preko katerega se bo razodel subjekt. Skratka o tej misli je gotov, da je tam čisto sama,

⁴ Lacan Descartesov *cogito ergo sum* loči od skepticizma, od antičnega iskanja *épistème*: „Kaj išče Descartes? Gotovost. Preveva me, pravi Descartes, *skrajna želja, da bi se naučil razlikovati resnično od napačnega* – podčrtajte željo – *zato, da bi dosegel jasen pogled* – v kaj – v svoja dejanja in da bi lahko z gotovostjo šel skozi življenje. [...] Mar ne gre tukaj za nekaj popolnoma drugega kot pa za težnjo k vednosti? Ta postopek ni postopek dialektika niti postopek profesorja. [...] Descartesov cilj ni ovreči negotove vednosti. Skepticizem ni v tem, da postopoma in po vrsti postavimo pod vprašaj vsa mnenja, vse poti, ki jih je poskušala prehoditi vednost. Skepticizem pomeni, da se držimo tele subjektivne pozicije – *ničesar ne moremo vedeti*” (Lacan, 1996: 207–9).

edina od vsega njegovega SEM, če lahko tako rečem, – če le nekdo, in tu je preskok, količ kaj misli namesto njega. [...] In prav zato, ker Freud zagotavlja gotovost tega nezavednega, pride do napredovanja, s katerim nam spremeni svet.” (Lacan, 1996: 38)

Gotovost, za katero gre Freudu, je gotovost umeščena v analitika, Drugega, in ne gotovost, ki bi bila utemeljena v subjektu misli (analizantu). Gotovost, ki je značilna za Descartesov *cogito*, Freud vidi v obstoju nezavednega (ki „spregovori” kot simptom, *ne-smisel*, ki ga je potrebno upomeniti). Freud kartezijanski subjekt umesti v nezavedno. Subjekt je tako pripet na simptom, kot govorico nezavednega, natančneje na nezavedno strukturirano kot govorica. Lacanovski subjekt torej ni descartovski:

„[m]oderni subjekt filozofske dokse, pa tudi ne nekaj enostavno drugega: vznikne skupaj s cogitom in znotraj njega kot njegova nevidna hrbtna stran. Večkrat se pojavlja očitek, da lacanovski subjekt še vedno ostaja ujet v meje cogita in ne predstavlja kakega radikalnega sestopa iz horizonta 'novoveške subjektivnosti' – toda prav v tem je nazadnje tudi poanta. Lacanovski subjekt je 'strukturiran kot cogito', tako kot je nezavedno strukturirano kot govorica.” (Dolar, 1997: 77)

In zato je subjekt psihoanalize po Lacanu kartezijanski subjekt, ker ni drugačen od *cogita*, a ni tam, kamor ga je „postavil” Descartes, tj. v misli subjekta oziroma smisel, ki ima svojo bit, *sum* (*res cogitans*).

Analizant torej avtonomno izbere svoje misli, toda brž se ujame v označevalno verigo. Učinek govorice, ki ga Lacan imenuje alienacija, je povezan z izsiljeno izbiro. Ko Lacan govori o (kartezijanskem) subjektu, trdi, da obstaja temeljna izbira med mislijo in bitjo, med *cogito* in *sum*. To pa je po Lacanu izsiljena izbira. Če se subjekt odloči za bit, bo izgubil misel, in obratno. Takšna izbira tako ni preprosto izbira med enim ali drugim, pač pa gre za izsiljeno izbiro, izbiro, ki izbrano stran nujno „udari” z izgubo.

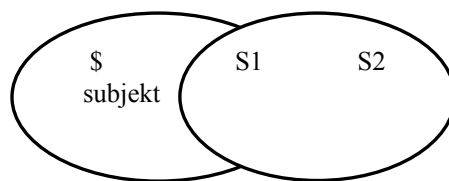
Lacan poda primer izsiljene izbire, izbire '*denar ali življenje*'. Gre za asimetrično izbiro: če izberemo denar, izgubimo življenje in s tem tudi denar, kar je nesmiselna izbira; in če izberem življenje, izgubim denar. Kot vidimo, izbira ni svobodna, saj moramo nujno izbrati življenje, ki nas prikrajša za denar. Izberem lahko le tako, da izberem življenje pri tem pa nujno izgubim denar. Izbrani element je vedno okrnjen (življenje brez denarja ali izguba obojega). Lacan trdi, da ima subjekt isto strukturo. Subjekt izbira med mislijo ali bitjo: bodisi mislim bodisi sem. Lacan v svoji prvi, standardni, razlagi trdi, da je potrebno izbrati misel.

Izbira misli pomeni podreditev označevalni verigi, saj nam le označevalci omogočajo misel (smisel). Podobno trdi Descartes, „ko postavlja bit subjekta v odvisnost od mišljenja, kot nekaj, kar je mogoče 'deducirati' iz mišljenja” (Dolar, 1997: 74). Vendar pa označevalec (misli) ne zagotavlja biti, ampak prazno mesto izjavljanja, subjekt je v prazni točki izjavljanja, saj je subjekt obsojen na drsenje po označevalni verigi, ki ne omogoča nobene stalnosti biti (*sum*). „Smisel si je mogoče zagotoviti le tako, da se podvržemo označevalcem, to pa zapečati subjektovo usodo, saj lahko postane le tisto, kar en označevalec reprezentira vpričo drugega, tako, da je subjekt lahko le priklenjen na označevalno verigo, na drsenje po njej” (Dolar, 1997: 74). To ne pomeni, da je subjekt preprosto označevalec, eden od označevalcev v označevalni verigi, ampak *učinek* označevalne verige, subjekt označevalca. Žižek ponazori, v čem je pomen subjekta označevalca: „ko rečem 'jaz', tj. ko 'samega sebe' označim kot 'jaz', samo to dejanje označitve nekaj doda 'realni entiteti iz mesa in krvi' (vključno z vsebino njenih mentalnih stanj, želja, drž), ki je tako označena, subjekt pa je ta X, ki je dodan označeni vsebini v dejanju samoreferenčne označitve” (Žižek, 1997: 42). Na kratko bi tako lahko rekli, da je subjekt nič, nič označevalca, nič samoreferenčne označitve. Samoreferenčna označitev pomeni, da 'jaz' sam ničesar ne doda, nima vsebine, a vseeno učinkuje, človeškemu bitju doda ta X, ki ga naredi za subjekt, ki sedaj ni več le „realna” oseba „iz mesa in krvi, ampak X, ki ima vse te poteze kot svoje lastnosti.” (Žižek, *ibid.*) Zgornji primer si lahko

razložimo tudi preko Heglove dialektike gospodarja in hlapca: gospodar že napačno predpostavi, da ima ta X (torej, da mu je X pripisan zaradi nekih realnih kvalitete). Gospodar ne upošteva, da je hlapec njegova hrbtna stran, ki ga šele postavi preko intersubjektivnega razmerja za to kar je, torej za gospodarja (prav tako lahko hlapec misli, da je hlapec zato, ker je zanj gospodar Gospodar, torej tisti, ki ima "res" X).

Smisel, ki ga subjekt izbere, je nujno okrnjen za svoj del, za ne-smisel (kot smo videli je to misel, ki nima smisla in se pojavi v nezavednem strukturiranem kot govorica). Misleči subjekt torej ni subjekt, pripet na bit, in tudi ne obratno. „Če izberemo bit, subjekt izgine, uide nam, pade v ne-smisel, – če izberemo smisel, smisel obstane zgolj kot okrnjen za tisti del ne-smisla, ki je v realizaciji subjekta ravno nezavedno” (Lacan, 1996: 197). Lacan svojo misel podkrepi s shemo dveh sekajočih se množic (glej sliko 2.1):

Slika 2.1: Lacanov shematični prikaz subjekta



Vir: Dolar (1997:76).

Nezavedno je presek med smislom in bitjo in ga reprezentira nesmiselni označevalec brez označenca S1 (fetiš). Subjekt izbere smisel, S2, ki predstavlja shematično zgostitev verige vseh označevalcev z označenci, pri tem pa je odrezan od temeljnega označevalca, ki bi edini lahko reprezentiral bit in jo pripel na smisel, namesto označevalca smisla biti na to mesto stopi označevalec brez označenca S1, „zastopnik” subjekta, odgovor nezavednega, brezsmiselni označevalec ali označevalec brez označenca.

Drugi predstavlja mesto in garant smisla. Ujetost subjekta v polje Drugega temu onemogoča utemeljitev svoje biti v misli (*cogitu*). Izgubljeni del, nesmisel nezavednega (presek biti in misli), mora biti potlačen, da se subjekt ohrani, pri tem pa je obsojen na učinek nezavednega, ki se pojavi v sanjah, simptomih, jezikovnih spodrseljajih ali šalah.

Integracija izgubljenega dela bi omogočila sovpadanje biti in smisla. Sovpadanje obeh, misli in biti, pa je za Lacana utvara in mit. „Izgubljeni delež se lahko pojavi le kot ne-smisel nezavednega, S1, ki mu seveda vselej lahko pripišemo cel niz S2 in mu tako poskusimo dati smisel” (Dolar, 1997: 77). Iz zgornje Lacanove sheme tako vidimo, da se (nadomestni) označevalec brez označenca (S1) nahaja v preseku med množicama subjekta in Drugega. Drugi (S2) je prav tako „udarjen” z izgubo, mankom. To pomeni, da je interpretacija vedno prekratka za označevalec, ki bi subjektu združil bit in smisel. Poslednji označevalec (garant smisla in biti ter njunega ujemanja) torej vedno umanjka v Drugem. Manjkajoči označevalec končne interpretacije se nahaja v preseku, v „praznini” subjekta med smislom in bitjo in ga lahko reprezentira le nadomestek za inherentno manjkajoči del: „Ta manjkajoči označevalec Lacan označuje z matemom $S(\bar{A})$, prečrtani Drugi [prečrtani A pišemo kot \bar{A}], označevalcem zaprečenega Drugega. S1 pa ni nič drugega kot pozitivacija te nepopravljive praznine” (Dolar, 1997: 78).

Na nivoju govorce se torej vprašanje po želji Drugega zastavlja v presečišču manka. Označevalci (S2) niso dovoljšen garant subjektive želje: „Manko v Drugem je za subjekta najprej navzoč v samih intervalih med označevalci, v intervalih govora, in prav ti razmiki praznine predstavljajo uganko” (Dolar, 1997: 78). V tem pomenu moramo tudi razumeti pojem simbolne kastracije. Človek je odtujen v govorici. Simbolna kastracija pomeni za človeka njegovo odtujitev (alienacijo) v jeziku, ko postane govoreče bitje. Govorica zmeraj

reče nekaj drugega od tega kar bi hoteli, pomeni nekaj več kar bi hoteli ali nekaj manj, kot bi nam bilo všeč. Prepoznanje tistega kar je med besedami, je glavni smisel simbolne kastracije in ta člen, ki se nam vedno izmika, ni nič drugega kot želja, ki je po Lacanu (že) zmeraj želja Drugega. Status falosa postane simbol, ko spoznamo, da želje ni mogoče zadovoljiti in ko torej manko (biti) dobi pozitiven status, kot tisti, ki omogoči vznik subjekta. Simbolna kastracija v končni fazi po Lacanu pomeni spoznanje subjekta, da je na mestu Drugaga želja ali manko in nobene končne gotovosti, resnice, ki bi subjektu povrnila izgubo. V tem pomenu deluje falos kot označevalec: ko sprejmemo, da zgolj pozitivira, uteleša manko v Drugem, da je torej utelešenje lastne odsotnosti.

Separacija (kot drugi logični moment) predstavlja, v grobem, soočenje s samim presekom, mankom, ki je bil v razlagi alienacije pozitiviran v označevalcu brez označenca (S1). Subjekt v Drugem naleti na manko, ki se odrazi v subjektovem spraševanju o želji Drugega. V *zrcalnem stadiju* je to otrokova podoba, ki jo mora potrditi Drugi, tretja instanca, oče. Otrok se tako sprašuje, kako nastopa v očeh Drugega, očeta. Subjekt v separaciji kot odgovor želji Drugega („Kaj Drugi želi od mene?“) ponudi svoj lasten manko, svojo lastno bit (ki je ne-bit, izguba), da bi ugotovil ali je v njem samem objekt želje Drugega.

V separaciji se subjekt odloči za bit, in sicer tako, da Drugemu ponudi lastno ne-bit, da bi ohranil Drugega kot lastno oporo in Drugega kot garanta svoje želje, torej želje, ki je tako že želja Drugega. Separacija je faza, ko subjekt svoj manko biti nadomesti z objektom. V fazi alienacije subjektov manko, ne-bit, pozitivira nesmiselni označevalec brez označenca, S1 v polju jezika, v označevalni verigi S2. Sedaj, v fazi separacije, pa se subjekt ponudi kot objekt, prav kot ta ne-bit, manko, ki ga nadomešča, pozitivira objekt, ki ga Lacan poimenuje *objet petit a* (mali a, *petit autre*, mali drugi, nadomestek Drugega v subjektu), objekt želje Drugega, ali natančneje objekt, ki bi bil po meri želje Drugega.

„Tako je subjekt v prvi vrsti tisto, česar nima – prav to pa je Lacanova definicija ljubezni: *donner ce qu'on n' a pas*, dati tisto, česar nimaš” (Dolar, 1997: 80). Če pogledamo malce drugače, v Drugem ljubim tisto, kar je več od njega samega (Lacan za tisto, kar je več od Drugega uporabi pojem *agalma* – skriti zaklad v Drugem ali objekt *a*). Toda, tudi ljubljeni subjekt (drugi) je prav tako želeči subjekt in ker je po Lacanu želja (že) želja Drugega, tudi ljubljeni subjekt sedaj postane ljubeč tako, da ponudi tisto česar nima. Analitik pa se temu „izmenjavanju mankov” izogne. Kako? Tukaj je pomembna Lacanova razlaga transferja. Za analizanta je analitik *subjekt, za katerega se predpostavlja da ve* (bodoči analizant predpostavlja, da analitik že ve, kaj je njegov problem), to pa pri analizantu povzroči, da do analitika razvije ljubezenski odnos, transfer, ljubezen. Analizant predvideva, da v Drugem (analitiku) obstaja skriti objekt, *agalma* (da analitik poseduje skrito vednost o analizantu). Zato se mora analitik odpovedati neskončnemu podaljševanju označevalne verige (S2), ki bi pripela smisel S1 oziroma analizantu podelila smisel njegovi biti. Analitik tako „ne daje sodb, potrditve analizantu, ne postavi se za gospodarja, ampak prazno mesto [...] iz pozicije razcepljenega subjekta se postavi kot objekt *a*. Preskok od \$ do objekta *a* pa se zgodi ravno preko vedenja, saj mora analitik vztrajati, da v njem ni ničesar vrednega ljubezni, ker le tako lahko požene v tok analizantovo željo” (Salecl, 1996: 107). Sam transferni odnos med analitikom in analizantom se torej kaže pri analizantu kot zavest, da analitik poseduje vednost (analizant misli, da analitik poseduje resnico o njem). To da analitik pride od \$ do pozicije objekta *a*, *subjekta za katerega se predpostavlja, da ve* preko vednosti (kot zapiše Renata Salecl), je treba razumeti kot vednost, da se analitik že vseskozi zaveda, da z „descartovsko gotovostjo” *ve*, je popolnoma gotov v obstoj želje in nezavednega, vendar zgolj to. Analitik mora zavzeti mesto objekta *a*, praznega mesta (zavest, „da v njem ni ničesar, kar bi bilo vredno analizantove ljubezni” in da ne poseduje končnega označevalca, S (\bar{A})), zato, da analizantu pokaže manko v Drugem (vero v lažno legalnost Drugega – ki misli, da Drugi, *ve* – mora analizant prepoznati kot goljufivo) in omogoči, da vznikne analizantova nezavedna želja.

Manko se torej pojavi na obeh straneh (v Drugem in v subjektu) in v obeh logičnih momentih (alienaciji in separaciji) s svojima nadomestkoma, pozitivacijama: na nivoju alienacije kot manko vednosti, manko končnega označevalca ($S(\bar{A})$), zapolni označevalec brez označenca, $S1$ (fetiš), in na nivoju separacije kot manko biti, ki ga zapolni objekt a (objekt – razlog želje). Odgovor na manko, ki ga subjekt išče v Drugem, tako zadeva obe plati manka.

3. POGLED IN GLAS

3. 1. POGLED BREZ LASTNIKA, GLAS BREZ NOSILCA IN KONCEPT ŠIVA

Filmski teoretiki obravnavajo zunanost polja na več načinov, vendar je za obravnavo zunanosti polja (*off*) vedno ključna teoretska predpostavka razmerje, ki ga ima ta z „notranjostjo” s poljem filmske diegeze, s filmanim, notranjostjo (*in*) polja.

Igra med „zunaj” in „znotraj” je za Pascala Bonitzerja, Noëla Burcha in Jeana Pierra Oudarta temeljna igra filma. Manko na filmu vedno obstaja kot zunanost polja, ki ni pokazana. Kot pravi Pascal Bonitzer „Ta manko ni nikjer tako očiten kot v filmih, ki hočejo vse pokazati, to je v zgodovinskih in pornografskih filmih [...] filmsko sliko zalezuje to, česar v filmu ni.” (Bonitzer v Vrdlovec, 1987: 151). Ekran je skrivalnica, ki skriva realnost (resnično „sceno dela”, pogoje produkcije filmske fikcije). Od tod zahteva nekaterih modernih cineastov po kazanju same filmske naprave (npr. francoski Novi valovci). Za Bonitzerja je važen prav način, kako film ravna s svojo zunanostjo polja, način, ki pri filmu vedno zahteva *logiko ne-celega* (Vrdlovec, 1987: 328).

Pri Burchu se igra zunanosti in notranosti kaže kot *dialektika konkretnega in imaginarnega* (Vrdlovec, *ibid.*). Burch zunanost polja razdeli na konkretni in imaginarni prostor. Montaža preko „dialektičnih” spojev med kadri (kader-protikader) retrospektivno razkriva imaginarnost (nevidenih) elementov zunanosti polja v konkretnih elementih vidnega polja (filmanih oseb in stvari).

Oudart pa razmerje notranjosti-zunanosti polja razdela v **konceptu šiva**, ki ga Jacques Alain Miller razvije leta 1965 (pri slednjem šiv označuje razmerje med označevalno strukturo in subjektom označevalca). Ko koncept šiva kasneje razdelajo angleški filmski teoretiki okoli revije *Screen*, postane globalni koncept filmske teorije.

Osnovno logiko koncepta šiva bi lahko opisali v treh korakih: na začetku je gledalec soočen s posnetkom, ki mu na imaginarni način nudi ugodje. Neposredno izkusi ugodje imaginarne potopitve tako, da ga posnetek „potegne” vase; 2.) sledi ozavedenje, ki pri gledalcu povzroči zavest o okviru kot takem: viden je le del, ne obvladam tistega, kar vidim, s tem pridemo do zavedanja, da kot gledalec nastopam v pasivni vlogi sprejemanja dogajanja na ekranu, ki ga vodi Odsotni-Eden (Drugi), ki manipulira s filmskimi podobami; 3.) Odsotni-Eden se „razkrije” z dopolnilnim posnetkom gledišča osebe (v objektivnem posnetku) znotraj diegetskega prostora, ki poda mesto, s katerega ta vidi (vidimo kar vidi filmski lik iz subjektivnega gledišča). S tem podoba preide od imaginarnega k simbolnemu režimu reprezentacije, k znaku. Skratka, dobimo prehod iz „imaginarnega” posnetka v „simbolizirani”, objektivni posnetek „lastnika” imaginarnega posnetka (Heath, 1980: 88).

Posnetek, za katerega smo menili, da je objektivni, se šele naknadno vpiše z novim posnetkom gledišča osebe (v objektivnem posnetku) diegetskega prostora in s tem razjasni razliko med prvim posnetkom (za katerega smo menili, da je objektivni) in drugim, pravim objektivnim posnetkom, ki sedaj predstavlja prešitje. Ko drugi posnetek zamenja prvega, je Odsotni-Eden prenesen z ravni izjave na raven izjavljanja, raven diegetske fikcije, in tu se zgodi zapolnitev zevi, **prešitje**, ki podobo vpiše (prilasti) v režim simbolnega. Označevalec (posnetek) tako reprezentira subjekt za drugega označevalca oziroma drugi (objektivni) posnetek reprezentira (znotraj diegetskega prostora reprezentacije) odsotni subjekt za prvi (subjektivni) posnetek, za katerega smo menili, na začetku, da je objektivno gledišče.

Vendar je filmska teorija (Heath in Rothman) pokazala, da je zgornja (elementarna) definicija šiva preje izjema kot pravilo. Rothman očita Oudartu njegovo prehitro poenostavitev razlage šiva, ki subjektivni posnetek, naknadno avtorizira z objektivnim posnetkom. Dvostopenjska figura – posnetek subjektivnega gledišča/posnetek objektivne situacije (*view/viewer*) – je redka, saj filmska naracija lahko subjektivni posnetek velikokrat

že napove z objektivnim posnetkom (*viewer/view/viewer*), s tem pa subjektivni posnetek izgubi svojo imaginarno komponento tujosti, nezmožnosti gledalčeve identifikacije s filmskim protagonistom. Tipični primer takšnega filmskega narativnega procesa bi bil posnetek osebe, ki gleda v zunanost polja, nakar sledi subjektivni posnetek in nato zopet objektivni posnetek osebe in njenega gledišča, ki tako naknadno avtorizira drugi – subjektivni posnetek (primer je Rothmanov). Gledalca tako subjektivni posnetek ne preseneti, rekli bi lahko, da ga ta z (manjšim) poznavanjem narativnih filmskih kodov celo anticipira. Rothman tako Oudartovo definicijo šiva obrne: začnemo z objektivnim posnetkom in končamo prav tako z objektivnim, vmes pa je subjektivni posnetek, ki ga drugi objektivni posnetek avtorizira (Rothman v Nichols, 1976: 451–9).

Postfilmska teorija je Oudartov koncept šiva dopolnila in ugotovila, da je v klasičnem hollywoodskem filmu elementarna matrica šiva obrnjena po zgornji Rothmanovi shemi (*viewer/view/viewer*): objektivnemu posnetku protagonista sledi subjektivni posnetek, ki je nato avtoriziran, z drugim objektivnim posnetkom (istega) filmskega protagonista, pripisan subjektu znotraj diegetskega prostora. Še natančneje: ne gre za to, da mora, idealno, biti subjektivni posnetek ponovno vpisan preko objektivnega posnetka (*view/viewer/view*), temveč moramo objektivnemu posnetku (*viewer*), ki preskoči v subjektivnega (*view*), zopet najti „lastnika“ preko ponovnega objektivnega posnetka (*viewer*). Če ta drugi posnetek iz objektivnega zornega kota izostane, dobimo prosto lebdeči pogled, ki ga ne moremo pripisati nobenemu protagonistu znotraj diegetskega prostora; pogled brez določene subjektivnosti, oziroma subjekta (Odsotnega-Enega, Drugega), ki bi mu ta pripadal. Isto bi lahko rekli za akuzmatski glas (Chion), ki izgubi nosilca, subjekt. Gre za glas, ki ne razkrije vira, za glas, za katerega se ne ve, od kod govori; ne moremo ga pripisati niti zunanosti niti notranosti diegetskega dogajanja (ni v zunanji zvočni kulisi, kot npr. glas komentatorja, niti ne pripada protagonistom filmske naracije znotraj filmanega polja).

3.1a. POGLED KOT OBJEKT a

V 70-ih letih filmska teorija (Baudry, Comolli, Metz in Heath) naredi prelom s svojo preteklostjo. Na kinematografsko predstavo se prične gledati kot na enega od mnogih družbenih diskurzov. Bazinovsko ontologijo, ki je iskala „čisto“ predstavo realnosti, zamenja koncept *zaslon je zrcalo*, ki ga filmska teorija (Metz) razvije na temelju Lacanovega eseja *Zrcalo kot formativna stopnja funkcije jaza*; s tem pa v svoje študije uvede subjekt. Razmerje in odnose znotraj označevalne verige, zamenja razmerje med označevalci in subjektom. Kasneje se v filmski teoriji zgodi še en premik, ki pomeni prehod od označevalca k objektu *a* in ga pod vplivom Lacanove teorije nesimbolizabilnih (realnih) objektov *a* (pogleda in glasu) izpeljeta v sodobni (post) filmski teoriji Michel Chion in Pascal Bonitzer.

Teoretsko stališče filmske teorije (Baudry in Metz) vzpostavi analoško linijo med renesančnim slikarskim kodom predstavnosti in filmskim aparatom, ki predstavlja nadgradnjo prvega z gibanjem in montažo. Kinematografski aparat s ponovno konstitucijo ideologije in prostora renesančne perspektive, v neposredni navezavi na *camero obscuro*, proizvaja središčni in transcendenčni subjekt in s tem fantazmatizirano realnost. Optika renesančne perspektive predstavlja prostor „celovite vizije, centriran prostor, ki ustreza idealistični konceptiji celovitosti in homogenosti 'bitja' ”, zato po Baudryu „ renesančno slikarstvo obdeluje centriran prostor, čigar središče se pokrije z očesom, katero Jean Pellerin Viator imenuje 'subjekt' ” (Baudry, 1987: 89). Takšna imaginarna ujetost (v optiko renesančne perspektive), po mnenju Metza in Baudrya, subjekt postavlja v položaj napačnega spoznanja oziroma prepoznanja. Subjekt se napačno spoznava kot vir in središče predstavljenega sveta, ali drugače, idealistična napaka identifikacije omogoči, da se subjekt identificira s pogledom, s tem, kar označuje filmska podoba.

Metz v tekstu *Imaginarni označevalec* film označi za najvišjo umetnost imaginarnega. Film obvlada pet *materialnih komponent ali kanalov komunikacije*: grafične podobe, zvok, govor in dialog. Sama zmožnost večplastne komunikacije (podoba + zvok) omogoča neposredno prisotnost (filmske) „realnosti“, obenem pa je film (filmska podoba) prav tako skrajno odsoten, je skrajna oblika virtualizacije realnosti. Tako Metz film primerja z gledališčem kot obliko „prisotnega“ spektakla, kjer sta prostor in čas uprizoritve in nastanek predstave usklajena (gledališki igralci so prisotni neposredno pred gledalci). Film pa za razliko od gledališča nastane mnogo pred ogledom, pred ekranizacijo (filmski igralci niso prisotni fizično v istem prostoru in času kot filmska publika,). Ta igra prisotnega in odsotnega pa je po Lacanu tudi temeljna matrica *zrcalnega stadija*, Imaginarnega reda, na katerega se opira Metzova teoretizacija filma. Ko se otrok prvič vidi v zrcalu doživi občutek, da je „tam“, vendar je to „[otrokova] podoba ločenosti in neodvisnosti, ki je [otrok] še ni dosegel“ (Penley, 2000: 46). Filmski aparat zato po Metzu „posnema zrcalni stadij in potemtakem strukturira za „gledalca popolnoma imaginaren odnos do ekrana, ki subjektu ponudi neokrnjeno iluzijo enotnosti in celote, obenem pa tudi identifikacijski občutek gospostva nad vizualnim poljem“ (Penley, 2000: 43).

Poleg tega da subjekt v predstavi vidi imaginarno odslikavo samega sebe, pa subjekt uvede tudi lastniško razmerje do samih podob. Predstave, ki jih proizvaja institucija kina, subjekt sprejme za svoje lastne. Subjekt v svojem lastniškem razmerju do podob dobi „občutek gospostva nad vizualnim poljem.“ (Penley, *ibid.*) ki ga zajame s pogledom in s tem zavzame pozicijo gospodarja, lastnika nad vizualnim področjem. Ta druga identifikacija je za Metza še *primarnejša od prve* (kjer subjekt sebe zaznava v podobi/zrcalu). Gre za gledalčevo identifikacijo z lastnim dejanjem gledanja, ko gledalca prevzame in usmerja kamera. Druga, „lastniška“ identifikacija gledalca temelji na identifikaciji s pogledom kamere, „ali še boljše, z gledalcem samim v njegovem lastnem dejanju zaznavanja“ (Penley, 2000: 46). Metz skratka gledalca postavlja v nevtralno točko pogleda, kjer želja gledalca ne igra bistvene vloge do vsebine, ki jo ta vidi na filmskem platnu.

Joan Copjec (prav tako Constance Penley in Jacqueline Rose) filmski teoriji (Metzu in Baudryu) očita(jo), da Lacan svojega koncepta pogleda ne razvije v spisu o *zrcalnem stadiju*, ampak v seminarju *Pogled kot objet petit a*. Kaj je torej pogled kot *objet petit a* (objekt mali *a*), ki ga filmska teorija (Metz in Baudry) spregleda ali boljše ne spregleda? Kako je torej s pogledom kot objektom *a* v skopičnem polju?

Najprej si zastavimo elementarnejše vprašanje: kaj se pravzaprav po Lacanu „dogaja“ v skopičnem polju v katerem se subjekt nahaja? Lacan zavrača platonovsko pozicijo, ki površino, vidno postavlja v red videza, za katerim se skriva njena bit (Ideja). Lacan pokaže na subjektovo odvisnost od pogleda v odnosu do dveh nivojev ustvarjanja videza – ustvarjanja iluzije (nivo umetniškega ustvarjanja) in „naravne funkcije slepila“ (vabe, ki nas ujame v polju videza) na primeru slikarskega rivalstva dveh grških slikarjev, Zeuksisa in Parrasiosa:

„V antični zgodbi o Zeuksisu in Parrasiosu je Zeuksisova zasluga v tem, da je naredil grozdje, ki je privabilo ptice. Poudarek nikakor ni na tem, naj bi to grozdje bilo kakorkoli popolno grozdje, poudarek je na tem, da je prevaralo celo ptičje oko. Dokaz je v tem, da ga njegov prijatelj Parrasios premaga, ker je znal narisati na steno zagrinjalo, tako verodostojno zagrinjalo, da se je Zeuksis obrnil k njemu in mu rekel – *No, in zdaj nam pokaži, kaj si naslikal zadaj za tem*. S tem se je pokazalo, da gre prav za to, da se prevara oko (*tromper l'oeil*). Zmaga pogleda nad očesom.“ (Lacan, 1996: 97)

Videz nas prevara s tem, da se pretvarja, da zakriva bit. Pri tem pa zakrije prav dejstvo, da ničesar ne skriva, da ni ničesar, kar bi skrival. Za videzom dejansko ni ničesar, oziroma, je pogled. Kako Parrasios prevara Zeuksisa? S tem da Parrasios naslika tako prepričljivo zagrinjalo, že imitira skrivanje realnosti. Parrasios imitira skrivanje realnosti in s tem Zeuksisa prevara, da slika (zagrinjalo) že nekaj skriva, pri tem pa skriva prav dejstvo, da

zagrinjalo ne skriva ničesar; z drugimi besedami, samo dejanje skrivanja ustvarja, skrivnost. Ali kot pravi Lacan: „če hočemo prevarati človeka mu pokažemo sliko zastora, se pravi nečesa, onstran česar hoče videti” (Lacan, 1996: 105)⁵.

Po Lacanu Platonova Ideja ni nič drugega kot videz sam, pogled ki nas vara za to, da nekaj skriva, pri čemer nas prevara prav za to, da ničesar ne skriva. *Tromp’l’oeil* se kaže kot skrivalnica za oko in s tem ustvarja občutek, da je za njim nekaj več. Prava nevarnost za Platona je prav to, da bi uvidel, da je videz, predstava že sam(a) Ideja. Predstava, ki se dela, da je zgolj predstava, omogoči, da vedno nekaj skrije in skrije zgolj pogled:

„Tukaj dobi ta zgodba [o Parrasiosu in Zeuksisu] vrednost, da nam pokaže, zakaj Platon nastopa zoper iluzijo slikarstva. Ne gre za to, da je slikarstvo iluzoričen ekvivalent predmeta, dasiravno se zdi, da Platon tako pravi. Stvar je v tem de se *trompe-l’oeil* slikarstva dela, da je nekaj drugega, kot je [...] Slika ne tekmuje z videzom, tekmuje s tistim, kar nam Platon kaže onstran videza kot Idejo. Prav zato, ker je slika ta videz, ki pravi, da je tisto, kar ustvarja videz, se Platon dvigne proti slikarstvu kot dejavnosti, ki tekmuje z njegovo.” (Lacan, 1996: 105)

Predpostavljena polnost Drugega (da je Drugi *tisti*, za katerega se predpostavlja, da ve; da je za videzom, oziroma fenomenom *bti* itn.) subjektu omogoči, da realnost lahko izkusi kot konsistentno, in obenem sama predpostavka o polnosti Drugega temelji na subjektivih fantazmatskih scenarijih. Manko v označevalcu je v odnosu do videza tako konstitutiven za samo človeško percepcijo (izkustvo realnosti). Subjekt je učinek nezmožnosti videnja tega, kar manjka v predstavi, kar pa subjekt ravno zato hoče videti. Želja, ki jo poganja manko, ki ga subjekt izkusi, ko ta „stopi” v govorico (skopično polje) nujno konstituira fantazmatski odnos do realnosti, ki pa je po Lacanu tudi edini možni. Željo povzroča prav nezmožnost, da bi subjekt sovpadel z realno bitjo, od katere ga loči predstava.

Želja („videti kaj je za zagrinjalom”) že sama prepreči, da bi se subjekt sploh ujel v imaginarno (predstavo), sama neprepustnost videza nalaga željo, ki hoče „videti izza zagrinjala”. Tako si Zeuksis ni mogel zamisliti tega, da je Parrasiosovo naslikano zagrinjalo zgolj videz, utvara, *trompe l’oeil*, da je Parrasios v svojo sliko že vključil njegovo željo, torej to, da bo Zeuksis hotel videti izza zastora in bo tako „slep” za videz sam. Zeuksis ni bil ujet v imaginarno, podobo (tako, da bi npr. rekel, „o, kako lepo zagrinjalo si naslikal!”), ampak nasprotno, videz sam je „spregledal” (ni opazil).

Tu vidimo, v čem se Metzjeva teorija imaginarnega označevalca razlikuje od Lacanove psihoanalize. Filmska teorija trdi: imaginarno razmerje z ekranom, kjer se napačno prepoznavam kot celostno bitje, gospodar vizualnega polja, kjer sem kot subjekt „svoboden” le tako, da se podvržem Drugemu – Subjektu (ideološkemu diskurzu, filmskemu dispozitivu ...), mi omogoči iluzijo enotnosti in celote in obenem identifikacijski občutek gospostva nad vizualnim poljem. Toda filmska teorija, kot ugotavlja J. Copjec, tega „pravega” položaja – neki dejanski netočkoliki položaj, kjer bi se subjekt postavil v točko zunaj predstave, kjer

⁵ Za primer prevare z zastorom, oziroma laganja na način, da govorimo resnico, vzemimo film Davida Fincherja *Game (Igra)*. Premožni investicijski bankir, Nicholas Van Orton (Michael Douglas), obremenjen s travmo iz otroštva (oče je naredil samomor), postane hladen in dolgočasen poslovnež, ki živi rutinizirano življenje. Nicholas je skratka nekdo, ki ne ljubi presenečenj. Kot darilo za rojstni dan mu hedonistični brat Konrad (Sean Penn) podari vabilo za vključitev v igro, ki jo vodi organizacija Consumer Recreation Services (CRS). Cilj igre je, da ugotoviš, kaj igra sploh je. Ali drugače: cilj igre je igra sama. Nicholas ne dobi nobenih pravil igre. Opraviti mora le teste pri CRS, na podlagi katerih se lahko kvalificira kot igralec. Po prvotni zavrnitvi, s strani CRS (zavrnitev sama je del igre, ki naj bi pri Nicholasu vzbudila še večje zanimanje), se Nicholas vseeno zaplete v igro (nastavljeni so mu različni indici: ključ, lažna trupla, lažne situacije, napadi s slepimi naboji itn., ki pa so vsi del igre). Ne glede na samopričevanje, da gre samo za igro, Nicholas igro vzame zares. Tako skozi vse prevare (*cons*) ostaja ujet v prepričanje, da gre za resnično igro. Celo zaveznica, za katero meni, da je to, se izkaže za del igre, kot ena od igralck uigrane ekipe igralcev. Tudi proti koncu filma, ko se mu skozi nekaj obratov situacije – ko laž prepozna kot resničnost – uspe dokopati do „resnice” (odkrije da gre zgolj za igralcko ekipo), še vedno ostaja v igri. Ko misli, da je ubil brata s „pravimi” naboji in zaradi krivde naredi „samomor” (skoči z vrha stavbe in pristane na zračni blazini), ne umre, ker je bil tudi „samomor” predviden v igri. Torej šele čisto na koncu (po pristanku na blazini), na njegovi rojstnodnevni zabavi, se mu razkrije resnica igre – da je bila igra vseskozi samo igra.

subjekt *je* (da bi se „videl videčega”) – nikoli *res* ne formulira (čeprav ga implicitno predpostavi). Lacanovo stališče je torej drugačno: sam videz, označevalec sploh omogoči vznik subjekta. Drugi je nujni pogoj za vznik subjekta in ne njegova ovira. Sam videz rodi željo „videti za ogrinjalo(m)” in želja se v odnosu do videza opira prav na točko, ki jo najbolj fascinira, ki je zanjo najbolj „skrta” (točko, kjer je nek pomen še nerazkrit), ki daje upanje, da je „onkraj *še* nekaj”, in prav tam je točka lacanovskega pogleda, pogleda kot objekta *a*. Subjekt tako nastopi kot učinek nezmožnosti želje „videti manko”, tisto kar naj bi v predstavi videli pa se subjektu domnevno „skriva”. Sam simbolni red tako že določi mojo željo in s tem „sliko” realnosti, v katero me postavi, kot subjekta želje:

„*Grafija*. Semiotika –in ne optika – je tista znanost, ki nam pojasni strukturo območja videnja. Ker je sposobna dati stvarim smisel, že označevalec sam omogoča videnje. Ni in ne more biti nobenega golega videnja, takšnega, ki bi bilo popolnoma brez smisla. Slikanje, risanje, vsakovrstno izdelovanje slik – vse to so predvsem grafične umetnosti.” (Copjec, 1991: 116)

Označevalec je tisti, ki določa polje videnja in ne optika (kot trdi Lacan „geometrijski zakoni razširjanja svetlobe zarišejo le prostor, videnja ne”). Označevalec je tisti, ki me „vpiše v sliko”, mi omogoči „realnost” kot vselej posredovano preko fantazme. Tako imamo na eni strani geometrijsko dimenzijo prostora videnja, ki mi omogoči, da se v prostoru zaznavam kot jaz, oko *cogita* in na drugi strani pogled, ki me „postavi v sliko”; in tam, kjer se pogled kot objekt *a* materializira, pozitivira manko v Drugem, ter se v vidnem polju pojavi kot točka, ki subjekt fascinira, zadeva je, bit subjekta označevalca (\$).

Ko Lacan trdi, da subjekt opredeljuje pogled, ki je zunaj: „onkraj videza ni stvari na sebi pač pa pogled” (Lacan, 1996: 139), to ne pomeni optičnega razmerja pogleda s subjektom. Pogled ne „gleda” subjekta na način kot subjekt vidi, zaznava vidno polje. Lacanovski pogled se prikaže prav v točki, na kateri se nekaj kaže za nevidno, skrito, kjer smisel umanjka. Širše gledano, ta točka pogleda v realnosti ni nič drugega kot pozitivacija manka v simbolnem, ki se iz določene perspektive prikaže kot madež, motnja v vidnem polju (točka skrivanja), ki ji ne moremo pripisati simbolnega smisla. To dimenzijo madeža Lacan ponazori s sliko Hansa Holbeina *Ambasadorja* (glej sliko 3.1a.2), kjer madež na sredini slike predstavlja materializacijo pogleda kot objekta *a* in se nam v pogledu od strani prikaže kot mrtvaška lobanja – manko oziroma kot pravi Lacan: „imaginarno zamišljeno utelešenje (– Φ) kastracije, ki osredotoča celotno organizacijo željá” (Lacan, 1996: 85).

Slika 3.1a.2: Hans Holbein: *Ambasadorja*



Vir: (1996) *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*. Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana, naslovnica.

Tega „onstrana” videza tudi ne smemo razumeti v idealističnem pomenu, ki deli objekt na njegovo realno bit in njegov dozdevek. Za videzem ni ničesar, oziroma je pogled, ki sam dobi svoj pozitivni nadomestek v objektu, madežu, koščku realnega, ki predstavlja motnjo znotraj simbolnega reda. Torej paradokso iz nič, manka, dobimo nekaj – njegovo materializacijo, madež užitka, ostanek izključenega užitka.

Lacanovski pogled je že pred samim vidnim poljem, kot označevalec, ki me postavi v simbolno mrežo. Zrcalo ima funkcijo zaslona šele z naslavljanjem otroka na Drugega, ko se otrok prepozna v želji Drugega kot svoji želji, se otrok o svoji simbolni identifikaciji sprašuje preko Drugega, (kateri objekt je v želji Drugega). Vendar subjekt ni tam, kjer se vidi. Subjekt je pripet na točko madeža in ga ne določa pogled Drugega: kot (Benthamov panoptični) pogled, ki omogoči popolno vidnost jaza (v pomenu, da me pogled postavi na neko simbolno mesto, od koder se prepoznam, „vidim videč”). Torej ne gre za popolno vidljivost subjekta v Foucaultovem pomenu, kjer me pogled popolnoma opredeljuje v pomenu disciplinirajoče funkcije. Ne gre za panoptični model, ki si ga feministična veja filmske teorije sposodi pri Foucaultu in trdi, da žensko opredeljuje, naredi popolnoma vidno panoptični pogled v patriarhatu, ki jo prisili, da se opazuje skozi „patriarhalno oko”. Podobno trdi filmska teorija, ko govori o ideološki funkciji kinematografskega aparata in pravi, da se subjekt napačno prepozna kot transcendenčni subjekt, gospodar predstav, vidnega polja.

Tu je med Foucaultom in Lacanom vidna razlika v pojmovanju želje; za Foucaulta se subjekt udejanji kot konformnost zakonu in realizacija zakona, medtem ko se lacanovski subjekt udejanji kot napaka (madež) v zakonu. Zakon samo rojstvo želje šele omogoči, želje, ki nima vsebine in ne izpolnjuje nobene možnosti in zaradi tega s stališča psihoanalize ne more biti realizacija zakona (Copjec, 1991: 99–113).

Subjekt se sicer lahko prepozna v zrcalni podobi ali v podobi Drugega (v filmskem liku), kot gospodar vidnega polja (kot pravi Metz), vendar subjekt ni tam, kjer se hoče videti (torej kot transcendenčni subjekt v filmski analizi) in tudi ni „skozi” pogled Drugega (ženska, ki se gleda skozi patriarhalnega Drugega): „Subjekt se kaže kot nekaj drugega, kar je, in kar mu dajo videti, ni tisto, kar hoče videti. Prav zato lahko oko deluje kot *objet a*, se pravi, na ravni manka” (Lacan, 1996: 98). Subjekt tako ni, kot pravi Lacan, subjekt postavljen v vidno polje: „Nisem preprosto to točkoliko bitje, ki se znajde v geometralni točki, od koder je možno dojeti perspektivo” (1996: 129). Na ta način oko (subjekta) deluje kot organ videnja, kot objekt *a*, ki zapolni manko v Drugem, torej sam pogled izza simbolnega. Oko „zamaskira” sam pogled Drugega izza subjektovega videnja in na drugi strani se pogled kot objekt *a* prikaže kot madež, točka, ki išče interpretacijo (smisel, kot končni označevalec), in ta točka me „gleda” in prav v tej točki (madežu) je subjekt.

Skratka, identiteta subjekta je torej pogojena s samo fantazmo, da videz nekaj skriva. Varljivost videza, jezika ne moremo preprosto označiti za nekaj, kar odpravlja njegovo identiteto, ampak nasprotno, prav nepresojnost videza (označevalca), ki naj bi „skrival”, velja za vzrok subjektove biti in njegovih želja. Subjekt filmske teorije je subjekt, ki se s pogledom (s tem kar označuje podoba, kamera) identificira, medtem ko se lacanovski subjekt identificira s pogledom kot označevalcem manka, ki pa svojo pozitivacijo (materializacijo) dobi v vidnem polju kot madež, točka, ki subjekt zadeva in mu postavlja vprašanje: „kaj je za to točko, ki me tako privlači”.

V konkretni filmski identifikaciji, ob kateri je po Metzovi shemi gledalec „povrnjen” v „imaginarno polnost”, bi tako izhajajoči iz Lacanove pozicije (po kateri je za rojstvo želje nujen manko), rekli, da ne gre za identifikacijo, ki nam dá „polnost”, ampak prej za identifikacijo z mankom kot trdi Elizabeth Cowie. Natančneje: s filmskimi liki (junaki) se identificiramo glede na njihov manko, oziroma, ko se naša želja (manko kot njen *constituens*) ujame z željo (mankom) filmskega protagonista; ko neka zadeva, ki zaposluje filmski lik že postane tudi temelj naše identifikacije (Cowie v Zupančič, 1990: 57). Identifikacija je torej

pogojena s samim pričakovanjem (željo) gledalca, da bo filmski junak uspel priti do „resnice za zaprtimi vrati“, da se bo torej naša (gledalčeva) želja pokrila z željo filmskega protagonista. Pogled gledalca ni nikoli popolnoma neodvisen opazovalec, ker je pogled gledalca (videnje) že vključeno v filmske podobe in zato ni nikoli čisti pogled v funkciji popolnega zaznavanja iz neke nevtralne točke (*primarna* Metzeva identifikacija), pač pa je pogojen s pogledom (izza Simbolnega) in željo Drugega. Metz pozablja na sam status pogleda (želje) gledalca, ki ne more biti neodvisen, ampak je pogled gledalca že „všet“ v film, ki ga ta gleda.

Tudi očitki, ki jih psihoanaliza naslovi na filmsko teorijo (Constance Penley in Jacqueline Rose) in njeno (zgoraj opisano) razumevanje koncepta formacije transcendenčnega subjekta se tičejo poenostavljenega in pretirano shematiziranega pojma imaginarnega kot ga razume filmska teorija. Imaginarno je po Lacanu vedno prežeto z željo in ni nikoli povsem imaginarno. Otrokova podoba v zrcalu išče potrdilo tretjega, Drugega. Ko se otrok prepozna v zrcalu, mora, da lahko reče „To sem jaz!“, že imeti neko predstavo o tem, kdo je ta 'jaz', zato je otrokova zrcalna podoba že umeščena v Simbolno. Tako je koncept kastracije smiselna, če ga navežemo na širši simbolni red. Kot smo videli, isto velja za transferno razmerje med analitikom in analizantom, ki mora razpasti, da bi se uvidel red, ki ju konstituira in sega preko njune interakcije; razpad, ki omogoča, da se pojavi analizantova želja. Imaginarno ima svoje pravo mesto znotraj simbolnega reda; to nam kaže že trojna struktura Ojdipovega kompleksa: mati, otrok, oče. Tako Lacan pravi: „Imaginarna ekonomija ima pomen in mi imamo razmerje do nje le v tolikšni meri, kolikor je vpisana v simbolni red, ki nalaga trojno razmerje“ (Lacan v Rose, 1991: 129).

Zrcalna podoba predstavlja trenutek, ko je subjekt umeščen v nek red izven samega sebe, na katerega se bo sedaj naslavljal. Zrcalna podoba kot taka že zagotavlja prisotnost Drugega, vendar ne gre zgolj za fizično prisotnost očetovske avtoritete. Gre za trikotno in ne dualno razmerje, zato tudi kot ugotavlja Constance Penley, reda Imaginarnega ne smemo razumeti kot razvojno fazo, ki je pred redom Simbolnega. Imaginarno že vključuje simbolno (Penley, 2000: 47). Identifikacija z zrcalno podobo (ekranom) kot jo razlaga filmska teorija tako izgubi svoj status totalnosti kot procesa, ki omogoči subjektovo „enost“ oziroma gospostvo nad vidnim poljem. Subjekt je vedno podrejen svoji označevalni odvisnosti, pogledu, ki je zunaj in ga določa, in je zato „subjekt bolj gledan kot pa gledajoč“, kot pravi C. Penley (Penley, *ibid.*).

Postfilmska teorija naredi korak naprej od filmske teorije 70-ih (Metz in Baudry) tako, da v središče razprave postavi sam objekt *a* kot pogled in glas, ki ju proizvede filmska govornica (montaža). Če za simbolno identifikacijo velja, da je njen pogoj nujnost identifikacije subjekta z željo Drugega, da je subjektova želja že želja Drugega in da je manko nujni *constituens* želje, potem je glavna poteza postfilmske teorije prav tematiziranje tega manka, ki ga v vidnem polju, realnosti, pozitivira objekt *a* kot pogled in/ali glas, nek košček realnega (užitka), ki je vselej izgubljen, vendar se vrne kot izmuzljivi preostanek v nagonih. Splošneje rečeno je Realno „trda“ realnost, ki se upira simbolizaciji; in natančneje: Realno je tretji red (poleg Imaginarnega in Simbolnega), ki po Lacanu skupaj „tvorijo ključ za 'človeško izkustvo'“. Realno je tisti vmesni člen (objekt *a*), ki ima dva pola: po eni strani kaže na nagone (užitek) *jaza* (v imaginarnem) in po drugi strani kaže na želje (manko) *subjekta* nezavednega (v simbolnem) (Dolar, 1997: 91).

Da bi si lažje razjasnili dimenzijo Realnega v odnosu do subjekta, pogledjmo, v kakšnem odnosu je objekt *a* do skopičnega gona, oziroma, kakšna je vloga objekta *a* v skopičnem gonu? Tukaj je pomemben preskok z nivoja želje („gledati se skozi drugega“, kaj sem v želji Drugega) na nivo gona („narediti se viden“), kar je bistvo skopičnega gona, kot pravi Lacan v *Seminarju XI*. Kaj torej pomeni, da sem subjekt kot učinek predstave, ki se pretvarja, da nekaj skriva? Kot smo videli to ne pomeni, da postanem subjekt takrat, ko me

kinematografski dispozitiv (ideološki diskurz, patriarhalna optika ...) postavi v skladno realnost, v kateri se prepoznavamo (vidimo z očmi drugega), ampak je subjekt učinek predstave, ki se dela, da nekaj skriva, motnja v zakonu, madež. za ilustracijo si vzemimo Lacanovo razlago mimikrije na primeru večše:

„[p]rav na tem področju se zares kaže razsežnost, prek katere se mora subjekt vstuliti v sliko. Mimikrija daje nekaj videti, prav kolikor se to nekaj razlikuje od tistega, čemur bi lahko rekli on sam in kar je zadaj. Učinek mimikrije je kamuflaža v čisto tehničnem pomenu. Ne gre za to, da se prilagodimo podlagi, pač pa da se na šarasti barvni podlagi naredimo šaro – natančno kakor kamuflažna tehnika deluje pri operacijah v vojni med ljudmi.” (Lacan, 1996: 94).

Če pogledamo drugače in rečemo, da sami vidimo to šaro, madež, ki nam ga ponuja večša kot obrambo, potem je pomembno, da ne razumemo te šare le kot oko, ki nas vidi (res se na krilcih lahko narišejo oblike, podobne očesoma), ampak kot pogled, naš lastni, vrnjeni pogled v vidnem polju. Ko ta objekt postane pogled, ki me zadeva kot subjekta želje in me torej gleda drugače kot ostali objekti (ko me večšina očesa na njenih krilih res gledajo, kot bi večša gledala plenilca, ki preži nanjo), torej ko me pogled zaloti kot *voyeurja*, sam izkusim ujetost v situacijo, kako sem sam del tega, kar opazujem in se tako „naredim viden” za objekt, ki sem ga v svoji *voyeurski* želji opazoval. In obratno, kolikor objekt vidim zgolj kot objekt, ki me ne zadeva (*regarde*), mi takšen objekt ne more vrniti pogleda.

Želja in skopični gon se razlikujeta po tem, da želja išče interpretacijo, ki bi madežu, točki skrivanja podelila smisel, medtem ko prehod želje v gon zaznamuje prav vrnjeni pogled, ko se zavemo, da smo sami že opazovani od same točke skrivanja, ki smo jo gledali, in s tem se „naredimo vidne” za točko, ki nas fascinira. Ali: subjekt se po želji Drugega („gledati se skozi drugega”) sprašuje zato, da bi prišel do lastne želje in ko naleti na madež, točko skrivanja, ki mu lasten pogled vrne je narcisistična pozicija „gledati se preko drugega” (gledati se iz točke Ideala-jaza) sprevrnjena v pozicijo „narediti se viden”, tako da se sami „naredimo vidne” za točko skrivanja, interpretacije, madež. Žižek v tekstu *Rano zaceli kopje, ki jo zada pokaže*, kako se prehod od želje k gonu zgodi:

„[Ko subjekta zalotijo kot *voyeurja*] se naredi viden za objekt svojega gledanja, tj. madež, ki je fascinal njegov pogled [...] V tem trenutku se želja prevesi v gon: na ravni želje smo dokler zavzemamo položaj poizvedovalnega *voyeurja* in v tem, kar vidimo, iščemo skrivnostni in fascinantni X, sledi tega, kar je skrito 'za zaveso'; v gonu se najdemo, ko se sami naredimo vidne za ta madež v podobi, za tujek, za točko, ki je fascinantno privlačila naš pogled. Zasuk, ki definira gon, je torej: kolikor ne morem videti v drugem točke, s katere sem gledan, mi preostane zgolj to, da se sam naredim vidnega za to točko.” (Žižek, 1993: 223).

Za boljšo ponazoritev skopičnega gona za primer vzemimo prizor ko Jefferies (James Stewart) opazuje soseda Thorwalda v zatemnjeni sobi v stavbi nasproti dvoriščnega okna, prizor, iz Hitchcockovega filma *Rear Window (Dvoriščno okno)*⁶, ki ga postfilmska teorija

⁶ Vsebina: fotoreporter L. B. Jefferies je zaradi nesreče na avtomobilski dirki – ki se jo je udeležil poklicno – priklenjen na invalidski voziček (nogo ima v mavcu). Skozi dvoriščno okno svojega stanovanja s teleobjektivom opazuje življenje sosedov v sosednjih blokih. Med stanovalci so: kiparka, osamljena gospodična *Lonelyheart*, mladoporočenca, starejša zakonca, zapiti skladatelj, mlada plesalka *Miss Torso* ter zakonca Thorwald (gospa Thorwald je zaradi bolezni priklenjena na posteljo in tako odvisna od moževe pomoči). Jefferiesovo pozornost pritegne nenadno izginotje gospe Thorwald. Jefferies pride do zaključka, da je gospo Thorwald ubil njen mož Lars. Svoje odkritje zaupa svoji maserki Stelli, prijateljici Lisi – slednja se mu vseskozi ponuja kot resna bodoča soproga, toda zakon Jefferiesu ne „diši”- in prijatelju, detektivu Thomasu Doyleu, ki njegovemu „amaterskemu volhjaštvu” ne verjame preveč. Čez nekaj časa nekdo izmed stanovalcev odkrije ubitega psička, ki je bil last starejših zakoncev. Ob smrti psička se v vsesplošni razburjenosti starejših zakoncev vsi sosedje pojavijo na oknih in balkonih z izjemo Larsa Thorwalda, ki razplet spremlja v zatemnjeni sobi (o njegovi prisotnosti pričča žareča cigareta). Lisa in Stella sklemeta, da je psička ubil Thorwald – ker je ta pred kratkim radovedno brskal po Thorwaldovi cvetlični gredi. Tako zaključita, da se indic, ki bi jima razkril vzrok umora, skriva zakopan v Thorwaldovi cvetlični gredi. Odločita se da bosta cvetlično gredo prekopali, vendar njuno dejanje nima uspeha. Thorwalda nato z anonimnim klicem izvajajo iz stanovanja. Ko Thorwald odide na lažni zmenek, Lisa preko požarnih stopnic pride v Thorwaldovo stanovanje in v njem najde poročni

pogosto navaja kot zgled skopičnega gona. Zakaj je za Jefferiesa tako pomembno prav Thorwaldovo okno? Na kratko bi lahko rekli zato, ker Jeffereisu predstavlja realizacijo njegove želje.

Odnos, ki ga ima Jefferies z Liso, je podoben odnosu Larsa Thorwalda z njegovo ženo. Tako kot je Thorwaldova žena priklenjena na posteljo in odvisna od svojega soproga, je Jeffereis odvisen od Lise. Nepremičen v svojem vozičku opazuje okolico okoli sebe. Jefferiesova soba deluje kot gigantsko oko, v katerega je Jeffereis ujet in z njim tudi mi, gledalci; z Jeffereisom skoraj dobesedno delimo stanovanje (kamera le dvakrat zapusti sobo: ko nekdo od stanovalcev odkrije umorjenega psička in ko Jeffereis pade v dvorišče). Sploh je dogajanje na drugi strani dvorišča za Jeffereisa dosti bolj zanimivo od dogajanja v lastni sobi. Vsi tragični in komični dogodki, ki se godijo stanovalcem sosednjega bloka, za Jeffereisa predstavljajo „scenarije“ prihodnosti, ki bi jo lahko delil z Liso: lahko bi bil soprog skladateljice (ko se zasliši glasba iz skladateljeve sobe, Lisa dvakrat omeni, kako bi rada sama igrala klavir tako dobro kot skladatelj v stanovanju nasproti Jefferiesovega), lahko bi bila mladoporočenca, ki se soočata s težavami zakona, ali pa umirjeni par s psičkom itn. Vsa od ponujajočih se oken Jeffereisa puščajo hladnega, ne realizirajo njegove želje, ki je, kot pravi Lacan, vedno želja Drugega, v tem primeru Thorwaldova želja. Prav Thorwaldovo okno za Jeffereisa predstavlja objekt realizacije njegove želje. Jeffereisova želja je konec koncev – ne glede na to, da želi z Liso ohraniti platonsko razmerje – to, da bi se Lise rešil, jo umoril.

Prav tako kot Jeffereisovo okno deluje kot oko, tudi vsa druga okna, ki jih Jeffereis opazuje, delujejo kot očesa. Z izjemo Thorwaldovega okna, ki Jeffereisu pogled tudi vrne. V tem oknu nastopi madež, pogled, ki predstavlja za Jeffereisa točko, kjer se mu lastni pogled vrne. Božovič v tekstu o *Dvoriščnem oknu* zapiše: „okno namreč razpade samo nase in na pogled, ki je onstran, zadaj, v oknu kot madež [...], namesto da bi Jeff v oknu [...] uzrl sebe videčega, na točki pogleda drugega, na tej točki, od koder ga samo okno že gleda, vidi madež-žarečo cigareto v globini okna” (Božovič, 1991: 21).

Takrat ko Jeffereisa z okna pogleda madež-žareča cigareta (torej se Jefferies zave, da je Thorwald izza okna in ga opazuje), Jefferies postane plen lastne žrtve, objekta, ki ga je opazoval, torej plen lastnega pogleda. Jefferies zato sam postane objekt, ki ga gleda drugi, Thorwald. In „tako je zdaj žareča cigareta točka, na kateri je Jefferies kot *voyeur* vpet v videni objekt, v okno [v lastno polje videnja]. Kot je v pogledu veščinih 'očesc' podgana že vključena” (Božovič, 1991: 23). Veščina očesca (madež) Jefferiesu uprizorijo njegov lastni plenilski pogled. Za kogarkoli drugega od sosedov Thorwaldovo okno ne uprizarja njihovih lastnih pogledov želje, saj jih Thorwald ne zadeva (za njih je Thorwaldovo okno slepo), se jih na ravni želje ne tiče. Le Jeffereisa Thorwaldovo okno gleda v obliki vrnjenega pogleda (madeža-žareče cigarete).

Širše gledano pa je Jefferies sam tudi že tisti pogled, za katerega Lacan pravi, da se nahaja izza simbolnega, saj okno njegove sobe že deluje kot gigantsko oko (simbolno, predstava), in tako zakriva Jefferiesov pogled *izza simbolnega*, zunaj realnosti, ki jo vidi oko, gigantsko okno, ki je že samo del simbolne realnosti (Žižek, 1993a: 279). V tem pomenu je Jefferies

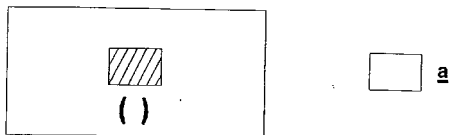
prstan pokojne gospe Thorwald. Medtem se Thorwald vrne in Liso zasači v stanovanju. Vse dogajanje v nasprotnem stanovanju spremlja Jeffereis, ki pokliče policijo, ta prispe pravočasno in Thorwaldu prepreči, da bi umoril Liso. Med zaslišanjem ima Lisa zaročni prstan pokojne Thorwald na roki in Jefferiesu pokaže nanj, ko razpre dlani rok, ki jih ima za hrbtno obrnjene proti Jefferiesovemu oknu. To Lisino dejanje opazi Thorwald, ki zdaj ve, da ga opazuje Jefferies. Ko odpeljejo Liso, ki se razkrije le kot vlomilka, Jefferies pošlje Stello in detektiva Doylea na policijsko postajo, da pojasnijo vzrok Lisinega vloma. Kmalu zatem v Jefferiesovo stanovanje vdre Thorwald in grozi Jefferiesu. Ko se Thorwald prične približevati Jefferiesu, se ta domisli, da bi se napadalca ubranil s svetlobo bliskavic fotografskega aparata, vendar ga Thorwald vseeno porine skozi okno; Jeffereis pade in si zlomi še drugo nogo. Medtem pride policija in aretira Thorwalda. Nato nam film pokaže že „rehabilitirano” stanje sosesčine: starejši par ima novega psička, skladatelj uspe z novo skladbo, prav s tisto, ki je gospodično *Loneleyheart* odvrnila od samomora zdaj jo vidimo s skladateljem skupaj v njegovem stanovanju, ker jo ta povabi na večerjo), zaročenec gospodične *Torso* se vrne od vojakov, mladoporočenca doživita prvi prepir itn. Nato vidimo še Jefferies in Liso; Jefferies ima sedaj obe nogi v mavcu, poleg njega leži Lisa.

zveden na objekt-pogled. In ko je Jeffereis v končnem prizoru soočen s Thorwaldom (ta vdre v Jeffereisovo sobo), Thorwald Jeffereisa dokončno postavi pred vprašanje – kaj Jeffereis sam sploh hoče v sami situaciji. Jeffereis se skratka sooči s svojim fantazmatskim objektom, objektom-razlogom svoje želje, Thorwaldom (preprosto rečeno: madež sam vstopi v njegovo sobo). Prav Thorwald je objekt-razlog Jeffereisove želje zato, ker Thorwald predstavlja realizacijo Jeffereisove želje, torej želje, da bi ubil Liso, kot je Thorwald ubil svojo ženo. Jeffereis se pred uničujočo (realno) silo gona, pred svojim lastnim pogledom (ki v tem primeru dobi objektni nadomestek v Thorwaldovem vprašujočem pogledu, ki vdre v Jeffereisovo sobo), ubrani tako, da sam postane madež, sam na nek način v svoje vidno polje „vstopi” kot madež:

„Posebej zanimiva je v sklepnem prizoru *Rear Window*, ki v najčistejši obliki uprizarja to premeno želje v gon, obupana, na prvi pogled nesmiselna obramba Jeffereisa (ko skuša s svetlobo bliskavic zaslepiti morilca): to je prav obramba pred gonom, pred 'narediti se viden' – z njo skuša zaslepiti pogled drugega. Kar Jeffereisa doleti, ko ga morilec nato vrže skozi okno, je natanko obrat, ki definira gon; s tem, ko pade skozi okno, Jeffereies v nekem radikalnem pomenu *pade v lastno sliko*, v polje lastne vidnosti. V lacanovskih terminih rečeno, postane *madež v lastni podobi*, naredi se viden v njej, t.j. znotraj prostora definirane kot njegovo lastno polje videnja.” (Žižek, 1993: 223)

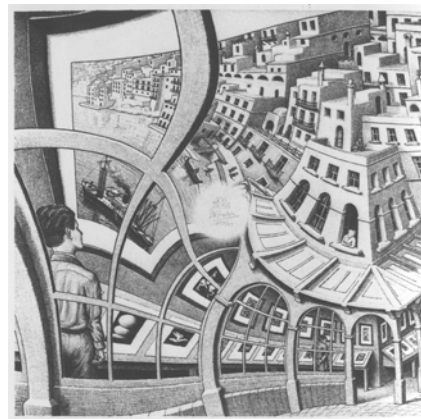
Stabilizacija realnosti je torej mogoča tako, da je ta košček realnega, madež izključen iz realnosti, vendar je objekt *a* kot prazno mesto manka nujno za samo konstitucijo realnosti. Objekt *a* omogoča realnosti njen fantazmatski okvir, njeno simbolno strukturo prav zato, ker je iz realnosti izključen. Jacques Alain Miller izključenost objekta *a* ponazori z belo tablo, v sredini katere manjka kvadratast del in zato na mestu manjkajočega dela vidimo zgolj kvadratasto luknjo (glej sliko 3.1a.3). Miller pravi, da je subjekt kot zaprečen subjekt označevalca (\$) ta luknja sama, manko biti, in kot bit je lahko le kot madež, košček realnega, mankajoči del v sliki realnosti, torej kot polnilo, ki zapolni luknjo, mesto manka. Na tem mestu sta torej subjekt in objekt *a* v korelaciji (Miller, 1984: 5). Skoraj identična ilustracija objekta *a* kot objekta, ki mora biti izključen, da bi perspektiva („realnost”) dobila svojo konsistenco, je tudi Escherjeva litografija *Grafična galerija*, (glej sliko 3.1a.4). Mar ne bi mogli reči, da je tista belina, luknja na sredini slike, prav izvzeti objekt *a* (prazno mesto manka), ki mora biti izključen, da slika dobi perspektivno konsistentnost? In Escherjev podpis je prav v tem belem madežu, „beli luknji”, tam, kjer stoji zaprečeni subjekt (\$) po Millerju.

Slika 3.1a.3: J.A. Miller:
Slikovni prikaz objekta a



Vir: Miller (1984: 5).

Slika 3.1a.4: M. C. Escher: *Grafična galerija*



Vir: Locher (1992: 312).

Na tej točki moramo še jasneje razločiti in postaviti v širši kontekst sam status objekta *a*. Zato si moramo prej postaviti še elementarnejše vprašanje: kakšen je odnos *subjekta do realnosti*? To vprašanje pri Freudu zadeva vprašanje *načela ugodja* v odnosu do *psihičnega aparata*⁷.

Realnost za subjekta vedno predstavlja podreditev simbolnemu redu, kulturi. Freud v opozicijo postavi *načelo ugodja* in *načelo realnosti*. *Načelo realnosti* so zahteve, katerim se mora človek (otrok) prilagoditi. *Načelo ugodja* pa je osnovni princip, ki uravnava človekovo delovanje oziroma je delovanje *psihičnega aparata* pogojeno z *načelom ugodja*. *Načelo ugodja* pa se ne meni za zahteve realnosti. Konec koncev pa se mora *načelo ugodja* vseeno pod pritiskom zahteve po preživetju vseeno prilagoditi *načelu realnosti*. Prilagoditev *načela ugodja načelu realnosti* pa je vedno travmatična, izsiljena.

Vendar: objekt *a* je znotraj samega *psihičnega aparata* anomalija, ki moti samo harmonijo *psihičnega aparata*, ki se ravna po *načelu ugodja*. *Psihični aparat* je tako odvisen od zahtev *načela realnosti* in odvisen od objekta *a*, tujka v samem *psihičnem aparatu*. Zato tudi, ne glede na zunanji pritisk *načela realnosti*, (tudi če je *psihični aparat* zgolj prepuščen samemu sebi, brez pritiska "zunanje realnosti") *psihični aparat* ne more najti ravnotežja v *načelu ugodja* prav zaradi samega travmatičnega jedra, ki je imanenten *psihičnemu aparatu* (Žižek, 1990: 85–88).

Po drugi strani pa je objekt *a* nujen za konstituiranje „realnosti“, ki je po Lacanu vedno posredovana preko fantazme. Realni objekt *a* sam preoblikuje, konstituira zunanjo realnost. Tako Lacan Freudovo nasprotje med *načelom ugodja* in *načelom realnosti* poveže. Ne gre le za enostavno razliko med notranjostjo *psihičnega aparata* („človek deluje po načelu ugodja“) in „zunanjo realnostjo“ (ki se ji podredimo), ampak prvi že v nekem smislu preoblikuje drugo, njen status zunanosti. Realnost zato po Lacanu ni nikoli dana vnaprej, temveč je v nujnem razmerju s psihično strukturo (razcepom v subjektu, željo). In posrednik, ki omogoči, da se načelo ugodja, po katerem deluje subjekt, „zlepi“ v realnost, je prav objekt *a*, tujek v osrčju *psihičnega aparata*: „To čemur pravimo 'realnost' se KONSTITUIRA tako, da subjekt 'izvrže' svojo imanentno avtoblokado [objekt *a*], blodni krog gonskega antagonizma, v 'zunanje' nasprotje med zahtevami svojih gonov in zahtevami nasprotipostavljene realnosti“ (Žižek, 1990: 88).

Poglejmo še z druge strani, s strani „realnosti“. Objekt *a* deluje kot popačenost same „objektivne realnosti“, kot madež, košček realnega užitka in ko ga hočemo uzreti „objektivno“, kot 'stvar na sebi', se izkaže za nič drugega kot manko, praznost želje, nič same želje, zato želja vedno potrebuje nek objekt, ki materializira njeno izpraznjenost, manko vsebine. Želja „zaživi“ takrat, ko nam da razlog za svoj obstoj v nekem objektu, ki naj bi bil njen vzrok, objektu, ki pa sam le zakriva nič (manko v Drugem, manko užitka, – ϕ kastracije), oziroma samo praznost vsebine želje. Objekt *a* torej obstaja samo za pogled same želje, torej ga vidi le pogled želje oziroma si ga želja postavi za svoj razlog (v primeru *Dvoriščnega okna*: Thorwaldovo okno je fasciniralo zgolj Jeffereisa).

⁷ Freud uporablja pojem psihični aparat kot človekov notranji način „prisvojitve“ ugodja. Psihični aparat deluje po načelu ugodaja, ki ga doseže s tem, da si prilagodi realnost in se ji podredi. Psihični aparat sestavljajo: jaz, id (*ono*) in nadjaz, ki so v odnosu do zunanje realnosti, načela realnosti: „Psihični aparat smo spoznali s proučevanjem individualnega človeškega bitja. Najstarejšo teh psihičnih regij ali instanc smo imenovali *ono*; njegova vsebina je vse, kar je podedovano, kar je dano z rojstvom [...] torej predvsem nagoni. Pod vplivom realnega zunanjega sveta, ki nas obdaja, se je del onega razvil na poseben način. Iz tega, kar je izvorno bila skorja, opremljena z organi za sprejemanje dražljajev in s sredstvi za obrambo pred njimi, se je vzpostavila posebna organiziranost, ki odslej posreduje med onim in zunanjim svetom. Temu območju našega duševnega življenja pravimo jaz. Glavne značilnosti jaza. [...] Njegova naloga je samoohranitev; to nalogo izpolnjuje tako, da spoznava zunanje dražljaje, kopiči izkustva o teh dražljajih (v spominu), se izogiba premočnim dražljajem (z begom), se sooča z zmernimi dražljaji (s prilagoditvijo) in se končno nauči zunanji svet spreminjati na smotrni način sebi v prid (aktivnost); navznoter v razmerju do onega pa samoohranitveno nalogo izpolnjuje tako, da zagospoduje nad nagonskimi zahtevami [...] Zaradi dolgega otroštva, med katerim je odraščajoči človek odvisen od svojih staršev, se v njegovem jazu izoblikuje posebna instanca, v kateri se starševski vpliv nadaljuje. Imenovali smo jo nadjaz. Kolikor se ta nadjaz loči od jaza in se mu zoperstavi, je to tretja moč, ki ji mora jaz polagati račune. Neko dejanje jaza je neoporečno, kadar hkrati ustreza zahtevam onega, nadjaza in realnosti, torej ko zmore njihove zahteve medsebojno spraviti“ (Freud, 2000: 15).

Pomembno je tudi, da ne enačimo objekta *a* z madežem. Objekt *a* sam ni madež, ampak pogled, od koder lahko razberemo madež v njegovem pravem pomenu. Takšen pogled zavzame analitik, kot objekt *a*, da bi dal videti analizantu njegovo lastno željo. Vendar se pogled kot objekt *a* materializira, iz določene perspektive dobi obliko madeža, točke fascinacije, ki jo želja potrebuje za svoj obstoj. Fantazmatski pogled želje (pogled kot objekt *a*) nam tako paradoksnost iz določene perspektive dá videti svoj lasten manko kot nekaj – madež. Zato objekt *a* sam kot takšen (prazno mesto manka) še ni materialen objekt, ki si ga želimo, temveč okvir, ki vsebuje koordinate naših želja. Tako je na primer v ljubezenskem razmerju med moškim in žensko objekt *a* neka lastnost, nek presežek, *agalma*, kot pravi Lacan, ki je v ženski „več kot ona sama” in zato moškemu ugaja ter ga privlači drugače od vseh ostalih žensk (moški velikokrat tudi ne ve, zakaj ga neka ženska privlači drugače od ostalih). Objekt *a* je torej prav takšen fantazmatski okvir, ki moškemu „razloži” njegove koordinate želje. Slavoj Žižek v *Kugi fantazem* objekt *a* definira:

„[Objekt] *a* ni tisto, kar želimo, kar iščemo, temveč prej tisto, kar poganja našo željo v smislu formalnega okvira, ki daje konsistentnost želji: želja je seveda metonimična, premešča se od enega objekta k drugemu; vendar pa skozi vse te premestitve ohranja minimum formalne konsistentnosti, niz fantazmatskih potez, zaradi katerih, če nanje naletimo v konkretnem objektu, začnemo želeti ta objekt – *objet a* kot razlog želje ni nič drugega kot ta formalni okvir konsistentnosti.” (Žižek, 1997a: 36)

Madež sredi fantazmatske realnosti pa v psihoanalitičnem diskurzu ni nič drugega kot simptom. Simptom subjektu (lahko) povzroča nelagodje in prav tak simptom, ki je za analizanta brezsmiseln madež, ki mu „maže” celotno sliko fantazmatske realnosti, pripelje bodočega analizanta do psihoanalitika. Simptom, madež torej potrebuje interpretacijo, razlago, smisel, ki mu ga skušamo pripeti z neskončnim procesom interpretacije (vsak označevalec, ki ga ponudimo v interpretacijo, zahteva nov označevalec in tako v neskončnost podaljšujemo dosego končnega označevalca, ki pa vedno umanjka), analitik pa, kot smo videli se temu iskanju končnega označevalca izogne, tako, da zavzame mesto izza simptoma, prazno mesto manka objekta *a*, v katerega analizant projicira svoje fantazme.

Simptom pa za subjekta ne nastopi vedno tako eksplicitno, v obliki madeža, tujka, ki se ga hoče subjekt rešiti. Simptom je lahko tudi čisto običajen predmet, ki subjekta veže na Drugega, pokojnega svojca. Tako da subjekt tega objekta tudi ne zazna kot madež, vir nelagodja (da torej stopimo v proces psihoanalitičnega zdravljenja, moramo prepoznati simptom, nelagodje, ki nam ga simptom povzroča).

Takšen simptom, ki za glavnega protagonista filma šele postane simptom-madež, ko se ta nelagodnosti simptoma zave, najdemo v filmu *Maratonec*, režiserja Johna Schlesingerja, v katerem pištola s katero oče Thomasa B. Levyja (Dustin Hoffman) naredi samomor in za Thomasa predstavlja predmet, ki ga še vedno veže na očeta.

Thomasov oče, H. V. Levy (znani ameriški zgodovinar) je v času McCarthyjeve protikomunistične gonje v Ameriki podpiral McCarthyjevo politiko, vendar Thomas še vedno, dvajset let po očetovem samomoru – ki ga je ta storil iz obžalovanja, ker je podpiral McCarthyjevo politiko in so ga na sodišču spoznali za krivega – verjame, da je bil oče nedolžen. Thomas ne more sprejeti resnice o očetovi krivdi in zapletenosti v McCarthyjevo politiko (v nedolžnost njegovega očeta ne verjameta ne njegov brat in ne njegov mentor). Tudi doktorat iz zgodovine na Columbijski univerzi – kjer je doktoriral tudi njegov oče – na temo uporabe tiranije v ameriški politiki si zastavi kot pot, po kateri bo opral očetovo ime in dokazal očetovo nedolžnost. Očetova pištola za Thomasa predstavlja objekt, ki ga veže na pokojnega očeta in s tem zgošča temeljni užitek, ki ga Thomas najde v dokazovanju očetove nedolžnosti. Tudi, ko ga brat vpraša zakaj še vedno po tolikih letih od očetove smrti hrani očetovo pištolo, Thomas le skomigne z rameni in odgovori, da ne ve. Da je očetova pištola

Thomasov simptom je razvidno že iz *flashback* posnetka (v katerem vidimo mrtvega očeta in pištolo poleg njega), posnetega v črno-beli tehniki, ki dobesedno „vdre” v barvno „realnost” filma (gre za prizoru, ko Thomas svojega mentorja prepričuje o očetovi nedolžnosti).

V končnem prizoru kamera pokaže Thomasa, ki očetovo pištolo vrže v reko in tako simbolično sprejme očetovo krivdo. Thomas se tako reši simptoma ter spregleda svojo željo (da bi opral očetovo ime) kot (že) željo Drugega, očeta: očetova želja je bila konec koncev prav to – oprati svoje ime s samomorom.

Ker pa film eksplicitno ne pokaže Thomasovega pripoznanja očetove krivde, lahko zaključek filma beremo na dva načina, kot sprejetje ali zavrnitev očetove krivde. V prvem branju zaključnega prizora bi lahko rekli, da Thomas v simptomu prepozna svojo željo kot željo Drugega (očeta). Toda izključitev simptoma (Thomas očetovo pištolo vrže v reko) še ne pomeni ubesedenje pomena simptoma, zato se ponuja drugo branje zaključnega prizora: ker nam film ne pokaže Thomasove nadaljne življenjske poti in tudi ne Thomasovega pri(po)znanja očetove krivde, lahko to Thomasovo gesto beremo tudi drugače. Thomas se simptoma (madeža) reši, ga izključi iz („vidnega polja”) svoje fantazmatske „realnosti” (simptom prepozna kot madež, tujek in ne več kot „lep spomin na očeta”) in simptoma ne „odkodira”, se v njem ne prepozna kot subjekt želje Drugega (očeta), kar z drugimi besedami pomeni, da Thomasova gesta predstavlja reafirmacijo Thomasove fantazme o očetovi nedolžnosti. Implicira pa se še dopolnilna razlaga, ki obe branji končnega prizora filma *Maratonec* postavlja v jasnejši kontekst. Miller (sklicujoč se na Freuda) v uvodu k Lacanovem tekstu *Televizija* pravi, da se subjekt konec koncev tudi *noče* odpovedati svojemu simptomu in zato simptom – kratko rečeno – strukturira samo subjektovo *uživanje* v bolečini oziroma subjektov *jouissance* kot ugodje, izkušeno skozi bolečino, imenuje Lacan:

„[s]imptom ni le sporočilo. Ko je [Freud] naletel na meje interpretacije, ki jih je imenoval 'negativna terapevtska reakcija', je Freud odkril, da nekaj leži onkraj tega zastrtega spomina [simptom se v glavnem razlaga kot zastrti spomin]. Drugače rečeno, v neki točki pacient noče biti ozdravljen. In če se za simptom zdi, da se upira, ko pa je bilo sporočilo, sporočilo simptoma, že prevedeno, tega ni mogoče razumeti, če ne predpostavite nekega nezavednega ugodja. Z drugimi besedami, ugodja, ki ga analizant izkuša skozi bolečino.” (Miller v Lacan, 1993: 15)

Na tem mestu moramo izpostaviti še razliko med fetišem in simptomom. Simptom je hrbtna stran fetiša in razliko med njima je včasih težko določiti. V ljubezenskem razmerju med moškim in žensko lahko objekt na ženski, neka lastnost, ki jo ima ženska (pogled, dojke, glas ...) za moškega dobi pomen fetiša (v najbanalnejši obliki – visoke pete ali ženska v visokih petah kot simbol falosa). Po drugi strani pa je simptom rezultat potlačene želje (npr. Thomasovo pripoznanje očetove krivde), želje, ki se „vrne” v obliki simptoma, ki je lahko čisto običajen predmeta (npr. del garderobe pokojnika, ki prikliče pretresljiv spomin na preminulega; v primeru filma *Maratonec* je to očetova pištola). Žižek v tekstu o Kieslowskem opozori na razliko med fetišem in simptomom:

„Včasih je meja med obema skorajda nerazločljiva: določen objekt lahko funkcionira kot simptom (potlačene želje) in skorajda istočasno kot fetiš (uteleša prepričanje, ki smo se mu uradno odpovedali). Nek ostanek mrtve osebe, kos obleke denimo lahko funkcionira kot fetiš (v njem mrtva oseba še naprej čarobno živi) in kot simptom (pretresljivi detajl, ki obudi spomin na njeno smrt). [...] V obeh primerih gre za isto strukturno vlogo: če se zamaje ta izjemni element, se celotni sistem sesuje. Ne le, da se sesuje subjektov lažni sistem, če se je prisiljen soočiti s pomenom tega simptoma velja tudi obratno, tj. subjektovo 'racionalno' sprejetje stanja stvari razpade, ko mu ta fetiš vzamemo.” (Žižek, 2001: 174)

Skratka, simptom je točka na katero je pripet subjekt. Lacanova poanta torej ni le v tem, da ne moremo stopiti iz „gigantskega očesa” – npr. tiste sobe, v katero je ujet Jeffereis – v pozicijo absolutnega gledišča, kjer bi se objektivno videli, ampak, da se kot subjekti lahko

prepoznamo le kot „madež v lastni sliki”, madež, ki nas fascinira in neprestano uhaja naši *voyeurski* želji, ki bi rada videla „kaj se skriva za ogrinjalom”. Subjekt je torej po Lacanu vedno pripet na simptom, kot govorico nezavednega, oziroma kot še krajše pravi Lacan: „Nezavedno, to je subjekt” (Lacan v Miller, 1988: 28).

Neprestano „pehanje”, kroženje okoli objekta *a*, ki, pravi Lacan, „drsi iz rok kot podlasica”, Lacan in Freud imenujeta gon (*der Trieb*). V področju skopične pulzije, ki smo jo ilustrirali s prizorom iz Hitchcockovega filma je zanka, kroženje gona, ponzorjeno v dveh dimenzijah pogleda *videti izza zastora* (vidimo neko točko skrivanja, fascinacije) k *narediti se viden* (točka nam pogled vrne, v polje videnja se vpiše naš lastni pogled).

Kako pa je na bolj splošni ravni z razmerjem gon : objekt *a*? Za razumevanje odnosa med objektom *a* in gonom je pomembno, da razlikujemo dve razmerji: 1. razmerje med objektom *a* in željo in 2. razmerje med objektom *a* in gonom.

Kakšna je torej razlika med željo in gonom? Gon je onstran načela ugodja, medtem ko je želja znotraj načela ugodja. Želja je povezana z zahtevami in željami Drugega, z Zakonom, s prepovedjo, ki jo sploh omogoči. Presežni užitek (*jouissance*) pa pri subjektu v večini primerov povzroči odpor (tesnobo), odpor do zadovoljitve, ki bi mu ga užitek lahko nudil (npr.: subjekta lahko privlači neka perverznost, a se mu to upira).

Gon vedno predpostavlja zadovoljitev v objektu *a*. Objekt, ki ustreza gonu je, kot krajše pravi Jacques Alain Miller *zadovoljitev kot objekt*. Želja na drugi strani sicer meri na objekte *a* (delne objekte), vendar nikoli na *zadovoljitev kot objekt*. Želja skratka potrebuje objekt *a* zato, da maskira svojo praznost vsebine in je njena zadovoljitev v tem, da ni nikoli zadovoljena. Na drugi strani gon zadovoljitev vedno doseže, neodvisno od subjektive želje. Na strani gona ne govorimo o manku biti pravi Miller (1998: 10–13).

Gon zadovolji nekaj, kar v subjektu ne nastopa kot skrito, nezavedno, kot instanca, ki bi hotela to zadovoljitev, ampak je za zadovoljitev v gonu pomembno, da je cilj zadovoljitve zadovoljitev sama, samo „kroženje” okoli objekta *a*. Cilj gona je torej sama pot, kroženje.

Kako torej razumeti, da na strani gona ni manka biti, da gon vedno doseže zadovoljitev ne glede na subjektive želje, in na drugi strani, da užitek umanjka, ko postanemo subjekt govornice, želje; da je skratka posledica simbolnega reda vedno manko, manko kot manko užitka?

Če si pogledamo status manka in užitka, vsakega posebej, pri obeh opazimo dvoumnost status. Manko je po eni strani nujno konstitutiven za simbolni red, brez manka ni želje in ni „realnosti” (kot smo videli se realnost vzpostavi prek tega, da v njej umanjka nek delež realnega in je zato manko, prazno mesto objekta *a*, ključna opora fantazmi). Na drugi strani pa manko predstavlja nemoč simbolnega reda (manjkavost Drugega, manko končnega označevalca). Vendar ima manko po Lacanu v tem pomenu vseeno pozitivno vlogo.

Prav tako se užitka drži temeljna dvoumnost. Po eni strani vedno umanjka (oba manko in užitek je tukaj treba brati skupaj) kot tisti ostanek, ki uhaja želji. Miller slikovito pravi: „užitek se inkarnira na isti način kot v primeru kuščarjeve samopohabe [ko v stiski spusti svoj rep] Vsakič, ko skuša želja napredovati proti užitku, ta odpade (*ca tombe*) tako kot kuščarjev rep” (Miller, 1998: 11). Po drugi strani pa na užitek naletimo tam, kjer ga ne pričakujemo (spomnimo na Jeffereisa iz *Rear Window*).

Kaj po drugi strani združuje željo in gon? Oba, želja in gon v svojem stremljenju do objekta, ki predstavlja njuno zadovoljitev, izkusita neustreznost samega objekta, kot tistega, ki bi jima nudil zadovoljitev. Lacan to nezadostnost objekta izrazi s stavkom „To ni tisto.”. „Želji in pulziji je skupno to, da se obe vzpostavljata v razliki do potrebe. V obeh primerih subjekt izkusi neko neustreznost dobljenega objekta („to ni tisto”)” (Zupančič, 1996: 151).

Tukaj pa je v naslednjem „koraku”, ki ga naredita gon in želja razlika med njima velika. Kot smo rekli, je želja zadovoljena tako, da ostane nezadovoljena (objekt *a* kot objekt zadovoljitve le maskira nič, manko vsebine želje, torej njeno nezmožnost, da bi dosegla zadovoljitev),

medtem ko gon zadovoljitev vedno doseže. „To ni tisto”; dejstvo, da dobljeni objekt ne nudi zadovoljitve, za gon ne predstavlja ovire, svojo zadovoljitev gon doseže tudi neodvisno od subjektive želje.

Še bolj ilustrativno Alenka Zupančič pokaže bistvo zadovoljitve gona, pulzije, ko opozori na Lacanovo misel: „Kadar pitate usta – tista usta, ki se odpirajo v registru pulzije – , jih ne zadovolji hrana, marveč kot temu pravimo, ustno ugodje” (Lacan, 1996: 155). Če smo vulgarni in se malce pošalimo: je to „ustno ugodje” isto kot vznurjenje oziroma užitek, ki ga animira ženska, ki si v usta potiska banano, da bi pokazala „tisto”. Banana sama še ni „tisto”, ampak „se nekaj 'tistega' proizvede v samem aktu zaužitja, in prav to, 'nekaj tistega' je dejanski objekt pulzije” (Zupančič, 1996: 151). Ali drugače: strogo vzeto, objekti, na katere meri gon (parcialni objekti kot sta na primer pogled in glas) niso objekti gona, temveč je objekt gona en sam, in sicer *zadovoljitev kot objekt* (Miller), torej samo kroženje okoli parcialnih objektov.

Vendar užitek, ki ga proizvede gon, ne zapolni manka („usta zadovoljimo ne da bi jih napolnili”) in zato ne smemo razumeti užitka kot tistega, ki zapolni manko. Manko ima po Lacanu pozitivno ontološki status: „ker manko 'je', ker je definiran pozitivno in kot temelj, ne pa kot neka odsotnost ali prazen prostor, ki bi ga lahko zapolnilo nekaj drugega” (Zupančič, 1996: 151). Zato subjekt na ravni želje (manka) lahko meri na parcialne objekte, vendar nikoli na *zadovoljitev kot objekt*. Millerjev stavek, da „na strani gona ne govorimo o manku biti”, pa nam pove to, da užitek vseeno doseže zadovoljitev v samem aktu soočenja z mankom objekta *a* („to ni tisto”) in tudi ne glede na subjektivno željo.⁸

Ključna vloga fantazme je, da nam na nek način predstavlja možnost povrnitve izgube užitka, užitka, ki ga želja „zamaskira”. Želja kot želja Drugega nas spelje stran od užitka. Želja subjektu spreminja koordinate gona, ker je zavezana prepovedi in oklevanju: „Želja samo sebe zatre s preišljevanji, kot so: 'Hočejo, da naj to storim, zato tega ne bom storil/a', ali 'Po tej poti naj ne bi šel/šla, zato hočem iti po tej poti, morda pa tega v zadnjem trenutku vseeno ne bom zmogel/zmogla” (Miller, 1998: 10).

Gon pa se ne ozira na prepovedi in vedno doseže zadovoljitev neodvisno od subjektive želje. Celo več, subjektivna želja je, da bi se tega madeža, tujka presežnega uživanja rešil. Tako ima fantazma (želja) dvojno vlogo. Po eni strani nam omogoči dostop do užitka, po drugi pa nas varuje pred njegovim uničevalnim presežkom, ta slednji (lahko) za subjekta predstavlja vir tesnobe, oziroma je prva reakcija na presežni užitek pri subjektu prav tesnoba. Tesnoba je univerzalni afekt, ki „racionalizira” užitek subjektu. *Jouissance*, presežni užitek analizant v večini primerov razume kot „tujek” in tesnoba analizantu omogoča „simbolizirati” to tujost (izjema je perverznej). Tako Bruce Fink sklicujoč se na Freuda pravi: „Analizant skuša užitek spontano predstaviti kot nekaj drugega kot tesnobo na primer. Kot nam pove Freud, je tesnoba univerzalna valuta afekta v smislu, da lahko vsako čustvo spremenimo vanjo” (Fink, 1998: 27). Tesnoba pa po Lacanu ne izvira iz manka (užitka), temveč iz prevelike bližine pred objektom uživanja, ko užitek ne zapolni manka, ampak sam *manko umanjka*. Manko je zato nujna opora fantazme. Realnost (vzpostavljena preko fantazme) se subjektu lahko „podre” takrat, ko manko umanjka. Tesnoba tako ni rezultat manka, ampak

⁸ Čeprav je situacija, ko ženska z banano kaže „tisto” že sama po sebi smešna, pa se komičnost takšnega početja (fingiranja oralnega spolnega odnosa z banano) lahko še podvoji, če se ustno ugodje sprevrže v svoje nasprotje, recimo ustno neugodje. To sprevrnitev ugodja v neugodje lepo ponazorijo komični prizori iz Allenovega filma *Celebrity*: obupana ločenka odide k prostitutki po nasvet, kako naj zadovolji svojega novega partnerja z oralnim spolnim odnosom (*blow job*). Prostitutka ji demonstrira „pravilni” oralni odnos tako, da si olupljeno banano počasi potiska v usta in ven in s tem fingira vso „umetnost” *blow joba*. Komičen učinek filma pa je ravno v tem, da se ji košček banane zatakne v grlu in jo prične dušiti. V tem primeru bi lahko rekli, da je banana objekt *a*: po eni strani nam predstavlja objekt želje in gona in po drugi strani nam nastopi kot motnja, košček realnega v simbolni strukturi. Tudi Lacan v Seminarju XI (*Štirje temeljni koncepti psihoanalize*) omenja tak košček banane kot objekt *a*, le da ne govori o koščku banane, ampak o objektu, ki ga ne moremo pogoltniti, kosti, ki se zatakne v grlu označevalca (Lacan, 1996: 253). Perverznej pa išče prav takšen presežni užitek, ki ga najde v takšnem ustnem neugodju zatakne kosti, medtem ko „normalni” subjekt to presežno ustno nelagodje prepozna kot tujek.

odgovor na manjko manka. Ko v Drugem manko zamenja (in NE zapolni) nek objekt (presežnega užitka), ki se mu je subjekt preveč približal.

Šele na nivoju gona subjekt doseže svojo pravo zadovoljitve in Miller poudarja, da je ne glede na subjektovo odklonilno stališče (v obliki tesnobe) do tega presežnega užitka gona, ki je v končni instanci gon smrti, za subjekta ta užitek (v bolečini) edina resnična substanca biti ali sreče, ki jo lahko subjekt izkusi (Miller v Salecl, 1996: 109). Objekt *a* torej predstavlja vez med označevalnim redom (ki omogoči rojstvo želje) in užitkom. Da bi se torej subjekt soočil s svojim gonom, da bi „razgalil užitek” (Miller), mora zato prekoračiti fantazmo (na strani katere je želja), ki je drugo ime za subjektovo nespoznanje gona. To, v grobem pomeni, da subjekt ne išče več užitka v Drugem, objektu *a* kot objektu zadovoljitve, temveč nase sprejme neskončno kroženje gona okoli praznine objekta *a* kot prazno mesto manka in v tem kroženju najde užitek. Skratka, subjekt pripozna praznost vsebine želje, objekta *a*, tako, da „tisto” najde neodvisno od objekta-razloga želje. Na tej točki se torej prva dva Lacanova logična momenta –alienacija in separacija – dopolnita s tretjim, ki predstavlja moment prekoračitve fantazme. Prekoračitev fantazme pomeni, da želja ne nastopi več kot prepoved za doseg subjektive zadovoljitve. In zato je konec oziroma cilj psihoanalitičnega zdravljenja dosežen takrat, ko analizant prekorači (svoje) fantazmo(e), in vloga psihoanalize je pri tem tudi v tem, kot pravi Fink, da psihoanaliza „omogoči analizantu, da lahko končno uživa svoj užitek”, vendar ne tako (nadaljuje Fink), da se analizant odpove Jazu in Nadjazu (moralni instanci) temveč, „da [analizant] pride do neke nove vrste sprejetja gonov in tipa zadovoljitve, ki ga [goni] iščejo” (Fink, 1998: 22). Za enkrat se ustavimo na tem mestu in se *zadovoljimo* s tem zaključkom, čeprav se zavedamo, da vprašanja konca analize še zdaleč nismo do konca razvili. Vprašanje, h kateremu se moramo vrniti, je vprašanje analize filma v odnosu do psihoanalize. Kako se torej vse povedano povezuje z analizo filma oziroma s filmsko teorijo? Če je bil za Metza poudarek na semiotiki (označevalni strukturi izza imaginarnega), torej na razmerju med Simbolnim in Imaginarnim redom, potem sodobna filmska teorija pod vplivom Lacanove teorije tematizira razmerje med redoma Simbolnega in redom Realnega, razmerje med subjektom in realnim objektom gona. Realno v filmu nastopi preko pogleda in glasu kot nesimbolizabilnih objektov, objektov ki ju proizvede sama filmska montaža.

Kot smo videli, pogled kot objekt *a* pri Hitchcocku (*Dvoriščno okno*) nastopi kot madež, ki filmskega protagonista preganja kot temna senca. Na drugi strani, v razmerju gledalec-filmski protagonist, pa mora biti pogled prav tako izključen. Pravilo izključitve vpelje nenapisani režiserski napotek, ki igralcu prepoveduje pogled(ati) v kamero (gre za frontalni pogled v kamero v velikem planu). Ta prepoved, ki velja predvsem za fiksijski film, in je potrebna zato, ker že predpostavlja Manonijevo formulo „dobro vem, pa vendar”; torej prepričanje, da kot gledalci že verjamemo fikciji, čeprav vemo, da gre le za fikcijo in da bi se to prepričanje (ta *vendar* Manonijeve formule) pri gledalcu še okrepilo, se kot prepoved postavi prepoved pogleda igralca v kamero, v gledalce. Ta prepovedani pogled igralca v kamero, v gledalce, je kot vez z realnim, s pogoji izjavljanja, s „sceno dela” (Bonitzer), snemanja in nas opozarja na dejstvo, da kot gledalci vseskozi zremo le v fiksijske podobe izza katerih je „trda” realnost, o kateri nočemo ničesar vedeti, da bi se lahko prepustimo filmu, da bi verjeli fikciji. Te krhkosti fikcije so se dobro zavedali nekateri avtorski pristopi k filmu (npr. režiserji francoskega novega vala), ki so se igrali prav s to prepovedjo. Prepoved direktnega pogleda (igralca) v gledalce so kršili in nas tako zalotili pri „nečednem” *voyeurizmu*.

3.2. OD (AKUZMATIČNEGA) GLASU K TIŠINI

Michel Chion v svoji knjigi *Le Son au cinéma (Zvok v filmu)* filmski zvok razdeli na dve področji: vizualizirano (sinhroni, *in* zvok „znotraj” filmske slike) in nevizualizirano

(akuzmatično) področje (vir zvoka ni v filmski sliki); akuzmatično poročje razdeli še na dve področji akuzmatičnega zvoka: *zvok zunaj polja* in *off* zvok.

Zvok zunaj polja je zvok, katerega vir ni hkrati viden v sliki in se torej nahaja v zunanosti filmskega (filmanega) polja, ter je imaginarno umeščen v isti kraj in prostor diegetskega dogajanja, torej v prostor, sosednji tistemu, ki ga kaže filmska slika (to so lahko zvoki ulice; zvoki narave: grmenje, zvok dežnih kapelj; glas iz telefonske slušalke, itn.). Zvok ima v tem pomenu vlogo povezovanja kadrov in je, kot pravi Chion, *čudoviti stroj za zaustavljanje, raztezanje in krčenje časa* (Chion, 2000). To je še posebej opazno pri filmski glasbi, ki lahko s pravilno tempiranim ritmom in pravo melodijo omogoči časovni preskok med prizori in s tem (navidezno) pospeši ali upočasni trajanje.

Sama vizualizacija zvoka (da zvok v zunanosti polja dobi svoj vidni vir v filmski sliki, torej da zvok postane *in*, sinhron) je odvisna od zvočne (ne)prepustnosti kadra, od njegove statičnosti in omejenosti s prostorom snemanja. Zvok v zunanosti polja lahko ostane brez svoje vizualizacije, kar je še posebno značilno za filme, ki so posneti samo v enem prostoru (če se na primer dogajanje odvija zgolj v stanovanju, zvok ulice ostane zunaj in ni nikoli „vizualiziran“; kot primer omenimo Hitchcockov film *Vrv*).

Off zvok pa je zvok, katerega vir je neviden, umeščen v nek drug prostor in/ali čas kot v sliki prikazano dejanje; to je na primer glas komentatorja ali pripovedovalca, ki za nazaj pripoveduje zgodbo (takšne pripovedne/komentatorske glasove je še posebno rad uporabljal Welles).

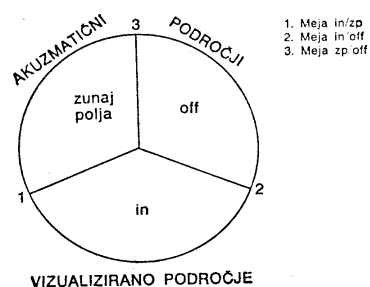
Samo zvočno polje moramo tako vedno obravnavati v odvisnosti od filmske slike, ki zvoku daje realne (zvok, katerega vir je prisoten, *in*) in imaginarne razsežnosti (*zvok zunaj polja* in *zvok off*).

Trojno zvokovno shemo, ki podaja tri glavna področja (ne)vizualiziranega zvoka, pa je možno obravnavati natančneje. Chion se zaveda teh „pomankljivosti“, vendar je sama shema pomembna in koristna zato, da nas opozori na tri glavne meje, ki ločujejo tri načine zvočne prisotnosti v filmu, ter prehajanje zvoka iz enega področja v drugi dve:

„Pravimo, da je to le groba shema, ker bi jo bilo mogoče še nadalje drobiti, in v tej zvezi tudi še neskončno razpravljati. Kaj je z notranjim monologom, ki je mentalno emitiran hkrati z dejanjem – je ‚off‘ ali ‚zunaj polja‘? Kaj je celo z glasom igralca, medtem ko nam obrača hrbet? [...] Kaj je s šumenjem vetra, kadar se nič ne giblje, kar bi veter ponazarjalo, pa ga vseeno slišimo.“ (Chion v Vrdlovec, 1987: 219)

Chionova shema filmski zvok deli na tri področja, ki jih med seboj ločujejo tri meje: 1.) meja med *zvokom zunaj polja* in *zvokom in* (sinhronim zvokom); 2.) meja med *zvokom off* in *zvokom in*; in 3.) meja med *zvokom zunaj polja* in *zvokom off*. V filmu te tri meje komunicirajo med seboj tako, da omogočijo večjo ali manjšo prepustnost zvoka med njimi, kar Chion ponazori s svojo shemo zvokovnega trikroga (glej sliko 3.2.5):

Slika 3.2.5: Michel Chion: *Zvokovni trikrog*



Vir: Chion (1987: 212).

Različne avtorske stile je tako možno prepoznati po tem, kako se te tri meje (ne)vizualizirajo (npr. prehod zvoka iz *in* v *zunanost polja* in obratno) in kako je eno zvočno področje odprto za drugi dve (to razmerje je še najbolj razvidno iz prehodnosti med zvokom *off* in zvokom *zunaj polja*, ter zvokom *off* in zvokom *in*). V nekaterih primerih gre celo za odsotnost prave meje, ko ne moremo več razločiti, v katero zvočno področje spada zvok. Da bi pokazali, kako se ta tri zvočna področja Chionove sheme med seboj stikajo in prepletajo, si vzemimo odličen film Clauda Chabrola *Zlo oko (Le Oeil Malise)*.

Mladega, slabo plačanega pisatelja Andréa (predstavlja se s pisateljskim psevdonimom Albin), ki se preživlja s pisanjem priročnikov in člankov, pošlje nizkotiražni francoski časopis za dopisnika v vasico blizu Münchena, da bi pisal o vsakdanjem življenju v povojni Nemčiji. Uredništvo časopisa mu preskrbi majhno najemniško stanovanje, last starejšega nemškega zakonskega para.

Film se prične s komentatorskim glasom v *off-u*, glasom samega Albina (Andréa), ki iz „sedanjosti“ vnazaj pripoveduje zgodbo. Albin ne govori nemško, zato nam Albinov glas v *off-u* kmalu razkrije občutke osamljenega tujca v deželi, ki mu je zaradi jezikovne bariere ta postala še bolj tuja. V vsesplošnem Albinovem razočaranju, celo preziru do situacije, v kateri se je znašel, mu ob pohajkovanju po vasici njegovo zanimanje pritegne razkošna vila, last dr. Andréasa Hartmanna (znanega nemškega pisatelja) in njegove žene, francozinje, Héléne (vse to zvemo od glasu v *off-u*).

Héléne in Albin se po naključju srečata v trgovini. Medtem ko se Albin s težavo sporazumeva s prodajalko („z govorico gluhih“ kot nam pove glas v *off-u*), v trgovino vstopi Héléne in se Albinu ponudi kot prevajalka. Skupaj opravita nakup in na tem mestu komentatorski glas v *off-u* zamenja sinhroni zvok (*in*), pogovor (dialog) med Héléne in Albinom, v francoščini. Zvok *in* se v nadaljevanju filma izmenjuje z glasom v *off-u*, ki je do tega trenutka tudi prevladujoč (z nekaj izjemami sinhronega zvoka okolice in zvoka iz zunanosti polja, kot je na primer ropotanje avtomobilskega motorja).

Izmenjavanje zvočnih področij v filmu poteka v glavnem na eni strani med *sinchronim zvokom in* (šumi okolice v vidnem polju, npr. ropot avtomobilskega motorja ali dialogi igralcev v vidnem polju) in *zvokom zunaj polja* (šumi okolice, ki so tudi v nekaterih primerih skoraj popolnoma pridušeni), ter na drugi strani z Albinovim glasom v *off-u* (ki govori iz „sedanjosti“ in ga včasih spremlja tudi glasba).

V nadaljevanju zgodbe Héléne povabi Albina na kavo z namenom, da bi se z njenim možem, istoimenjakom, Andréasom Hartmannom bolje spoznala. Ker sta oba pisatelja, Héléne meni, da jima tèm za pogovor ne bo zmanjkalo. Albin povabilo sprejme in tudi Hartmann Albina toplo sprejme. Čeprav je na zunaj Albin prijazen, pa zakoncema Hartmann že od vsega začetka zavida njuno zakonsko idilo (to nam pove Albinov glas v *off-u*). Kasneje Albina srečna zakonca povabita tudi na večerjo. Kmalu ni več le bežni znanec, ki sta ga zakonca na začetku povabila le na kavo v svoj vrt razkošne vile, ampak si s svojo prijaznostjo izbori tudi vstop v vilo samo. To si Albin želi že od vsega začetka, kot nam pove glas v *off-u*. Tudi to mu kasneje ni dovolj; hoče vstop tudi v njuno spalnico, v samo „srce“ zasebnosti. Z zvijačo mu to tudi uspe. Ko si namenoma poreže roko s kozarcem, ki ga zdrobi v roki, ga Héléne odpelje v kopalnico in nato v spalnico, kjer ima povoje za prvo pomoč.

Vseskozi nam glas v *off-u* „kaže“ pravega Albina, zlobnega nevoščljivca, ki potihoma načrtuje zavzetje Hartmannovega mesta in osvojitve Héléne.

Chabrol celotno zvočno podobo filma gradi v glavnem na prehajanju mej med zvokom *in* ter *zvokom zunaj polja*, ter Albinovim glasom v *off-u*. Vendar se v filmu pojavi tudi druga meja, meja med *zvokom zunaj polja* in zvokom v *off-u*.

Albin potihoma vseskozi tekmuje s Hartmannom. Že sama Hartmannova literarna slava uspešnega pisca, kar Albin ni, v slednjem porodi tekmovalnost. Tako mu banalni poraz pri partiji šaha predstavlja „še en razlog več“, da bi Hartmannu uničil njegov zakon. Drugi

„poraz” Albin doživi, ko se z zakoncema in njuno prijateljico Chichko odpeljejo s čolnom na kopanje k bližnjemu jezeru. Ker je Albin neplavalec, se mu „poraz” že zariše na obrazu. Slutnja ponižanja se pojavi kot ženski smeh – Albinova lastna anticipacija (glas „v glavi”) tega, kar sledi; torej, da bo Hélène odkrila, da ne zna plavati in padla v porogljivi smeh. Na tem mestu (zlobni) glas v *off-u* utihne in zasliši se ženski zaničevalni smeh, ojačan z ehom. Medtem, ko kamera v velikem planu kaže Albinov prestrašeno zaskrbljeni obraz, zvok prehaja iz *off-a* (ženski smeh ojačan z ehom) v zvok v *zunanjosti polja* (glasova Chichke in Hélène, ki tolažita zaskrbljenega Albina). Ko Chichka in Hélène skočita v vodo in v razigranosti Albina potegneta iz čolna in ta pade v vodo, popolnoma prevlada posmehljivi ženski smeh v *off-u*.

Med tridnevno Hartmannovo odsotnostjo Albin Hélène razkrije svojo ljubezen. Hélène ga elegantno zavrne. Vendar Albin še vedno igra svojo igro uglajenega ustrežljivca. Ob Hartmannovi vrnitvi je zopet povabljen na večerjo. Héléneino ravnodušnost do njegovih ljubezenskih izjav, ki jih Héléne ne razkrije Hartmannu, si razlaga z mislijo, da ima Héléne ljubimca. Samo dejstvo, da Héléne ni razkrila Albinovih nagnjen do nje Hartmannu, Albina napelje na sklep, da Héléne mora imeti ljubimca. Albin prične slediti Héléne. Izkaže se, da Héléne res vara Hartmanna. To dá Albinu nov zagon za njegovo tekmovalno maščevanje. Albin v enem svojih zasledovanj Héléne fotografira v objemu z njenim ljubimcem.

Chabrol spet uporabi smeh kot anticipacijo, vendar sedaj kot anticipacijo zmage, Albinove zmage in maščevanja: Albin ob pogovoru z zakoncema izbruhne v nesmiselni smeh, posmeh varljivemu videzu „srečnega” zakona. Smeh prevzame tudi Héléne in Hartmanna. Sedaj smeh ni v *off-u*, kot „notranja” Albinova anticipacija rezultata ponižanja, ampak nastopi kot „sinhroni smeh”, anticipacija Albinovega zmagoslavja, za katerega ve on in z njim mi, gledalci. Film se konča z Albinovim dokončnim razkritjem Héléneinega prešustva (Hartmannu pokaže fotografije Héléne in njenega ljubimca). Hartmann v jezi ubije Héléne. Albin sprevidi svojo napako in se hoče policiji predati sam, vendar policija aretira samo Hartmanna. Film zaključi razočarani glas osebe, ki je izgubila svojo edino pravo ljubezen in ji „je ostala le ta zgodba, ki jo mora pripovedovati”, kot v zadnjih stavkih končnega prizora pove glas v *off-u*.

V filmu je še najbolj zanemarjena meja med zvokom *in* in zvokom *zunaj polja*. To je vidno predvsem pri dialogih igralcev v slikovnem, *in* polju. Ko ti govorijo skoraj ne slišimo *zvoka zunaj polja*, kot da je okolica, kjer pogovor poteka nepomembna, vse kar mora gledalec vedeti, je že v slikovnem polju; poudarek je predvsem na dialogih med igralci.

Chabrol na nekem mestu v *Zlem očesu* spremeni „standardno” vizualizacijo zvoka iz področja zvoka v *zunanjosti polja* v področje *in* zvoka, ter obratno, iz področja zvoka v *zunanjosti polja* v področje sinhronnega, *in* zvoka in s tem onemogoči „lokalizacijo” glasu (zvoka) v enega od Chionovih akuzmatičnih zvokovnih področij (področje *zunanjosti polja* in *off* področje). V „običajnem” filmskem postopku slišimo zvok v *zunanjosti polja* (npr. sopihanje lokomotive) in nato vidimo njegov vir (lokomotivo) in obratno najprej vidimo vir zvoka (lokomotivo, ki odhaja s perona) in nato vir izgine iz slikovnega, *in* polja v *zunanjost polja* (lokomotiva ni več v vidnem polju, vendar še vedno slišimo ropot železniških tirov). V *Zlem očesu* pa je ta postopek spremenjen: Chabrol nam najprej pokaže vir zvoka, ki ga vidimo v slikovnem *in* polju, a NE slišimo, vendar lahko iz tega kar nam pove (Albinov) glas v *off-u* sklepamo, da gre za iste igralce (vir zvoka), ki sedaj, v naslednjem kadru, v drugem prostoru, spregovorijo, a sedaj, vendar sedaj NE vidimo igralcev, ampak dialog med igralci samo slišimo. Lokalizacija teh glasov v drugem kadru je „dvoumna”, saj vira glasov ne moremo z gotovostjo umestiti v nobenega od dveh akuzmatičnih zvokovnih področij. Če za *off* glas vemo, da govori iz nekega drugega časa in prostora (že sam pripovedovalec govori v pretekliku), pa za glas (vir), ki ga v slikovnem polju najprej vidimo, a NE slišimo in ga nato lahko v naslednjem kadru slišimo, a NE vidimo (vendar iz komentarja v *off-u* sklepamo, da gre za isti vir), ne moremo z gotovostjo reči od kod govori. Gre za zvok (glas) v *zunanjosti*

polja ali za glas v *off*-u? Takšna nelokalizirana glasova se v *Zlem očesu* pojavita na začetku filma, ko nam glas v *off*-u (Albin, ki govori iz nekega drugega prostora in časa) pove, da mu je uredništvo časopisa preskrbelo najemniško stanovanje, obenem pa nam kamera pokaže Albina, ki se rokuje s starejšim moškim in starejšo žensko, nato vsi trije odidejo v stanovanje. Sledi nov kader, v katerem se kamera „sprehaja” po praznem stanovanju in kaže hišni inventar. Takrat zaslišimo dva starejša glasova (moškega in ženskega), ki govorita v nemščini, ter v pregovorni nemški natančnosti opisujeta pohištveni inventar stanovanja. Skoraj nedvomno gre za isti osebi iz prejšnjega kadra, vendar tega ne moremo trditi z gotovostjo, saj njune glasove v naslednjem kadru prvič slišimo, a ne vidimo njunih lastnikov. Kot vidimo, se v tem primeru meja med dvema akuzmatičnima zvokovnim področjema (*off* in *zunanost polja*) zabriše. Glasov starejše Nemke in starejšega Nemca ne moremo z gotovostjo umestiti ne v „sedanjost” *off* glasu niti v *zunanosti polja*, celo dvomimo lahko, da gre za isti osebi iz prejšnjega kadra.

Chion v svojem tekstu *Glasi v filmu* loči več tipov akuzmatičnih *off* glasov: v tretjem poglavju razlikuje glas, ki ga filmski protagonist sliši v svoji „notranjosti”, „v glavi” – Chion takšen glas poimenuje *Jaz-glas* (v ang. prev. *I-Voice*) – in (recimo) 'popolnejši' akuzmatični *off* glas (Chion ga poimenuje *subjekt-glas*), ki mu ne moremo najti mesta in/ali telesa, od koder govori. Gre za glas, katerega *podoba je znotraj glasu*, kot ga lokalizira Chion.

V *Zlem očesu* slišimo dve vrsti akuzmatičnega *off* glasu – ženski smeh v Albinovih mislih in Albinov komentatorski glas, ki pripoveduje zgodbo iz nekega drugega časa in prostora. V obeh primerih še ne moremo govoriti o 'popolnem' *off* glasu, glasu brez mesta, telesa (nosilca), ki bi mu ga pripisali.

Če pogledamo primer *off* glasu iz Chabrolovega filma, npr. ženski smeh, ojačan z ehom, ki ga Albin sliši „v glavi”, potem lahko rečemo, da gre za akuzmatični *Jaz-glas*, kot ga poimenuje Chion, ki pa ni isti kot Albinov *off* komentatorski glas, niti ne gre za 'popolni' akuzmatični glas.

Jaz-glas po Chionu zahteva dva tehnična kriterija: 1. bližina mikrofona (*close miking*); glas v bližini slikovnega polja z gledalcem ustvari intimno razmerje in 2. glasu dodan odmev, eho. Prav odmev je po Chionovem mnenju tisti, ki glas *objektivizira*, postavi v prostor in tako takšen glas postane *objekt-glas*⁹:

„Vse kar moramo narediti je, da dodamo odmev v zvokovno spremljavo, da bi lahko manipulirali *Jaz-glas*; kvalitete *polastitve* in *soudeležnosti* *Jaz-glasu* postanejo *obsegajoče* in *oddaljene*. Tako glas ni več subjekt, s katerim se gledalec identificira, ampak prej objekt-glas, zaznan kot telo zasidrano v prostoru.” (Chion, 1999: 51).

Tehnična obdelava (dodan odmev) le-temu dodeli imaginarni prostor, v primeru Chabrolovega filma, ženski smeh v Albinovi glavi, torej v „notranjosti” protagonista. Poleg *objekta-glasa* (*Jaz-glasa*), Chion loči še *subjekt-glas* ali po našem poimenovanju 'popolni' akuzmatični glas.

Chion za primer *subjekt-glasu* navaja končni prizor Hitchcockovega *Psycha*. V tem prizoru slišimo v *off*-u glas Normanove matere in Normana, sedaj razkritega kot morilca, vidimo kako brezčutno zre predse. V tem primeru materin glas slišimo brez odmeva, kot *Jaz-glas* matere, glas v Normanovi „notranjosti”. Čeprav lahko sklepamo, da gre za „notranji” glas (četudi je ženski glas),

Chion pokaže na njegovo neumestljivost v prostor (telo), od koder govori. Če smo na primer za Albinov komentatorski glas v *off*-u njegov vir, torej Albina, ki govori v slikovnem (*in*)

⁹ Tega objekta-glasu pa ne smemo mešati s psihoanalitično opredelitvijo glasu kot objekta a, objekta-glasu o katerem bomo pisali kasneje. Chion pridevek *objekt* uporablja zgolj za to, da nam ponazori samo imaginarno („materialno”) umeščenost takšnega glasu v prostoru in času, medtem, ko je objekt-glas v psihoanalizi prav nasprotno, glas, ki nima nosilca, in bi znotraj Chionove razlage spadal v kategorijo akuzmatičnega glasu brez nosilca, vira.

polju, lahko videli (čeprav v „preteklosti“ *flash-backa*) in s tem prepoznali identičnost obeh glasov (*in in off*), pa za glas Normanove matere ne moremo najti nosilca, na katerega bi ga pripeli. Chion takšen glas označi za *subjekt-glas*. Gre za glas, ki ni Normanov (*off*) *objekt-glas*, glas njegovih misli, ki torej izvira iz Normanove „notranjosti“, niti ne pripada nobenemu nosilcu ali telesu v *zunanosti polja*. Lahko rečemo, da gre za *subjekt-glas* matere, vendar ne *objekt-glas*, ker mu njegovih mej ne moremo določiti kot smo lahko rekli za ženski smeh v „Albinovi glavi“, ampak je glas matere kot glas, ki se Normanu vsili; glas, ki se nahaja na površini in ob slikovnem polju, kot parazit, ki išče telo, ki bi ga naselil:

„Gre za glas, ki ga imenujejo [v filmski zgodbi, ko psihiater poda diagnozo Normanovega duševnega stanja] notranji, ki pa je v resnici subjekt-glas, Jaz-glas [...] Notranji Normanov glas, kot nam je povedano [v filmski zgodbi] se popolnoma identificira z njegovo materjo. Še več kot to, je glas, ki ga slišimo od blizu, neposredno, brez eha. Gre za glas, ki kot vampir naseljuje Normanovo telo in celotno filmsko podobo, kakor tudi gledalca samega. Glas, katerega podoba je v njem samem. [...] To je glas v eksilu, ki ne more biti integriran niti v posušeno mumijo, ki jo odkrijejo v kleti, niti na neprimerno živo telo Normana Batesa, ki ga sedaj poseduje [...]” (Chion, 1999: 52)

Na splošno velja, da akuzmatični (*off*) glas moč pridobi iz svoje neposredne prisotnosti *ob* slikovnem polju; je neumestljiv v notranjost, *in* slikovnega polja (nima nosilca v slikovnem polju) in obenem tudi ni popolnoma zunaj, v *zunanosti polja*. Svoj status skrivnostnosti akuzmatični glas pridobi iz svoje neposredne bližine slikovnega polja, iz vpletenosti v slikovno polje in obenem izključenosti iz njega, kot glas, ki obstaja brez telesa. Takšna pozicija mu podeli „magične moči” (Chion, 1999). Akuzmatični, *off* glas je torej lahko na primer glas neodvisnega komentatorja, ki zgodbo pripoveduje iz neke objektivne, božje pozicije in nima nobene neposredne ali posredne zveze z zgodbo filma, ali pa je akuzmatični glas lahko glas osebe, ki je vpletena v zgodbo, in se v filmski sliki pojavlja na primer v *flash-back* zgodbi. Takšen je Albinov komentatorski glas v *off-u*. Vendar v primeru Chabrolovega filma še ne moremo reči, da gre, kot pravi Chion, za *dezakuzmatizacijo* glasu (vizualizacijo, utelesitev glasu), ko glas dobi svojega lastnika, telo (ali nosilca, npr. mikrofona) in mesto, od koder govori, kar pripelje do tega, da se magične moči takšnega glasu izgubijo. V primeru Chabrolovega filma bi preje lahko rekli, da je vizualizacija še vedno imaginarna, oziroma le „slušna” in ne vidna. Albina sicer prepoznamo kot lastnika glasu v *off-u* (Albinova glasova v *off-u* in *in* slikovnem polju sta identična), čeprav nam kamera Albina (v *off-u*) nikoli ne pokaže v „sedanjosti”, iz mesta, od koder nam pripoveduje zgodbo za nazaj.

Najučinkovitejši proces *dezakuzmatizacije* deluje takrat, ko se nam lastnik skrivnostnega glasu *prvič* razkrije v samem diegetskem prostoru pripovedi. Ko glas dobi svoje minljivo telo in postane le banalni glas slehernika in izgubi vse svoje gospodovalne, božje moči, ki jih je imel pred razkritjem. Primer takšnega glasu je – kot pokaže Chion – glas čarovnika v Flemingovem filmu *Čarovnik iz Oza*, za katerega se ob razkritju izkaže, da je le glas smešnega možica, ki je hotel imeti božje moči.

Pri različnih zvočnih filmih lahko zasledimo več vrst akuzmatičnih, *off* glasov: to je lahko glas nekoga, ki je že mrtev in ga filmski protagonist sliši v svojem spominu ali blodnjah; lahko je glas, ki ga slišimo po telefonu, vendar ne vidimo njegovega lastnika; *off* glas svojo skrivnostnost še bolj potencira, če gre – kot smo rekli – za božji glas, glas gospodarja (glas „Velikega brata”, mafijskega Big Bossa, modreca itn.); lahko pa nastopi tudi kot glas „živega” stroja (npr. glas računalnika v Kubrickovi *Odiseji 2001*, ki se ga sliši v vseh prostorih vesoljske ladje) ali pa glas komentatorja, ki ga nikoli ne vidimo, itn.

Vsevedni, skrivnostni akuzmatični glas, ki se nahaja „na robovih filmske slike”, „glas, ki ni niti znotraj niti zunaj filmske slike” (Chion), oziroma *subjekt-glas* (v primeru *Psycha*), glas brez telesa, popolnoma ustreza Lacanovi definiciji glasu kot objekt *a* (tudi sam Chion se drži Lacanovih teoretskih smernic).

Glas je pri Lacanu poleg pogleda, ostanek, pozitivacija manka v Drugem, ki ga proizvede označevalna veriga (simbolno). Glas predstavlja vez med subjektom in védenjem, med subjektom in Drugim. Ali kot trdi pediater Denis Vasse (*Popek in glas*), glas matere je tisti, ki je prva vez med otrokom in materjo in tako nadomesti popkovno vez (Vasse v Chion, 1999: 62–64).

Shiza pogleda in videnja pri Lacanu nastopi, ko Lacan obravnava pogled kot objekt *a*. Isto teoretsko matrico si za izhodišče vzame Jacques-Alain Miller v tekstu *Lacan in glas*, ko pravi, da lahko govorimo tudi o *shizi glasu in ušesa* (Miller, 1995: 23).

Pogled kot objekt, ki subjektu nastopi kot pozitivacija manka v vidnem polju, v Drugem, za subjekta nikoli ne more biti v vidnem polju zajet kot smisel, obenem pa iz njega ni izključen in vidno polje naseljuje kot tujek, madež, ostanek izključenega užitka, ki subjekta fascinira in odbija. Podoben status ima glas kot objekt *a*, ki od znotraj ruši subjektovo narcisistično samoprepoznanje. Tudi glas nastopi kot nesimbolizabilni objekt, ostanek (užitka), ki ga proizvede označevalna mreža. Chion objekt-glas označi kot *glas brez telesa*, nosilca ali celo kot šum (zvok), ki ga slišimo in katerega zvočnega vir ne najdemo v filmski sliki, prav tako ne v zunanosti polja.

Prepoznanje (slišanje) lastnega glasu in prepoznanje materinega glasu otroku predstavlja enak učinek prepoznanja kot prepoznanje subjekta v zrcalu. Če torej gledamo iz subjektove pozicije samoprepoznanja, lahko rečemo, da je glas elementarnejši od videnja. Oko zahteva posrednika, zrcalo, ki šele omogoči subjektovo samoprepoznanje, medtem ko glas kot element samoprepoznanja pri subjektu nastopi neposredno. Da bi *videli samega sebe* potrebujemo posrednika, zrcalo, medtem ko *samega sebe slišim* neposredno v aktu govorjenja. Vendar takšno subjektovo samo-prepoznanje, kjer glas nastopa kot garant subjektove biti za Lacana predstavlja temeljno subjektovo samoprevaro. Miller takšno subjektovo „slušno” samoprepoznanje imenuje *avto-afekcija*, ki, kot pravi Dolar, ni subjektova *re-fleksija* (samoprepoznanje v zunanjem posredniku), ampak gre za narcisistično zaslepitev. Glas kot objekt predstavlja prav nezmožnost subjektove samoprezece in samoprepoznanja, košček Realnega, kjer *je* subjekt:

„Brž ko objekt, bodisi kot pogled in glas, prevzame mesto stožerja narcisističnega samozajetja, uvede zev sredi samo-pričujočnosti. Objekt je nekaj, kar ne more biti prisotno, četudi je celotni pojem prisotnosti zgrajen prav okoli njega – prisotnost je mogoča zgolj skozi izpad objekta, njegovo elizijo. Subjekt pa se tako nikakor ne konstituira v gesti samozajetja v jasnini samo-prisotnosti, kot se je dozdevalo, temveč vznikne prav v nemogočem razmerju do tistega deleža, ki se ga ne da poprisotiti. Le kolikor imamo opravka z Realnim (ki ni nič drugega kot lacanovsko ime za ta delež) kot nemožno prisotnostjo, lahko sploh imamo opravka s subjektom. Glas je sicer po eni strani ključ do prisotnosti in neskajljene notranosti, vendar v njegovem jedru hkrati tiči neslišni in neznosni objekt glas, ki ravno preprečuje transparenco prisotnosti.” (Dolar, 1995: 37)

Ko poslušamo govorce, nam lahko to, kar nam govori, pusti vprašanje o njegovi pravi želji odprto – To pravi, a kaj hoče zares povedati? Kaj nam zares sugerira? Glas, kot *neslišni objekt-glas* kot najčistejša oblika glasu pa pri sogovorniku nastopi kot tišina, molk. Gre za tišino med besedami ali za vsiljeno tišino, molk sogovorca. Tišina, vsiljeni molk lahko prevzame subjekt do te mere, da se odpove govoru v celoti. Kot opozori Dolar v tekstu *Glas* je to razvidno v primeru afonije, pogostega histeričnega simptoma odpovedi govoru. V primeru afonije simptoma prisilnega molka, se dimenzija objekta-glasu še jasneje razloči: v primeru „prisilnega molka – molka, ki nemara še toliko bolj prinese na dan dimenzijo glasu kot objekta, saj je njegova specifika naposled prav v tem, da je brez fonične substance” (Dolar, 1995: 36). Kot da bi nam ta neznosna vsiljena tišina, histerični simptom, drugega (sogovorca) postavljala vprašanje: „Kaj nam drugi hoče s tišino, molkom sporočiti?” Drugi, na primer analitik kot sogovorec mi kot analizantu ne nudi končnega označevalca $S(\bar{A})$, ki bi mi osmislil mojo lastno bit, zato pa je konec koncev za analizanta tišina, molk analitika, (ki le poslušaj) še

najbolj neznosna. Filmski primer takšnega vsiljenega molka je Bergmanov film *Persona*, v katerem prisiljeni molk glavne protagonistke pri njeni „sogovornici”, medicinski sestri dobesedno proizvede nevrotično poplavo besed.

Prav molk Drugega je za kastriranega („normalnega”) subjekta neznosna, kajti subjekta na drugega veže prav glas v polju Drugega. V tem oziru je tišina, (prisilni) molk kot *glas izpraznjen fonične substance*, neslišni objekt-glas (Dolar), tisti, ki subjektu postavlja uganko po želji Drugega (npr. analitika) oziroma je subjekt moledovalec, kot pravi Miller, ki hoče razvozlati uganko želje Drugega in s tem uganko lastne biti, pri tem pa je prav glas tisti izmuzljivi objekt, ki predstavlja vez med subjektom in Drugim:

„Kastracija, ki sem jo na kratko omenil, pomeni, da v realnem ne slišimo glasu, da smo glede tega gluhi. Instanca glasu je prisotna brž, ko moram zavzeti svoj položaj v razmerju z označevalno verigo, kolikor je ta označevalna veriga vselej v razmerju z neizrekljivim objektom. [...] Vsaka označevalna veriga je invokacija, toda – bolj radikalno – jaz čakam glas drugega: tistega, ki mi bo povedal, kaj me čaka, kaj bo z mano in kaj je že z mojo bitjo kot neizrekljivo. In prav to me veže na drugega: kar me veže na drugega, je glas v polju Drugega. Zato za psihotika [ki ne podleže kastraciji], za tistega, ki je podvržen avtomatizmu, lahko rečemo, da je svoboden človek. Osvobojen je Drugega, kajti glas Drugega je že z njim in Drugi mu je že odgovoril. Za tiste, ki se vanjo vpisujejo, kastracija pomeni, da bodo zmeraj moledovalci.” (Miller, 1995: 133)

Kot pravi Miller je glas (nekastriranega) psihotika (ki ni subjekt), „že z njim”, kar se odraža v fenomenih mentalnega avtomatizma, za katere Miller pravi: „tu je govora o glasovih, ki so popolnoma nematerialni, vendar za subjekt vseeno popolnoma realni. O njih celo ne moremo dvomiti, čeprav jih nihče ne more posneti: v prvem planu tu ni njihova zvočna materialnost” (Miller, 1995: 127). Miller ima v mislih seveda pojav shizofrenega „slišanja glasov”, slušne halucinacije, glasove, ki jih na primer „v svoji glavi” sliši „poklicani mesija”, psihotični subjekt in ki jih psihiatrija že dolgo pozna.

Skratka, (presežni) objekt-glas, mora biti izključen, da realnost dobi konsistentnost. Toda v psihozi objekt-glas ni izključen, kar rezultira v tem, da psihotični subjekt sliši glasove, ki mu govorijo in ga preganjajo, za razliko od „normalega” subjekta, ki podleže kastraciji. In zato „normalni” subjekt vedno potrebuje Drugega, ki mu *da* glas (odgovor o lastni biti ali zgolj samo zven glasu) ali pa sam subjekt (analizant) govori zato, da bi pri Drugemu (analitiku, sogovorniku) preglasil neznosni *neslišni objekt glas*, ki analizanta sili k subjektivaciji (govoru), kar mu omogoči, da se izogne neznosni tišini *neslišnega objekta glasu*.

Ko govorimo o glasu v filmu bi lahko Millerjevo razlago „dopolnili”: ali ni ravno zvočnemu filmu uspelo posneti – seveda znotraj pogojev filmske diegeze, ki se razlikuje od psihiatrične klinične prakse – prav glasove, ki nimajo svojih teles, ali jih filmski lik sliši „v glavi” in filmskega protagonista in filmsko sliko naseljujejo kot duhovi? Kaj drugega je glas Normanove matere kot takšen *nematerialni glas* (Miller), ki uroči Normana iz Hitchcockovega *Psycha*, in ki ga Chion imenuje *subjekt-glas* ali akuzmatski glas? Kaj ni tisti ženski smeh iz Chabrolovega *Zlega očesa*, ki ga sliši Albin „v glavi” prav takšen glas, ki ga v realnosti ne moremo posneti. In če si vzamemo še novejši primer (na katerega opozori Žižek): kaj ni hipnotični glas v *off-u*, ki upravlja vse početje glavnega junaka v Trierjevi *Europi*, prav glas nadjaza (Žižek, 1993: 272) (nadjaz, moralno instanco, bomo v nadaljevanju natančneje elaborirali).

Glas, širše gledano, lahko tako razkriva govorčev užitek, skrita občutja. Na vsakdanjem primeru je to lahko razvidno v tonu glasu, ki ga nevede in neodvisno od lastne volje subjektov govor proizvede v pogovoru z drugim sogovornikom in s tem razkrije svoje skrite motive (ko z jezo nekemu pritrdim na njegovo vprašanje, čeprav se z njim ne strinjam, lahko s tonom svojega glasu razkrijem prav svoje nestrinjanje). Kot smo videli, tudi sama tišina lahko nastopi kot simptom – kot histerični simptom ali kot tišina med govorom, *neslišni objekt-glas* –, ki subjektu zastavlja vprašanje po želji (molčečega) Drugega. Ali pa sama glasba nastopi

kot klic Drugemu, kot prošnja po *ne-uslišani* ljubezni, ki za subjekta (ljubimca) nastopi kot sredstvo zapeljevanja, ko simbolno, govor, odpove in D drugega doseže (gane) skozi milozvočnost glasbe.

Chion v knjigi *Glas v filmu* zapiše, da je večina akuzmatičnih glasov moškega spola (Chion, 1987: 55). Tej trditvi se pridruži Kaja Silverman, ki v svoji knjigi *Acoustic Mirror* analizira vlogo ženskega glasu v (klasičnem holywoodskem) zvočnem filmu. Na enem ključnih mest v knjigi, avtorica navaja nekaj značilnosti pojavitve ženske in ženskega glasu v klasičnem holywoodskem zvočnem filmu:

„Ženski subjekt je po drugi strani izključen iz pozicije, ki bi mu podelila diskurzivno moč, tako znotraj kot zunaj klasične filmske diegeze; ženska ni omejena le na varno mesto zgodbe, temveč tudi na mesta znotraj same zgodbe (na mesta, ki spadajo v moško vidno in slušno polje). [...] Tako znotraj prevladujoče kinematografije (z izjemo glasbe) ni primerov ženskega glasu, ki se ne bi ujemal, celo samo retrospektivno, z ženskim telesom. Večinoma je ženski govor sinhroniziran z njeno podobo, in celo, ko je predvajan kot glas v *off-u*, je ločitev (telesa in glasu) samo začasna; telo, ki je povezano z ženskim glasom, je razumljeno kot, da se vselej že nahaja v sosednji sobi, samo nekaj korakov iz kadra ali na drugi strani telefonske žice.” (Silverman, 1988: 164–5)

Kaja Silverman v svoji študiji filmskega glasu pokaže kako, je žensko telo, kot nosilec ženskega glasu, vedno „popisano” z označevalci, obsojeno na notranjost (simbolnega) zvokovnega in slikovnega polja, kot objekt moške reglementacije, ki si ga prisvoji in ukroji znotraj simbolnega.

K. Silverman omenja tudi glasbo, kot medij, skozi katerega lahko ženski glas nastopi v svoji akuzmatični obliki. Ženski glas se v svoji akuzmatični obliki v filmu (tu merimo predvsem na klasični, prevladujoči hollywoodski film in nehollywoodske filme, feministični ali/in avangardni film, ki prakticirata prav uporabo ženskega akuzmatičnega glasu puščamo ob strani) lahko pojavi kot žensko petje. Spomnimo na Fellinijev film *8½* (primer navaja Chion v knjigi *Glasba v filmu*), kjer slišimo v *flashback* posnetku glavnega protagonista, ko se ta spominja svojega otroštva, žensko petje, čudovit ženski glas, ki prepeva nostalgično melodijo (Chion, 2000: 234), ali omenimo prav tako Chionov primer (naveden zgolj obrobno v zborniku *Hitchcock*) iz prizora filma *Dvoriščno okno*, v katerem slišimo žensko, ki vadi glasbeno lestvico in med drugimi zvoki zvočnega ozadja predstavlja akuzmatični glas, ki mu za razliko od drugih glasov ne moremo najti vira znotraj diegetske realnosti (Žižek in Dolar, 1984: 155).

Nedvomno bi lahko ženski akuzmatični glas našli še v nekaterih zvočnih filmih prevladujoče kinematografske produkcije, vendar je uporaba ženskega akuzmatičnega glasu preje redkost, ki se pojavlja predvsem pri tistih režiserjih, ki znotraj prevladujoče filmske produkcije prakticirajo avtorske prijeme, npr. Hitchcock in Fellini.

Akuzmatični ženski glas kot *realno*, ki ga proizvede filmska montaža, zato kot rariteto prevladujoče filmske produkcije puščamo ob strani in se v nadaljevanju osredotočamo na samo simbolno polje filmske diegeze. V nadaljevanju bomo poskušali vlogo ženskega glasu v povezavi z glasbo ter njegovo vlogo znotraj filmske fikcije natančneje opredeliti, vendar si prej natančno načrtajmo analitični okvir, v katerega lahko umestimo razmerje med glasbo in glasom ter poiščemo njuni mesti znotraj psihoanalitičnega diskurza¹⁰.

Glasba kot „univerzalna govorica” predstavlja manko smisla, po drugi strani pa je strukturirana prav kot govorica, notni zapis:

„'Glasba je jezik minus smisel' [...] Strukturirana je kot govorica, sestavljena iz diferencialnih opozicij, ki tvorijo njen jezik, vselej že predelani 'naravni' zvočni material, razrezan na lestvice itd., a ob tej kar najvišji strukturiranosti ji vendarle manjka smisel. Kot poslušalci smo nenehno

¹⁰ Tukaj se v veliki meri naslanjamo na izvrstni tekst Mladena Dolarja *Glas, drugič*; revija Problemi, 6/95, zbirka Analecta, Ljubljana, 1995.

potisnjeni v položaj, ko si ne moremo kaj, da bi ji ne poskušali pripisati smisla, ki pa vselej umanjka [...] prav zato lahko reprezentira tisto najvišje, stik z božanstvom, smisel višji od vsakega smisla, ki ga je mogoče opisati in zakoličiti z besedami, a ta bleščava polnost je hkrati praznina, inherentna odsotnost smisla, spričo katere lahko rečemo, da glasba pač služi le sama sebi in da je torej njen smisel avtoreferenčen, se nanaša le nase in torej pomensko prazen.” (Dolar, 1995a: 31)

V odnosu z glasom glasba predstavlja udomačitev glasu, njegovo evokacijo in zastrtje, oziroma „ukrotitev” kot način, kako ga spremeniti v objekt estetskega ugodja. Pri tem pa je vloga glasbe dvojna – obenem glas fetišizira, ga povzdigne na nivo estetskega ugodja in/ali trenutek transcendence, po drugi strani pa odpira zev, ki jo hoče zapolniti, prav tisto zev, na mestu katere stoji oziroma je na delu užitek. Glasba je tako imela v zgodovini tako tudi dvojno vlogo: 1. kot dvig nad profano, evokacija transcendence (cerkvena glasba) in 2. kot čutno zapeljevanje, ponujanje užitka, ki bi se mu morali odpovedati in se dvigniti nadenj (Dolar, 1995: 42–6).

Glasbo lahko postavimo na mesto kulture in v opozicijo z naruro, hrupom, kot pokaže Dolar, izhajajoč iz strukturalne opozicije kultura/natura Lévis-Straussa. Dolar se v nadaljevanju vpraša preprosto, banalno vprašanje: „Zakaj po koncertu (glasbi) ploskamo?”:

„[N]a najbolj strukturirano zvočno organizacijo prejemnik odgovori z najbolj nestrukturiranim hrupom. [...] Opozicija glasba/hrup ponavlja opozicijo kultura/natura [...] Ploskanje je maščevanje nature kulturi. [...] Nemara je iskati enostavni ključ prav v onem momentu nemega užitka kot najsublimnejšega momenta glasbe: ploskamo zato, ker gre za užitek, ker je moment užitka nevzdržen. Ploskam, da mi ne bi bilo treba uživati. In kolikor gre za desubjektivacijo, ploskamo, da bi ostali subjekti. Nevzdržno tišino je treba zapolniti.” (Dolar, 1995a : 35)

Glasba je tako šele na pol poti do svojega telosa in šele tišina torej nastopi kot mesto popolnega užitka, mesto večnosti, nemo, brezčasano območje gona in s tem tudi razpustitev simbolne strukture in subjektovo izginotje (*aphanisis*). Vendar kot v nadaljevanju pokaže Dolar, opirajoč se na Straussove strukturalne opozicije lahko tišina, kot poslednji *telos* užitka nastopi tudi kot kulturna tvorba:

„Kolikor nam narava ponuja določen zvočni kontinuum [hrup, šumi kot zvoki nature], je treba tišino šele umetno proizvesti. Glasba zahteva tišino, ki jo je treba šele ustvariti z odvzetjem zvočnega ozadja, potreben je umeten prostor, izolacija itd., v katerem se šele naseli glasba. A tu se stvari hitro zapletejo, saj po drugi strani velja tudi, da šele zvok ustvari tišino. Krik pretrga tišino, pravimo, a šele po kriku tišina zares zavladava. Grške tragedije so se začenjale z razbitjem vrča, ki šele ustvari potrebno tišino.” (Dolar, 1995a: 35)

V okviru opozicije, ki vključuje tri člene: tišino, glasbo in zvok (hrup, šumi ipd.), slednji kot moment nature in prvi dve kot momenta kulture, lahko tišino razumemo kot moment kulture torej ki nastopi pred zvokom (kot umetno proizvedena tišina, potrebna za nastop glasbe) in po zvoku (tišina po kriku). Enako velja, če zvok (hrup, šume, ipd.) jemljemo za „naravno” ozadje, tišino in glasbo pa kot zvoku „kulturni” protipol, in sedaj primerjamo tišino in glasbo kot opoziciji. Tukaj lahko tišino v opoziciji z glasbo jemljemo na dva načina, in sicer prvič kot tišino pred glasbo in po glasbi –

„[g]lasba se rodi iz tišine in se vanjo povrne. [...] Glasba je tako razpeta med dve tišini, ki pa ju obe na določen način šele ustvari, vnazaj in vnaprej. [...] V tej luči je tišina na strani smrti in nebiti, glasba pa na strani življenja in prisotnosti. [...] Glasba zareže v tišino, potrebuje nebit. Življenje, tako kot umetnina, je oživljena in omejena konstrukcija, ki se dvigne iz neskončnosti smrti; in glasba, tako kot življenje, je melodična konstrukcija, očarano trajanje, zelo kratka avantura, bežno srečanje, ki se vzpostavi med začetkom in koncem v neznanskosti nebiti.” (Jankélévitz v Dolar, 1995a: 36)

drugič ko opozicijo pogledamo iz obratne perspektive, pa s tem dobimo glasbo kot „zvrst tišine” –

„[t]išina je 'pavza' diskontinuitete v kontinuiteti nenehnega šuma: zvok ni več prenehanje tišine, temveč je obratno tišina prenehanje zvoka in razrešitev kontinuitete. Prej je živa raznolikost [glasba] zarezala v enolični ocean dolgčasa in skalila predhodno podlago kontinuuma; tišina je bila ozadje biti [glasbe]: zdaj pa je šum zvočno ozadje tišine. [...] Treba je glasbe, da bi dobili tišino. Glasba, ki je sama tako glasna, je tišina vseh drugih zvokov, kajti ko dvigne svoj glas, hoče biti sama in sama zasesti ves zvočni prostor. [...]” (Jankélévitch v Dolar, 1995a: 36)

Glasba nam v tem pomenu (kot „kulturni pol”) nastopi tudi kot „metafora tišine [oziroma] melodična tišina” (Dolar, 1995: 36). Če torej zvok, kot kontinuum hrupa in šuma, predstavlja moment nature, potem nam glasba v tej opoziciji predstavlja metaforo, evokacijo tišine. Glasba v nasprotju s kontinueto šuma in hrupa, kot pola nature „vzpostavi tišino kot evokacijo čiste prezenze” (Dolar, *ibid.*).

Glasba kot metafora tišine pa lahko po drugi strani zavzame tudi mesto nasprotno kulturi, če gre za govor, kot njen protipol, ki predstavlja moment kulture. Glasba kot tišina besed (govora) tako nastopi v opoziciji z logosom in je zato „glasba tišina besed [...] glasba tako lajša težo logosa, razveže strašno hegemonijo besede” (Jankélévitch v Dolar, *ibid.*). Govor (glas) je v glasbi utišan, zastrt, vendar se lahko z/v glasbi, „vrne” kot petje, ki subvertira sam govor, s tem pa prav tako uteleša evokacijo čiste prezenze, tišine: „Petje nas odvezuje od izrekanja [...] Petje je način tišine!” (Jankélévitch v Dolar, 1995: 37).

Za ponazoritev in ilustracijo petja kot „metafore in zvrsti tišine” („evokacija in metafora čiste prezenze”) si vzemimo prizor iz zadnjega Lynchovega filma *Mullholand Drive*. Gre za prizor, ko glavni protagonistki filma odideta v nočni klub *Silencio*. Ko vstopita v klub, se kamera iz njunih obrazov preseli na oder, na katerem vidimo napovedovalca programa. Napovedovalčev nastop spremlja glasba, ki pa je le posnetek na traku (*tape recording*), kot nam pove napovedovalec (brez pravih glasbenikov „v živo”, kot poudari napovedovalec). Nato na oder pride glasbenik, ki igra na trobento. Napovedovalec nam spet pokaže, da gre zgolj za posnetek – ko trobentač odstavi trobento od ust, se glasba trobente še vedno nadaljuje. Sledi zvok grmenja, ki ga lahko razumemo kot naravni zvočni kontinuum. Da tudi v tem primeru ne gre le za posnetek, se lahko prepričamo že v naslednjem posnetku, ko nam kamera pokaže glavno protagonistko, ki se prične ob zvoku grmenja nenavadno (epileptično) tresti, kot da bi ta naravni zvočni kontinuum zvoka „rušil” njeno fantazmo (iz zgodbe lahko sklepamo, da gre celo za sanjsko sekvenco, vendar ne moremo biti popolnoma prepričani, saj Lynch mojstrsko prepleta sanje in resničnost).

Na drugi strani pa imamo glas napovedovalca, za katerega bi lahko rekli, da predstavlja kulturni kontinuum smisla (jezik, kultura). Tišino kot tretji element predstavlja sam klub, ki se imenuje *Silencio (Tišina)*. Tišino personificira starejša ženska, modro pobarvanih las (mogoče lastnica kluba), ki sedi na prvem balkonu nad odrom in (nemo) spremlja vse dogajanje na odru. Zadnja beseda, ki jo izgovori ista starejša ženska, v zadnjem prizoru, je prav beseda *silencio*. Napovedovalec nato izgine, razprši se v dim (*sic*) in na odru ostane samo mikrofona. Pojavi se drugi napovedovalec, ki napove pevko Rebecca del Rio. Pevka s čudovitim glasom zapoje melanholično pesem, vendar brez glasbene spremljave. Nato se v nekem trenutku, sredi pesmi, sesuje na tla, kjer mrtva obleži. Petje pa se nadaljuje, medtem ko pevka odnašajo z odra. Kot da bi bil pritisk presežnega užitka („petja kot zvrsti tišine” ali „metafore in evokacije čiste prezenze”) za pevko premočan, da bi ga vzdržala.

Najbolj zanimivo pri celem prizoru pa je trenutek, ko Lynch gledalca ujame njegovo lastno fantazmo. Melanholično žensko petje, ki ga slišimo, ni glas, ki bi nas varoval pred neznosno prezenco tišine, užitka in bil zgolj „trenutek transcendence”, „znanilec užitka”, ampak je že sam glas ta presežni užitek, „zvrst tišine”. Mogoče smo zato gledalci tudi tako presenečeni, ko se pevka zgrudi mrtva in se petje nadaljuje? Ali smo presenečeni zato: ker se petje nadaljuje

in smo pozabili, da je vse iluzija, posnetek (*tape recording*) ali pa smo presenečeni zato, ker je petje samo še preveč resnično (smrt pevke)?

Ostane nam še en element – glasba. Kam (izmed zgoraj naštetih opozicij) spada glasba? Prva možna razlaga tega prizora je, da je glasba kulturni zvočni kontinuum (umetno ustvarjena iluzija ali „okvir“ fantazme) – tako kot prvi napovedovalec, ki izgine v dim (za njim pa ostane le mikrofoni), tudi glasbe po izginotju napovedovalca ne slišimo več, umakne se petju kot „zvrsti tišine“, nebiti, „evokaciji čiste prezenze“. Znotraj druge, bolj verjetne razlage tega prizora pa bi lahko rekli, da je glasba kot iluzija, kulturna tvorba (umetnost), kulturni zvočni kontinuum, kakor petje, že sama zvrst tišine, presežni užitek. In tudi grmenje, ki ga slišimo ob koncu glasbe, ki spremlja prvega napovedovalca, lahko beremo kot indic uničujoče *jouissance* glasbe same.

V prvem branju tega prizora bi torej znotraj zgornje Dolarjeve teze, ki se naslanja na Jankélévitchovo estetiko – slednji pravi, da sta glasba in petje zvrsti tišine oziroma „evokaciji, metafori čiste prezenze“ – lahko rekli, da Lynch daje „prednost“ petju pred glasbo. Glasba bi bila za Lyncha v prvi razlagi prizora evokacija in zastrtje glasu, fantazmatski okvir, ki nas varuje pred pravo nevarnostjo, ki ga predstavlja žensko petje kot vdor presežnega užitka. Vendar pa nam Dolar in Jankélévitch pokažeta, da je tudi glasba lahko metafora in „evokacija čiste prezenze“ oziroma „zvrst tišine“, in mogoče Lynch to tudi že „predpostavi“, saj celotno dogajanje postavi v klub *Silencio*, v Tišino in zato tudi glasbo v Lynchevem prizoru lahko beremo kot obliko presežnega smrtonosnega užitka, „zvrst tišine“, „metaforo in evokacijo čiste prezenze“.

Če se vrnemo k glavni opoziciji kultura/natura; tišina, glasba/zvok (hrup, šumi ipd.), smo tako dobili mesto, kamor lahko umestimo glasbo v odnosu s tišino. Prvič smo imeli glasbo, ki se je porodila iz tišine in se vanjo povrnila, tišina je bila tu na strani nebiti, smrti, glasba na strani biti in „živega smisla“ (Dolar); drugič pa je glasba sama stopila na mesto nebiti, tišine, smrti nasproti zvoku (hrupu, šumu ipd.) kot naravnemu kontinuumu življenjskega krogotoka in nasproti kulturnemu kontinuumu smisla. S tem pa ima glasba, kot smo že povedali, dvojno vlogo; po eni strani nas varuje pred samo tišino kot čisto prezenco, potopitvijo v užitek (glasba kot bit, živi smisel); po drugi strani pa predstavlja evokacijo tišine, užitka kot „čiste prezenze“ (nebiti), vendar Dolar poudarja:

„Šele kot tišina obojega [strukturiranega simbolnega in nestrukturiranega hrupa, narave] lahko meri na neko drugačno prezenco, ki pa je nemara v zadnji instanci nevzdržna in smrtonosna. Odpira jo in nas hkrati pred njo varuje, ponuja nam tako petje Siren kot verige, ki nas pred njim ubranijo.“ (Dolar, 1995: 37)

Skratka, glasba svoj *telos*, kot pravi Dolar, doseže šele kot tišina; glasba stoji med strukturiranim simbolnim (jezik, kultura) in nestrukturirano naravo (hrup, narava).

Dolar nadaljuje v tej vaji á la Lévis Strauss, kot pravi sam, in v nadaljevanju pokaže na še en moment tišine, tišine kot nujne za samo strukturacijo glasbe, kot tišine notranje glasbe sami:

„[k]ot nekaj kar artikulira, strukturira glasbeni zvok, preseka glasbeni zvočni kontinuum, omogoča ritem, členitev, razmik, utrip. Prva opozicija vsakega zvočnega zapisa je nenazadnje opozicija med noto in pavzo. Glasba tedaj v svoji lastni notranji organizaciji nastopa kot alternacija prisotnosti in odsotnosti, tako, da ne gre več le za masivno tišino pred in po glasbi niti za glasbo kot masivno evokacijo tišine, temveč za tišino kot inherentni del glasbe, pogoj njene razčlenjenosti in strukture.“ (Dolar, 1995: 38)

Vendar Dolar dodaja, da sama tišina obenem nastopi kot notranja meja glasbe. Znotraj glasbe lahko tišino („glasbo kot metaforo tišine“) zaznamo kot fiksnost, kot neprestano ponavljanje enega in istega vzorca v „neskončnost“:

„Namesto pulziranja, izmenjave prisotnosti in odsotnosti, zvoka in tišine, nastopi dimenzija fiksosti, brezbrežnega trajanja, fiksiranja, ki uroči. [...] O tej dimenziji obstojijo zelo različna pričevanja etnomuzikologije, kjer lahko vidimo masivno uporabo tega sredstva v najrazličnejših kulturah. Uporaba določenega kontinuiranega, nestrukturiranega zvoka ali neskončno ponavljanje istega zvočnega obrazca, zadobi magično razsežnost in v mnogih kulturah privede udeleženca v trans.” (Dolar, 1995: 38)

Tako smo dobili še eno opozicijo, kultura/natura, strukturalna členitev/kontinuum. Glasba kot strukturirana govorica v opoziciji s tišino kot glasbenim kontinuumom, kot neskončno ponavljanje istega zvočnega obrazca itn. Za ilustracijo takšne nestrukturirane glasbe (tišine) si vzemimo krajši prizor iz filma *La Grande Illusion (Velika iluzija)* režiserja Jeana Renoirja. Gre za prizor v katerem francoski (zavezniški) zaporniki v nemškem ujetništvu, v prvi svetovni vojni, iz svoje zaporniške barake opazujejo vojaško korakanje nemških vojakov ob glasbeni spremljavi zvoka piščali, ki korakanju daje zvočno ozadje. Eden od oficirjev pripomne, kako sovražni (zvok) piščali, v ozadju eden od vojakov pritrudi oficirjevi pripombi („Res ti pridejo do živega!”); kamera se nato preseli na drugega oficirja, ki pravi: „Ne gre za glasbo, ampak za korakanje, ki ti pride do živega!” Mar ni prav hrup vojaškega korakanja takšen kontinuum, ki gre v „neskončnost”, kot ponavljanje istega zvočnega obrazca, „uzvočenje” neusmiljenega presežnega nadjazovskega užitka vojaškega „stroja”, ki fiksira in uroči?

Tišina, ki omogoči strukturiranje glasbe torej predstavlja tudi limito, kot znotrajglasbena evokacija tišine, („absolutne prezence”), ki meri na ukinitvev smisla, ne le jezikovnega, ampak tudi glasbenega (izničenje diferencialnih opozicij ritma in melodije) s tem pa nam sama „absolutna prezenca” tišine (v tem primeru kot ponavljanje istega zvočnega vzorca) že nakazuje subjektov izbris (*aphanisis*): „Za ono preplavljanje in desubjektivacijo ni potrebno čakati končne tišine, glasba jo lahko vpotegne vase in časovno raztegne do skrajnosti” (Dolar, 1995: 39).

Naslednja opozicija, ki jo izpostavi Dolar, je opozicija med glasbo kot (kulturno) artikulirano strukturo (brez smisla) in krikom kot njeno limito (natura). Tudi tukaj se nam opozicija lahko obrne tako, da glasba nastopi kot elaboracija krika. Drugega dosežemo prav preko krika in glasba predstavlja sredstvo elaboracije in strukturacije krika, tam kjer govorica (smisel) odpove:

„Čisti krik, *le cri pur*, mitični izhodiščni krik, se pri človeški živali brž pretvori v krik-za-nekoga, *le cri pour*, ujame se v razmerje do Drugega in tako predstavlja enega poglavitnih stožerjev dialektičnega napredovanja – '*potreba-zahteva-želja*'. Glasbo pa lahko tedaj vidimo kot strukturiranje, elaboracijo krika, elaboracijo tistega apela drugemu, ki ga ni mogoče ujeti v smisel in ki nastopi prav tam, kjer 'racionalna strategija' odpove – tam kjer je zastavek nekaj nemogočega: izzvati ljubezen.” (Dolar, 1996: 40)

Glasba elaborira krik, da ta preseže meje smisla govorice in doseže (ljubljenega) Drugega in obenem krik kot takšen že predstavlja poziv Drugemu (*le cri pour*) ter s tem točko subjektivacije. Takšen krik-poziv Drugemu je, kot ugotavlja Žižek, krik Doris Day, ki v Hitchcockovem filmu *Mož, ki je preveč vedel* že nosi v sebi izbiro Drugega, simbolnega, moralnega Občestva (krik Doris Day v zadnjem trenutku prepreči atentat v Albert Hallu). Takšen krik že predstavlja trenutek subjektivacije, odpoved nememu užitku (Žižek, 1991: 9–10).

Izpostavimo pa lahko še eno zvrst oziroma dimenzijo ženskega krika. To je krik, ki zaseda mejo simbolnega, točko izginotja subjekta. Michel Chion v poglavju o filmskem kriku (*Glas v filmu*) razlikuje ženski krik od moškega krika. Za moški krik pravi, da moškemu zameji teritorij („prototip” takšnega krika je krik Tarzana), medtem, ko je ženski krik „črna luknja” smisla, moškega logosa (Chion, 1999: 79). Ženski krik odpira zev (ženskega) užitka znotraj

simbolnega in zato kaže na mejo jezika, govora, na mesto kjer govor odpove. Kot odgovor mrtvi črki logosa, njeni nemoči, da bi vse povedala, ženski krik odgovarja z odprtjem novega teritorija in pojavi se lahko prav tam, kjer sta soočena nemost (glasu) in govor, telo in smisel (črka). Kriku kot odprtju „črne luknje“ simbolnega, soočenju telesa in „mrtve črke“ logosa ustreza krik glavne, neme junakinje filma *Children of Lesser God (Otroci manjšega boga)*, režiserke Rande Haines, v katerem glavna junakinja na neprestano, skoraj nasilno, nagovarjanje svojega partnerja, da naj že končno poizkusi „razumeti“ in sprejeti njegov „svet“, „svet“ „njegove govorice“, torej svet zvokov in govora, – kajti le tako bosta po njegovem mnenju, lahko živela drug z drugim – odgovori s krikom. Ta krik pa ni krik subjektivacije, poziv Drugemu, krik odpovedi užitku, preje gre za krik, ki se nememu užitku noče odpovedati, krik obrambe pred „mrtvo črko“ logosa.

Prišli smo do zadnje opozicije, ki jo izpostavi Dolar: opozicijo med človeškim glasom in zvokom, šumi, glasbo itd. Človeški glas v svoji prisotnosti postavlja v ozadje vse druge zvoke. Prisotnost človeškega glasu strukturira zvočni prostor tako, da nam ostale zvoke naredi za svoje ozadje, zvočno kuliso. Človeško uho ima „analitično“ sposobnost, da iz zvokov, ki jih sliši izlušči glas ter ga postavi v središče. Chion takšen pojav imenuje *vokocentrizem* (Chion, 1999: 5–6).

Če vzamemo človeški glas kot moment kulture in glasbo kot njen opozicijski pol nature, potem se nam lahko obrne tudi ta opozicija. Saj že sama glasba vsebuje glas kot izhodišče za tvorbo glasbenega, melodičnega zvoka. Tako so nastajali pihalni instrumenti kot sta piščal ali saksofon, ki sta predstavljalta spremljavo glasu ali njun nadomestek zato glasba (melodija), ki jo proizvaja pihalni inštrument ni nič drugega kot elaboracija, „nadgradnja“ glasu, ugotavlja Dolar: „Glasbeni instrumenti so nastajali in se razvijali v odlikovanem razmerju s tem prvim in najvišji instrumentom, človeškim glasom, bodisi tako, da so mu ponujali spremljavo, oporo, ozadje bodisi tako, da so nastopili kot njegov nadomestek“ (Dolar, 1995: 41). Različni pihalni inštrumenti tako lahko predstavljajo elaboracijo človeškega glasu. Tudi tukaj dobimo presežek na eni strani opozicije, torej na strani glasbe (melodije).

Če sedaj povzamemo vse zgornje opozicije, ki jih Dolar izpostavi v svojem tekstu – recimo, „Levi-Strauss skozi psihoanalizo“ – potem lahko z Dolarjem zaključimo, da v vseh opozicijah natura/kultura (glasba/tišina, glasba/zvok, hrup; glasba/govor, strukturna členitev/kontinuum, repeticija; glasba/krik; človeški glas/ostali zvoki itd.) dobimo nesimetrične opozicije. Vedno je ena od opozicij kazala večjo obteženost kot druga:

„Ta izmuzljivi objekt se nam je pojavljal v nekem zasuku, obratu opozicije: če ga je na prvi pogled en člen reprezentiral nasproti drugemu z varljivo samoumevnostjo, pa se nam je na drugi ravni preselil v njegovo nasprotje, toda v tem je narava tega nenavadnega objekta: iluzija je, da bi ga mogli zajeti naravnost in mu določiti mesto, je le skozi lastno premeščanje, s katerim kot negativna sila preganja pozitivne entitete in se dodaja njihovim razlikam.“ (Dolar, 1996: 42)

Kot smo videli glasba kot tišina ali petje kot tišina v opoziciji z govorom (simbolnim) nastopi kot povratek užitka, ki ga simbolno izključi, vendar obenem prav simbolno šele omogoči, da se presežek simbolnega vrne kot strukturiran, torej kot glasba, (jezik minus smisel), ali kot petje. Petje opernih pevcev npr., je ločitev subjekta od objekta. Operni pevec doseže popolno desubjektivacijo, prav s tem, da izgine kot subjekt označevalca. Naloga opernega pevca ali pevke je, da njegov/njen glas dobi status objekta in se s tem pevec/pevka izničita kot subjekta. O tem podrobneje govori Renata Salecl v tekstu *Sirene in ženski užitki*, ko izhaja iz Poizatovega teksta: „Poslušalca bo namreč najbolj zanimalo, do katere mere bo glas pevke ali pevca dobil status objekta ločenega od telesa, kajti naloga 'umetnika na odru je, da, v nekem smislu, doseže samoizničenje kot subjekt, da bi tako ponudil samega sebe kot čisti glas“ (Poizat v Salecl, 1997: 92).

Ženski užitek torej lahko najdemo na delu v ženskem glasu (npr. glasu pevke). Na tej točki je pomembno, da razumemo izmuzljivi objekt-glas v perspektivi gona. Da bi lažje razumeli logiko gona (v odnosu do glasu), o kateri smo že govorili – ko smo ga primerjali z željo v prejšnjem poglavju – je najboljša, če najprej ločimo med moškim in ženskim užitkom in pri tem izpostavimo vlogo nadjaza (moralne instance), ter status ženskega užitka v odnosu do glasu.

Lacan loči med faličnim užitkom in ženskim užitkom. Prvi je vezan na simbolni red, medtem, ko se ženski užitek nahaja *onkraj* Simbolnega reda. Za žensko uživanje Lacan trdi, da ne potrebuje moškega, da bi ga ženska izkusila (Lacan, 1985). Kaj je ta *onkraj* Simbolnega reda, ki je mesto ženskega užitka? To vprašanje je mučilo že Freuda (notorično Freudovo vprašanje: Kaj hoče ženska?). Lacan vidi eno od oblik takšnega ženskega užitka v mistični zamaknjenosti ženskih mističark, v izkušnji spolne predanosti Bogu in to svojo tezo, med drugim, podpre s primerom iz likovne umetnosti (v seminarju *Še*), ko omeni izraz na obrazu Berninijevega kipa *Sveta Tereza*. Bernini naj bi namreč (po Lacanu) Sveto Terezo upodobi v prav takšni mistični zamaknjenosti (Lacan, 1985: 62).

Faličnost moškega užitka z drugimi besedami pomeni, da je moški popolnoma ujet v polju govornice in obenem obsojen na simbolno kastracijo, ki mu določa koordinate njegovim željam. Na hitro bi lahko zaključili, da je moški falični užitek tako ujet v logiko želje in ženski užitek v logiko gona, vendar ne smemo te ločitve postavljati preveč strogo in prehitro. Žensko določa tudi falična funkcija in ženski užitek je dodatek faličnemu užitku, slednjega ženska prav tako lahko izkusi, kot objekt moške želje in v tem pomenu za moškega zavzame mesto Drugega, objekta *a*. Tako se tudi ženska sprašuje o želji Drugega (moškega), kaj je sama v njegovem manku, njegovi želji, kakšno pozicijo mora zavzeti v simbolni strukturi, da bi ustrezala želji Drugega. Za moškega objekt *a*, v njegovem ljubezenskem življenju, strukturira sidrišče njegovih (ljubezenskih in spolnih) fantazem.

Če podrobneje sledimo Lacanu, ko ta govori o moškem kot tistemu, ki se kot *cel* vpisuje v simbolno, potem moramo opozoriti, da Lacan do te ugotovitve pride – preprosto povedano – na osnovi „logike“ „pravilo potrjuje izjema“ (natančneje – Lacan razvije svoje formule seksuacije na osnovi teorije množic) oziroma drugače – mejo simbolnega določa njegova zunanost. Da bi moški lahko eksistirал kot *ves*, *cel* ujet v simbolno, mora obstajati neka izjema, ki mu to šele omogoča. Ta izjema je primarni oče, oče prahorde kot ga imenuje Freud v svojem tekstu *Totem in tabu*. Primarni oče je v hordi posedoval vse ženske zaradi česar so ga njegovi sinovi ubili. Primarni oče je bil izključen iz meje simbolnega, ker ni podlegel (simbolni) kastraciji in je imel zato neposredni dostop do užitka (v hordi je lahko posedoval vsako žensko). Ostali moški pa so podvrženi simbolni kastraciji in zato lahko uživajo v svojem partnerju (ženski) le kot objektu *a*.

Bruce Fink pokaže na mesto, ki ga po Lacanu, zavzema primarni oče. Primarni oče je iz simbolnega izključen, po drugi strani pa še vedno ostaja prisoten znotraj simbolnega kot označevalec, ime. Primarni oče je tako postavljen v vmesno pozicijo med simbolnim in njegovo zunanostjo in po Lacanu zavzema mesto *ex-sistence*:

„Ali ta prvotni oče, za katerega se zdi, da eksistira v Lacanovi zgornji formuli moške strukture, eksistira v običajnem smislu? Ne, ta moški *ex-sistira*: v njegovem primeru falična funkcija ni preprosto negirana v nekem mehkem smislu, ampak je izključena. [...] ta izključitev implicira najvišjo in popolno izključitev iz simbolnega registra. Ker lahko zgolj o tistem, kar ni izključeno iz simbolne ureditve rečemo, da eksistira (eksistenca gre roko v roki z govornico), mora prvotni oče, ki implicira tovrstno izključitev, *ex-sistirati*, stati izven simbolne kastracije. Očitno imamo zanj ime in tako na nek način eksistira znotraj naše simbolne ureditve; po drugi strani pa sama njegova definicija implicira zavrnitev te ureditve; in tako prvotni oče po definiciji *ex-sistira*.” (Fink, 1993 : 242)

Užitek primarnega očeta mora biti tako izključen, da je moški popolnoma podrejen faličnem užitku, vendar se užitek primarnega očeta neprestano vrača v realnem kastracije in ruši trdnost simbolne identitete. Ex-sistenco¹¹ kot mesto kamor se vpisuje primarni oče si lahko razlagamo tudi kot mesto instance, ki moškemu ne glede na to, da je *ves, cel* podvžen falični funkciji, je torej (simbolno) kastriran, teži v njem samem k prekoračitvi meja in prepustitvi popolnemu užitku – posedovanju vseh žensk: „Kljub temu, da so moški povsem kastrirani, pa imamo tu vendarle neko protislovje: ideal ne-kastracije – ideal stanja brez kakršnihkoli meja, brez omejitev – nekako nekje živi naprej v vsakem moškem” (Fink, 1993: 244).

Precej podobno formulacijo tej Finkovi – o ex-sistenci primarnega očeta – razvije Chion, ko govori o filmskem akuzmatičnem glasu, ki se nahaja „na površini slike” kot del naracije (simbolne strukture) in obenem kot glas brez telesa, v *off* zvokovnem polju, izključen iz filmske slike (simbolne strukture), glas brez vidnega nosilca. Na koncu svojega teksta „*Ni spolnega razmerja*”, *eksistenca in formule seksuacije* Fink napiše še nekaj dopolnilnih stavkov k razlagi pojma ex-sistence kot jo uporablja Lacan: „Lacan uporablja ex-sistenco, ko govori o 'eksistenci, ki stoji stran od', ki nekako vztraja od zunaj. O nečem, kar ni vključeno noter, o nečem, kar ni intimno, ampak 'ekstimno’” (Fink, 1993: 257). Finkova (oziroma Lacanova) in Chionova definicija pa sta si precej podobni. Pri Chionu bi tako lahko namesto pojma akuzmatični glas uporabljali pojem *ekstimni glas*, kot smo videli pa *ekstimni* ali *akuzmatični glas* v filmski fikciji nastopa v večini primerov prav kot moški glas.

Širše gledano tako dobimo dve plati Simbolnega reda, (Očeta, Zakona oziroma Logosa); prva se kaže kot plat simbolnega Zakona (označevalca, besede), torej gre za Očeta kot nosilca Zakona, zvedljivega na Ime Očeta (vselej mrtvega očeta označevalca, izpraznjenga *jouissance*); druga plat pa je hrbtna plat simbolnega Očeta, presežna plat Zakona, obscena plat primarnega očeta prahorde, ki za otroka predstavlja grožnjo s kastracijo. Tega primarnega realnega očeta Lacan poimenuje *le-père-la-jouissance*; ali drugače: nadjazovska plat Očeta, Zakona, ki pa ne predstavlja grožnje Zakonu, temveč prav nasprotno, oskrbi Zakon z učinkovitostjo. Nadjazovska instanca se tako vrne v obliki glasu kot objekta *a*, ki pozitivira manko, ki je rezultat kastracije, Zakona (Simbolnega reda). Simbolno tako subjektu dá besede, smisel in pri tem proizvede presežni objekt-glas, nekastrirani ostanek, ki ga „uteleša” nadjazovski glas primarnega očeta. Skratka, instanca, ki v moškemu *ex-sistira* je z drugimi besedami moralna instanca, glas primarnega očeta, glas nadjaza.

Moški je tako podvržen glasu primarnega očeta, nadjazovskemu glasu, ki mu nalaga občutek krivde in mu po drugi strani zapoveduje užitek. Nadjazovski glas predstavlja poziv, ukaz k užitku, pri tem pa nas obsodi za uživanje, ki ga zapoveduje. V odnosu z žensko moškemu glas nadjaza po eni strani zapoveduje, ga vabi v naročje ženskega užitka, po drugi strani pa mu prav ta užitek prepoveduje. Kot pokaže Renata Salecl, v tekstu *Sirene in ženski užitki*, najdemo takšno matrico zapovedi in prepovedi užitka v Homerjevi *Odiseji*, v kateri nadjazovski glas Odiseju obljublja in zapoveduje neskončni užitek, ki ga simbolizira pesem Siren, po drugi strani pa mu prav ta isti nadjazovski glas prepoveduje dostop do tega užitka tako, da se mora Odisej privezati na jambor in vzdržati pojoči glas Siren (Salecl, 1997: 75–94).

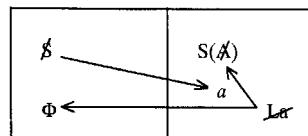
Kako pa je s partnerstvom med žensko in moškim? Lacan v seminarju *Še (Encore)* poda formule seksuacije. Lacan pod pojmom seksuacija razlaga proces s katerim „izberemo” moško ali žensko stran, kar pomeni, da se „odločimo” za ženski subjekt ali moški subjekt. Vendar pa procesa seksuacije ne smemo mešati z določitvijo spola na podlagi 'spolne razlike' utemeljene na anatomskih karakteristikah oziroma biološkem spolu. „Anatomsko definiran moški” se lahko vpiše na žensko stran in obratno ”anatomsko definirana ženska” se lahko

¹¹Protipol ex-sistence je insistenca. Insistenca pomeni vrnitev potlačene želje (besede) v simptomu, zato nezavedno kot govorica po Lacanu ne *ex-sistira*, ampak *insistira* v simptomu (Lacan, 1985: 22).

vpíše na moško stran. Lacan tako naredi prehod od *biologije kot usode* k subjektu kot *rezultatu simbolnega*, k *subjektu v jeziku*.

Na Lacanovi shemi formul seksuacije (na sliki brez formul) v kateri se nahajajo simboli oziroma matemati (glej sliko 3.2.6) postavi Lacan na levo, moško strani, subjekt, ($\$$), ki se povezuje z objektom a , kar pomeni, da moškega v odnosu z žensko omejuje simbolna kastracija (vstop v kulturo). Kastrirani moški zato nima neposrednega odnosa z žensko, in moško „ugodje“ ne izvira neposredno iz žensk(e), ki so mu dostopne (nedostopne so vse incestuozne povezave, npr. z materjo, sestrami, sorodnicami ...), temveč ima moški odnos zgolj z objektom ali objekti a oziroma z dozdevk(i)om (Miller), z nečim s čimer si moški zamišlja, da ženska je ali ima. Ali drugače: skozi logiko parcialnih gonov moški potrebuje objekt, ki ga na/v ženski privlači. Lahko gre za pogled ali glas, nek (droben) detajl na ženskem telesu ali celo za nekaj za kar moški še sam ne ve kaj je in ga na ženski privlači. Ta presežek, objekt a (objekt-razlog želje), ki je v ženski *več kot ona sama*, nastopi kot središčni objekt moške fantazme in njegove želje.

Slika 3.2.6: Lacanova shema formul seksuacije



Vir: Chion (1993: 239).

Lacanovo razvpito trditev, da „Ženska ne obstaja!“ moramo tako razumeti kot odsotnost Ženske v simbolnem mestu, manko. Ženska kot mesto, ime v simbolnem obstaja, eksistira, vendar pa to mesto zasedajo parcialni objekti, dozdevki, ki moškemu pozitivirajo manko Drugega, Ženske. Ženska, kot biološko definirano bitje, za moškega predstavlja zgolj *medij* za objekt a oziroma dozdevke s katerimi moški „okrasijo“ žensko, zato J. A. Miller Lacanovo trditev, da „Ženska ne obstaja“ poveže z ženskim mestom v simbolnem, ki ga zapolni dozdevek kot polnilo manka v Drugem: „'Ženska ne obstaja' ne pomeni, da mesto ženske ne obstaja, temveč pomeni, da to mesto po svojem bistvu ostaja prazno. Kar pa ne ovira tega, da lahko na tem mestu na nekaj naletimo. Na tem mestu naletimo zgolj na maske ničesar, ki v zadostni meri opravičujejo povezavo med ženskimi dozdevki“ (Miller, 1997a: 6).

Ženska kot biološko različna od moškega obstaja, vendar pa Ženska kot Drugi ne obstaja, obstaja kot zaprečeni Drugi, ki mu manjka poslednji označevalec. Moški tako svojo kastracijo zanika s tem, da v Žensko, Drugega investira objekt a oziroma mu je edini dostop do realne biti omogočen le preko objekta a .

Če si pogledamo Lacanovo shemo, potem vidimo, da Φ ali S2 (kot simbol zgoščitve verige označevalcev), na moški strani, simbolizira vse moške identifikacije s falosom (Φ). Ženska je na drugi strani prav tako obsojena na kastracijo. To vidimo, ker je prečrtani La na ženski povezan s simbolom za falos (Φ) na moški strani. Φ predstavlja falično funkcijo, torej podreditev Simbolnemu redu. Prečrtan La na desni strani pa simbolizira *ne-vse* Ženske, njeno nepopolno določenost s falično funkcijo. Zato pravega (realnega) partnerja ženska lahko najde le z $S(\bar{A})$, pri čemer prečrtani A (mi ga pišemo z \bar{A}) simbolizira manko v Drugem, njegovo nezmožnost, da nam dá končni označevalec smisla. Ženski užitek se tako vpisuje na mesto realnega oziroma manka v simbolnem.

Vendar pa, kot poudarja Bruce Fink, tega manka končnega označevalca ne smemo enačiti z mankom, ki poganja željo, manko, ki priča o tem, da je govornica prežeta z željo. Ta manko, ki je drugo ime za željo je že vključen v falično funkcijo kateri je ženska prav tako podvržena. Označevalec tega manka bi bil sam falični označevalec, Φ ali S2 (Drugim kot vedno manjkav).

Hrbtna stran Drugega (S2 ali Φ) pa je kot smo videli izključena instanca primarnega očeta, S1, ki ni podvržena falični funkciji in je tako v „sorodstvu” z ženskim užitkom oziroma njenim realnim partnerjem, ki ga simbolizira $S(\bar{A})$, manko končnega označevalca:

„Potemtakem je še eno obličje Drugega kot zaprečenega, ki je tu na delu; njegova prva razlaga bi lahko bila, da gre za prvotno potlačitev kot izvor oziroma sidr.išče nečesa, tako da lahko to, od koder nekaj izgine, pride do biti: za izključitev nečesa iz simbolne ureditve, na kateri temelji celota te ureditve. Po Lacanu prvotna potlačitev sestoji v izvzetju S1, unarnega označevalca – različnega od vseh drugih označevalcev – , ki ni 'del' simbolne ureditve. S1 in $S(\bar{A})$ sta iste vrste, četudi v Lacanovem delu nista vedno izenačena. [...] Dostop ženske k simbolnemu nemara zahteva razmerje do falosa preko moškega, vendar pa se zdi, da njen dostop k realnemu poteka bolj 'neposredno' skozi S1 brez kakršnegakoli ovinka preko moškega.” (Fink, 1993: 250)

Podreditev simbolnemu redu nujno obsodi subjekt na manko končnega označevalca, ki bi bit združil s smislom (to simbolizira $S(\bar{A})$). S1 pa predstavlja ne-smisel, v obliki fetiša. S1 ali označevalec brez označenca stopi na mesto manka končnega označevalca in mu v analizi lahko pripišemo celo verigo smislov, pomena, S2. Delež prvotne potlačitve oziroma prapotlačitev je torej mesto, kjer bit in smisel sovpadeta, vendar se ta izgubljeni del, „nekaj” (užitek primarnega očeta, *jouissance*, ipd.) „vrne” na nivoju govornice v ne-smislu nezavednega kot govornice, S1, v fetišu ali v simptomu.

Če pogledamo iz druge strani „s strani simptoma”: nekastrirani (presežni) užitek freudovskega primarnega očeta prahorde mora biti izključen, da bi vsi njegovi sinovi lahko podlegli falični funkciji, S2, tako S1 ex-sistira v obliki nadjazovskega objekta-glasu kot ukaz in prepoved uživanja, torej kot simptom (hrbta stran fetiša). V tem pomenu sta S1 in $S(\bar{A})$ iste vrste, saj prvi na ravni simbolnega (govornice) uteleša kot fetiš zgolj manko prisotnosti končnega označevalca in zato predstavlja odgovor nezavednega ne-smisla. Kot objekt-glas pa se S1 vrne v svoji hrbtni strani, v nadjazovskem imperativu in se zato prav tako vmešča na mesto $S(\bar{A})$, kot polnilo manka končnega označevalca v Drugem.

V tem kontekstu postane tudi jasnejša Lacanova trditev, da je „Ženska eno od Imen očeta.”, saj se Ženska kot nekastrirana in izločena iz falične funkcije vpisuje na isto mesto (existence) kot freudovski primarni oče, torej izven simbolnega; kot pokaže Renata Salecl v tekstu o ženski psihozi:

„Kolikor je izvzeta kastraciji, ima Ženska isto funkcijo kot freudovski primarni oče, ki kot lastnik vseh žensk prav tako poseduje ves užitek in zato sinovom onemogoča dostop do užitka. [...] Jacques Alain Miller opozarja na razliko med Imenom očeta in Imeni očeta. Prvi pojem označuje prazni zakon, očeta kot simbolno funkcijo [S2], medtem ko plural Imena očeta [S1] meri na očeta v funkciji freudovskega primarnega očeta. Ženska torej ni v funkciji praznega simbolnega očeta, ampak je 'eno od Imen očeta', kolikor je podobna primarnemu očetu.” (Salecl, 1994: 139)

Vidimo lahko, da ima užitek (zapoved/prepoved) primarnega očetovskega nadjaza enak status kot ženski užitek, ki ne podleže simbolni kastraciji. Slednji predstavlja ženski – oziroma subjektom, ki se vpišejo na desno stran zgornje Lacanove sheme – dopolnilno obliko užitka poleg tistega, ki ji ga nudi simbolna ureditev. Če te ugotovitve postavimo pod okrilje razpravljanj o filmskem *glasu brez telesa* (Chion), potem bi moški filmski *akuzmatski glas* kot – grobo rečeno – sinonim za nadjazovski glas lahko postavili ob bok z ženskim glasom. Dolar pride na koncu svojega teksta *Glas, drugič* do prav takšnega zaključka:

„Je glas Očeta popolnoma drugačne vrste in ranga od ženskega glasu? [...] Nemara je skrivnost v tem, da sta oba eno, da sta istega izvora; da nimamo dveh zoperstavljenih glasov, temveč objekt glas, ki preči velikega Drugega v neodpravljeni 'ekstimnosti'. [...] Tisto, kar zakonu podeljuje avtoriteto, je obenem tudi tisto, kar ga od znotraj preči in cepi, tako da vsi poizkusi, da bi pregnali oni drugi glas, glas onkraj logosa, znanilca ženskega užitka, nazadnje temeljijo prav na nemožnosti, da bi se soočili z inherentno drugostjo samega zakona, vmeščeno na kraj njegovega

notranjega manka, ki ga prekriva glas. To strukturno točko v Lacanovi algebri zaznamuje matem $S(A)$ kot točko vselej manjkajočega 'poslednjega' označevalca, ki bi lahko totaliziral Drugega, točka manjkajočega temelja in izvora Zakona, in obenem točka, ki je v najtesnejši zvezi z ženskostjo in tem, kar je Lacan imenoval neobstoječa Ženska. V to točko 'drugosti znotraj Drugega' je vmečen objekt. 'Ženska' in 'moška' verzija pa sta naposled le dva načina, kako se soočiti s to isto nemožnostjo, izhajata iz iste zagate, sta dve notranje zvezani različici istega neodpravljlivo dvoumnega glasu." (Dolar, 1996: 49–50)

Glas svojo povzdignjeno, fetišistično obliko dobi v petju in/ali glasbi kot oblikama „ukrotitve” in podreditve objekta-glasu estetskemu ugodju. S tem, ko glas nastopi v svoji elaborirani obliki (glasba, petje) kot „metafora tišine in zvrst tišine” (Dolar) pa tako tudi že predstavlja blesk – kot pravi Dolar – (presežnega) užitka, ki ga simbolno izključi, vendar obenem *le* simbolno omogoči dostop do tega užitka preko fantazme, katere glavno središče je v tem primeru glasba kot elaboracija presežnega nemega užitka neslišnega objekta glasu oziroma tišine. Tišina (užitka) pa je kot pokaže Mladen Dolar s Straussovimi opozicijami vpeta v vmesno področje med kulturo in naturo in kot takšna – rečeno z Dolarjem – šele „pravi telos glasbe” oziroma „nemi užitek kot najsublimnejši moment glasbe”. Področje „nemega užitka” med simbolnim (kultura, glasba) in nestrukturiranim (hrup narave) pa je področje gona, prostor neuničljivega presežnega užitka, ki predstavlja za subjekta njegovo izginotje, *aphanisis*.

V naslednjem podpoglavju bomo, na primeru dveh filmov, pokazali kako se moški in ženska srečujeta s presežnim užtkom Drugega (ki v našem primeru zadeva objekt-glas). Gre za filma dveh režiserk: film *Strange Days* (*Zadnji dnevi*), Kathryn Bigelow in film *The Piano*, (*Klavir*) Jane Campion.

3.2a. STRANGE DAYS IN THE PIANO ALI GLAS NADJAZA IN NEMI UŽITEK

Film *Strange Days* lahko postavimo v kategorijo, ki bi jo lahko poimenovali znanstveno fantastični *film noir*. „Klasični” *film noir* ali „črn film” sodi v posebno stilistično smer ameriškega (hollywoodskega) filma, ki ga scenaristično oblikuje trdi detektivski roman, *hard-boiled story* (D. Hammet, R. Chandler...). Najvažnejše značilnosti „trdega” detektivskega romana najlažje izpostavimo tako, da ga v hitrih obrisih primerjamo s klasičnim detektivskim romanom (E. A. Poe, A. C. Doyle...). Omejili se bomo le na tri – za naš primer – najpomembnejše razlike, ki „trdega” detektiva ločijo od klasičnega detektiva¹²: 1. Detektiv „trdega” detektivskega romana je za razliko od klasičnega detektiva „ujet” in zapleten v situacijo (okolščine), ki jo raziskuje na ravni moralne odgovornosti. Situacija zapletenosti v primeru „trdega” detektiva, tega vedno postavlja pred vprašanje (pravega) moralnega stališča, ki ga mora „trdi” detektiv jasno izpostaviti, ko poišče krivca ali med samo raziskavo primera. 2. Zlo je za klasičnega detektiva zgolj motnja v (dobri) družbeni ureditvi (zakonu), medtem, ko je v „trdem” detektivskem romanu družba sama v celoti okužena z zlom. „Trdi” detektiv je postavljen v opozicijo z zakonom kot „poslednji poštenjak”, tj. moralno kreposten junak, ki razkrinkuje nemoralnost družbe pri tem pa svojo poštenost varuje z masko cinizma in je večkrat obsojen na držo samotarja, ki se upre nemoralnosti dekadentne elite in neučinkovitemu zakonu. 3. „Trdi” detektiv podleže šarmom dvolične in prevarantske *femme fatal*, ki ga največkrat napelje na kršitev zakona. Takšnega lika „usodne” ženske v klasičnem detektivskem romanu ne najdemo.

V filmu *Strange Days* imamo opravka z inverzno obliko zgornje prve in druge značilnosti „trdega” detektiva. Glavni junak filma vse skozi ohranja moralno distanco do svojih dejanj, vendar se po drugi strani prepušča (z zakonom) prepovedanim užtkom. Dejanja glavnega

¹² Opiramo se na: Zdenko Vrdlovec *Filmski leksikon*. Založba Modrijan, Ljubljana, str 204–8.

protagonista *Strange Days* so sicer v nasprotju z zunanjim zakonom (v našem primeru kot protipolom za notranji nadjazovski zakon), saj glavni protagonist filma zakon krši, vendar se krivda pojavi skozi (notranjo) moralno instanco glasu nadjaza. Izhajajoči iz logike nadjaza (prepovedi/zapovedi užitka) bomo pokazali v čem se junakova eksistencialno-ontološka pozicija (obsesionalna nevroza)¹³ razlikuje od strogo pervezne pozicije morilca, ki ga skuša glavni junak razkrinkati. V čem je razlika med obema glavnima filmskima likoma? Predno odgovorimo na to vprašanje si za osvežitev spomina pogledjmo vsebino filma:

Dogajanje filma je postavljeno v zadnje dni leta 1999, nekaj dni pred začetkom novega tisočletja (film je bil posnet leta 1995). Gledalci smo postavljeni v apokaliptično vizijo Los Angelesa (nasilje na ulicah, policijske patrulje na vsakem koraku...). Zgodba se razvija okoli osrednjega motiva filma, naprave, ki se imenuje SQID (*Superconducting Quantum Interference Device*), ki jo je FBI razvil za svoje raziskovalne namene (naprava je dosegljiva samo na črnem trgu tako, da je njegova uporaba z zakonom prepovedana). SQID (ali *playback*, kot ga krajše imenujejo v filmu) je naprava, ki deluje kot snemalec in predvajalec človeških izkušenj, občutkov, ki se shranjujejo na disk(e) (digitalne video zapise). Uporabnik naprave SQID lahko izkusi ali izkuša sedanje ali pretekle užitke, ki jih je neka oseba izkusila v preteklosti in jih je pri tem s pomočjo naprave SQID posnela na disk. Tako uporabnik SQID-a lahko podoživi vse občutke, ki jih je preživela oseba, ki je občutke neke situacije resnično doživela (tako lahko npr. „srečno“ poročeni mož svobodno prešuštuje z drugo žensko ali ta isti možki „postane“ npr. razuzdana najstnica, ki se predaja lezbičnemu spolnemu odnosu).

Glavni junak filma, bivši policaj, Lenny Nero (Ralph Fiennes) se ukvarja s preprodajanjem SQID diskov. Lenny išče ljudi, ki so pripravljene svoje izkušnje spraviti na diske in jim je za njihove posnetke (diske) pripravljen dobro plačati in prav tako je tudi sam uporabnik SQID-a.

Celotno dogajanje filma se vrti okoli dveh dogodkov: umora slavnega Afro-ameriškega glasbenika (*rapperja*) Jerika in morilca, ki svoje žrtve mori tako, da jih najprej muči in posilstvo hkrati snema z SQID-om (mučena žrtev izkusi mučiteljev užitek, ki ga ta dobi ob mučenju kot svoj lasten užitek). V filmu morilec pošlje Lennyju disk, posnetek posilstva in umora Lennyeve prijateljice Iris. Lenny predvideva, da je morilec nekdo, ki ga pozna in vseskozi sumi, da sta oba dogodka (umor črnškega glasbenika in umor, ki ga izvrši morilec z napravo SQID) povezana.

Ubiti črnski glasbenik, Jeriko je bil – kot vzpenjajoča zvezda glasbene industrije – pod okriljem Philo-a, uspešnega producenta, ki je Lennyju speljal njegovo dekle, Faith (Juliette Lewis), *femme fatal* nad katero Lenny še vedno ni obupal, saj si želi, da bi se mu vrnila. Vendar Faith ne glede na to, da Philo z njo ravna „kot z lastnino in za njega [Philo-a] ni nič drugega kot nov Ferrari“ kot Faith brezupno prepričuje Lenny, ta še vedno ostaja s Philo-m. Zato se Lenny predaja nostalgичnim izletom v preteklost s predvajanjem posnetkov SQID na katerih ima shranjene dogodke in občutke najsrečnejših trenutkov, ki sta jih s Faith preživela skupaj.

Izkaže se, da je umor Jerika res povezan s SQID-om. Ker sta se Philo – sam prav tako odvisnež od SQID-a – in Jeriko neprestano prepirala (Philo se je bal, da bo Jeriko odšel k drugi založbi), Philo pošlje Iris (Lennyevo in Faithino prijateljico), da bi vohunila za Jerikom. Ko se s prijateljico Diamond, Jerikom in njegovim prijateljem zabavajo v klubu, Iris s pomočjo naprave SQID, ki jo ima skrito pod lasuljo, snema dogajanje. Ko zapustijo klub, jih že opite na cesti ustavi policijska patrulja. Jeriko se s policajema zaplete v rasistični prepir in eden od policajev Jerika ubije – vzrok: Jeriko je bil organizator protesta proti policijskemu nasilju. Iris umor posname in pred policajema ubeži, disk s posnetkom umora pa pusti v Lennyevem avtomobilu.

Lennyju vseskozi stojita ob strani prijateljica Mace (Angela Bassett), agentka za osebno varnost (preživlja se s prevažanjem premožnih strank po nevarnem Los Angelesu) in Max (Tom Sizemore), nekdanji Lennyeve službeni kolega, prav tako bivši policaj, ki je sedaj privatni detektiv. Posnetek Jerikovega umora vse tri postavi pred dilemo ali izročiti posnetek policiji in medijem, kar bi povzročilo rasistične nemire ali kako drugače dokazati krivdo policajema, ki sta umorila Jerika.

¹³ Eksistencialno-ontološke pozicije so rezultat načina, kako se subjekt manka (želje), torej kastrirani subjekt (z izjemo psihotika, ki sploh ni subjekt, ker „ni pripravljen užitka zamenjati za Ime-Očeta“ (Miller, 1991) in perverznejša pri katerem kastracija ni dokončno izpeljana) „obnaša“ v odnosu do ekstimne biti (objekta *a*, Reči, biti oziroma preseženga užitka). Seveda pa je že sam subjektov odnos do biti odvisen od (ne)uspelosti (simbolne) kastracije oziroma ponotranjenja simbolnega zakona, torej od tega v katero eksistencialno-ontološko pozicijo spada.

Klinične oznake perverzija, nevroza (obsesija in histerija), psihoza, paranoja itd. jemljemo znotraj lacanovske psihoanalize in ne kot klinične kategorije, izraze za patološka duševna stanja. Lacan te klinične kategorije v svojem delu podvrže „filozofskiji“ (Žižek) in s tem postanejo ontološko-eksistenčne pozicije subjektov (Žižek, 1993a: 285).

Proti koncu filma, Mace na novoletni zabavi – kot ji svetuje Lenny – izroči disk s posnetkom Jerikovega umora glavnemu policijskemu komisarju Stricklandu, bivšemu Lennyevem nadrejenemu, vendar se Strickland noče pogovarjati z Mace, saj je posedovanje naprave SQID protizakonito. Zaradi nelegalnega posedovanja naprave SQID, Mace pobegne brez diska. Strickland disk z umorom zadrži. Lenny pa odkrije kdo je umoril Iris. Morilec je Max, Lennyev prijatelj, ki ga je paranoični Philo najel, da bi zasledoval Faith. Ko Lenny odide v hotelsko sobo, kamor je Faith odpeljal Philo (številko sobe Lennyu po telefonu sporoči Max), tam najde SQID disk. Lenny si zavrti disk na napravi SQID. Na posnetku vidimo Faith, ki jo brutalno zveže morilec. Skozi subjektivni posnetek gledalci vidimo to kar vidi posiljevalec. V nadaljevanju v ogledalu poleg postelje, kjer je zvezana Faith, vidimo Maxa, ki se zazre v ogledalo in takrat tudi zvemo skupaj z Lennyem (skozi njegove oči), da je morilec Max. V perspektivi subjektivnega Maxovega posnetka vidimo Maxa (njegove roke), ki Faith odveže in izkaže se, da je šlo le za igro – Max je Faith zvezal in skupaj sta odigrala prizor posilstva. Subjektivni posnetek, ki ga je posnel Max in ga gleda Lenny se nadaljuje – z Lennyevim očmi sedaj vidimo, kar je videl Max pred sado-mazohistično igro s Faith: v sobo pride Philo, ki ga Max „prikluči“ na SQID posnetek z ojačanim signalom (kaj Philo na posnetku SQID vidi ne vidimo, vendar lahko predvidevamo, da gre za posnetek umora). Philo pade v stanje podobno klinični smrti, ki jo je povzročil premočan signal SQID posnetka (Philo je sicer fizično živ, vendar s „skuhanimi“ možgani kot pravi Max). Ko si Lenny sname napravo SQID z glave, dogajanje filma zopet spremljamo skozi pogled objektivne kamere. Nato v sobo pride Max, ki se Lennyu „izpove“. Za Maxom v hotelsko sobo pride še Faith, ki igra dvojno vlogo, tako, da v zadnjem trenutku prepreči Maxu, da bi Lennya ubil. Lenny v pretepu Maxa vrže čez ograjo balkona hotelskega nebotičnika.

Dogajanje filma se preseli na ulico. Ko Mace poskuša disk s posnetkom Jerikovega umora izročiti Stricklandu, to policajca-morilca izvesta in poskušata zato Mace umoriti. Mace se vseeno uspe ubraniti policajema in ju celo ukleni, vendar jo drugi policaji spravijo na tla in uklenejo. Uklenjeno jo pričnejo policaji pretepati z gumijevkami. Ob prizoru brutalnega policijskega nasilja razgreta množica novoletnih neučakancev ponori in napade policaje. V vsesplošnem kaosu pride na prizorišče načelnik Strickland, ki ukaže aretacijo obeh policajev krivih za umor Jerika. Na prizorišče pretepa iz hotelskega nebotičnika pride tudi Lenny. V naslednjem prizoru eden od uklenjenih policajev, krivih za umor Jerika, naredi samomor s pištolo, drugi pa v navalu besa pobere pištolo policajca, ki je naredil samomor in nameri v Mace, vendar ga pokosijo policijski strelji.

V nadaljevanju kamera pokaže Faith, ki jo ukljenjeno v lisice odpeljejo s policijskim avtomobilom. Novoletna množica prične odštevati zadnje sekunde leta 1999. Mace in Lenny se objameta, nato vsak od njiju odide k svojemu avtomobilu, vendar se Lenny v zadnjem trenutku premisli in se vrne k Mace. Film se sklene s prizorom njenega ljubezenskega objema in poljuba.

Kaj gledalcu ob gledanju *Strange Days* najbolj „pade v oči“? Film je dobesedno prežet z nasiljem in perverznimi praksami (v klubu v katerem poje Faith, uprizarjajo različne sado-mazohistične igre, SQID ...). Čisto nasprotje *Strange Days* je film Wima Wendersa *The End of Violence* (*Konec nasilja*). V čem se radikalno razlikujeta oba filma? *The End of Violence* se prav tako ukvarja z nasiljem, vendar *The End of Violence* v nasprotju s *Strange Days*, govori o državni regulaciji nasilja, natančneje o njegovem koncu.

V zgodbi *The End of Violence* razvija FBI tehnologijo, ki bi omogočila popolni nadzor nad kriminalom v Hollywoodu. V observatoriju postavljenem visoko nad mestom sledimo (med zgodbami drugi protagonistov tudi) zgodbi računalniškega strokovnjaka (*computer scientist*) Raya (Gabriel Byrne), ki izpopolnjuje FBI-jev sistem nadzorovanja. Njegovo delo je v strogi tajnosti in prav tako je sam Ray pod nadzorom FBI-ja (v observatoriju ga nadzorujejo z video kamero).

Ray s pomočjo video kamer(e) spremlja dogajanje na mestnih ulicah. V krajšem prizoru nam film pokaže Raya, ki s kamero opazuje okno neke mestne zgradbe in ob oknu stanovanja opazi žensko, ki se prepira z moškim (gledalci lahko predvidevamo da gre za ljubimca), potem Ray z nadzorno kamero „potuje“ po drugih oknih in se ustavi na ulici, kjer opazi Afro-Američana. V tem krajšem prizoru smo torej priča nekakšni tehnološko izpopolnjeni različici Hitchcockovega filma *Rear Window*: prav tako kot Jeffereies tudi Ray išče indice, ki bi en dogodek povezali z drugim (žensko, ki se prepira z moškim ter Afro-Američana, ki stoji na ulici), eno osebo z drugo in bi tako lahko celo preprečil umor, kriminalno dejanje.

V nočni izmeni. naslednji dan, Ray na monitorju opazi dogajanje na obrobju Los Angelesa: plačana morilca ustrahujeta premožnega producenta in ga nameravata umoriti. Rayevo

opazovanje tega dogodka zmoti Rayev nadzornik, ki se Rayu oglasi preko video kamere. Ko se poskuša Ray ponovno (z vodeno kamero) vrniti na prizorišče, kjer morilca ustrahujeta producenta, mu je dostop preprečen (na zaslonu računalnika se izpiše napis: *access denied*). Naslednji dan Ray v časopisu prebere novico o umoru obeh plačanih morilcev in izginulem producentu. Rayu se kasneje uspe dokopati do video zapisa na katerem je zabeleženo dogajanje večera iz dneva umora morilcev. Agenti FBI so najeta morilca ubili z oostrostrelskim orožjem, producent pa je pobegnil. Na zaslonu posnetka z dneva umora vidimo premikajoče se merilce, ki se postavijo na glave morilcev in nato njihovo „sestrelitev” (v podobno situacijo „sestrelitve sovražnika” smo postavljeni, ko igramo video igro, in smo npr. v letalu, sovražnik pa je na zemlji).

Ray se v svojem iskanju kriminalnih indicev precej približa klasičnemu detektivskemu postopku. Ray do določene točke v filmu še vedno zaupa zakonu (FBI), saj je kot pravi sam, že delal na projektih, ki jih javnost ni odobraval in zato sistema nadzora ne vidi kot neetično ali sporno podjetje. Zaupanje v avtoriteto zakona Ray ohranja dokler se zločin (umor plačanih morilcev) dejansko ne zgodi. Skratka, do točke umora se Rayevo iskanje in dešifriranje sledi preteklih, bodočih in *hic et nunc* kriminalnih dejanj močno približa deduktivni logiki klasičnega detektiva.

Če sedaj primerjamo oba glavna protagonista, obeh filmov *The End of Violence* in *Strange Days*, Raya in Lennya, lahko rečemo, da se Ray vpisuje v register želje in Lenny v register gona. Zakaj? Logika, ki usmerja ravnanje obeh filmskih junakov se radikalno razlikuje. Tukaj izhajamo iz opozicije (želja/gon, klasični detektiv/„trdi” detektiv), ki jo razvije Joan Copjec v tekstu *The Phenomenal Nonphenomenal* v zborniku *Shades of Noir* (navajamo Žižkovo strnjeno povzete glavne ideje J. Copjec, ki jo Žižek razvije na koncu svojega teksta *Kantian Background of Noir Subject*, ki je prav tako v zborniku *Shades of Noir*):

„[o]snovna libidinalna matrica prehoda od pripovedi, ki temelji na logiki in dedukciji, k *noir* pripovedi je prehod od želje k gonu. 'Želja in njena interpretacija', naslov Lacanovega seminarja iz let 1958–59 moramo vzeti kot tavitološko: kar nam hoče ta seminar pokazati je to, da je želja že njena interpretacija, da je interpretacija želje že vseskozi želja interpretacije – želja je sila, ki nas prisili da napredujemo v neskončnost od enega označevalca k drugemu v upanju da bomo dosegli končni označevalec [...] V opoziciji z željo, gon ni 'progresiven', temveč preje 'regresiven', omejen na neskončno kroženje okoli neke fiksne točke, ki nas privlači. Gon je tako imobiliziran s strani te točke in moči fascinacije, ki jo ta [za subjekta] predstavlja. Na kratko, opozicija med željo in gonom korespondira z opozicijo med simptomom in fantazmo: simptomi so šifrirana sporočila, ki jih moramo interpretirati, v fantazme pa lahko le zijamo, fantazma se upira interpretaciji [z drugimi besedami: fantazma zaustavi interpretacijo]. V tem natančnem pomenu je simptom utemeljen na izbiri biti, predstavlja primer 'Sem, torej ono misli', kar pomeni, da je moja 'potlačena', nezavedna misel artikulirana na razsrediščnem mestu. Gre za misel, ki sem se je odpovedal z izbiro biti. Fantazma nasprotno, predstavlja primer 'Mislim, torej ono je': v njej [fantazmi] sem zreduciran na čisto misel [*cogito*], ki intuitivno spoznava bit bebove *jouissance*.” (Žižek, 1993: 222)

Da bi postavili zgornjo Žižkovo razlago izbire med bitjo in mislijo (med željo in gonom) v širši kontekst, moramo izhajati iz druge Lacanove razlage *cogita*, ki jo Lacan razvije v neobjavljenem seminarju *Logika Fantazme*.¹⁴

¹⁴ Opiramo se na tekst Slavoj Žižka *Cogito in spolna razlika* Problemi, št. 4/5, Analecta, Ljubljana, 1993 in tekst Mladena Dolarja *Cogito kot subjekt nezavednega*, Problemi, Razpol 10, Analecta, Ljubljana, 1997. V Dolarjevem tekstu sta temeljito razloženi obe Lacanovi branji *cogita* (prvo, standardno branje smo predstavili v drugem poglavju, na tem mestu bomo na kratko predstavili še Lacanovo drugo branje *cogita*).

Izbira misli za ceno izgube biti (standardno branje) in izbira biti za ceno izgube smisla (Lacanovo drugo branje *cogita*) pa moramo brati skupaj, v njenem antagonizmu. Dolar na koncu zgoraj omenjenega teksta zapiše: „*Problem razumevanja Lacana izhaja, med drugim, iz dejstva, da je treba slediti logiki njegovega razvoja in da nobenega od stadijev njegove teorije ne moremo vzeti za dokončnega, za končno upodobo 'resnice'. Medtem ko je njegovo prizadevanje ostajalo ves čas enako in njegove raziskave ponujajo trdno enotnost, pa imamo obenem opravka z osupljivimi razlikami med odgovori, ki jih je ponudil*”

Če je Lacan v *Štirih temeljnih konceptih psihoanalize* predlagal izbiro misli, smisla kar je subjekt plačal z izgubo biti, pa sedaj, v *Logiki fantazme*, predlaga prav obratno – izbrati moramo bit. Izbira biti pa predstavlja izriv misli v nezavedno.

Če smo morali v prvem branju kot subjekti izbrati misel za ceno izgube biti, pa sedaj izberemo bit za ceno izgube misli (misli brez biti). Izbira biti pomeni, da izberemo subjekt brez nezavednega, to je izbira „zavesti, izbira 'normalne', navidez 'naravne' forme subjektivnosti. Prav ta izbira sedaj tvori temeljno alienacijo subjekta.” (Dolar, 1997: 84) Subjekt v tej izbiri predpostavlja, da je „gospodar biti”.

Bit, ki jo subjekt izbere je različna od biti objekta. Če se je subjekt v prvem Lacanovem branju cogita sam ponudil Drugemu kot objekt v koraku separacije (z namenom, da bi spoznal željo Drugega in s tem lastno željo), pa sedaj izbere 'lažno bit' z namenom, da se izogne objektu (da bi se mu ne bi bilo treba Drugemu ponuditi kot objekt). „Prav ta napačna, lažna bit daje oporo jazu in tako omogoča mehanizem imaginarnega, ponuja teren za vse peripetije zrcala. [...] Tako nastane tvorba jaza, ki ga Lacan imenuje '*moi-je*' in ki je osnovana na izvrženju misli, a prav v tem se subjekt sam izkusi kot subjekt misli v običajnem pomenu besede.” (Dolar, *ibid.*) Skratka, izbira lažne biti je izbira biti, ki je zgolj mišljena, fantazmatska bit (*res cogitans*) in ne 'realna' bit. Ta fantazmatska, 'lažna bit' implicira izvrženje misli, ki je sedaj postavljeno v nezavedno (simptom). Descartes pa ravno iz te lažne (fantazmatske) biti naredi substanco s svojo 'mislečo stvarjo', *res cogitans*.

Prava (nezavedna) misel (brez biti) je tako ločena od smisla, to je misel brez jaza (biti), vendar ne brez subjekta, ki je na strani nezavedne misli in celo več kot trdi Dolar z Lacanom: „Mišljenje, vredno svojega imena, vznikne la na strani druge alternative, misli brez biti, a to je nekaj, česar se ne da izbrati. Freud je nenehno vztrajal pri tem, da 'nezavedno misli' in Lacan je šel še dlje: *edino nezavedno misli*, s pravo digniteto mišljenja, ki vselej preseneti s svojo novostjo” (Dolar, *ibid.*).

Tukaj torej dobimo izbiro: „Sem torej ono misli.” 'Jaz' ('lažno bit') lahko izberemo le za ceno izriva nezavedne misli, 'mislečega nezavednega', torej simptoma (madeža, tujka ...), ki mora ostati izključen. Lacanovo drugo branje (izbira biti) se od prvega branja (izbira misli) razlikuje po tem, „da ne dobimo cogita kot subjekta nezavednega, temveč prav nasprotno, *cogito kot nasprotje nezavednega*” (Dolar, 1997: 83).

Kako pa je z izbiro 'mislim' („Mislim torej ono je”)? V tem drugem primeru gre za izbiro predsubstancnega cogita, čistega 'mislim', misel, ki je „oropana vseh nadaljnjih predikatov, torej misel, ki sovпада s čisto bitjo, oziroma natančneje hiperbolična točka, ki ni niti misel niti bit” (Žižek, 1993a: 276). Tako dobimo na strani izbire biti: „sem torej ono misli” *fantazmatsko bit* (napačno, 'polovično bit' „svobodnega” subjekta) in na strani „Mislim torej ono je” *fantazmatski cogito* oziroma boljše „*cogito kot fantazmatski pogled*” (Žižek, *ibid.*). Žižek v tekstu *Cogito in spolna razlika* poda nekaj ilustracij cogita kot fantazmatskega pogleda:

„Drugače povedano, ko izgubim vse svoje dejanske predikate, nisem nič drugega kot pogled, ki mu je paradoksnost omogočeno, da opazuje svet v katerem ne obstajam (kot, denimo, fantazma starševskega koitiranja, kjer sem zveden na pogled, ki še pred mojim dejanskim obstojem opazuje moje lastno spočetje, ali fantazmatski prizor, kjer sem priča lastnemu pogrebu). V tem natančnem smislu bi lahko rekli, da *fantazma* v svoji najbolj temeljni razsežnosti implicira *izbiro mišljenja na račun biti*; v fantazmi se znajdem zveden na izginevajočo točko misli, ki kontemplira potek dogodkov za časa moje odsotnosti, moje ne-biti.” (Žižek, 1993a: 278)

Več kot zgovoren (slikarski) primer cogita kot čistega 'mislim', *cogita kot fantazmatskega pogleda*, je Dalíjeva slika, z daljšim naslovom (glej sliko 3.2a.7): *Dalí od zadaj, slikajoč Galo*

ob različnih časih. [...] Njegovo poglavitno sporočilo je tako nemara predvsem v kontinuiteti in logiki nekega iskanja, prej kot v kateremkoli posameznem rezultatu” (Dolar, 1997: 92).

od zadaj, ki je ovekovečena v šestih resničnih roženicah, ki so začasno odsevane v šestih resničnih ogledalih. Kar Dalíjevo sliko loči od „klasičnega” avtoportreta je prav Dalíjev genij, ki je „zavzel” točko čistega *cogita*, točko iz katere je lahko „videl sebe videčega”.

Slika 3.2a.7: Salvador Dalí: *Dalí od zadaj, slikajoč Galo od zadaj, ki je ovekovečena v šestih resničnih roženicah, ki so začasno odsevane v šestih resničnih ogledalih.*



Vir: Descharnes in Néret (1993: 239).

Tematizaciji *cogita kot fantazmatskega pogleda* se lahko približamo tudi preko Lacanove razlage pogleda kot objekta *a*. V seminarju XI (*Štirje temeljni koncepti psihoanalize*) Lacan razvije koncept: pogled kot objekt *a*, kjer Lacan ugotavlja, da „onstran videza ni stvari na sebi, pač pa pogled” (Lacan, 1996: 97) in *cogito*, kot čisti 'mislim', je ravno ta pogled izza predstave, videza, ki ga gledamo, vidimo. Ta pogled onkraj „realnosti” simbolnega, ki jo vidi oko je pogled fantazme, *cogita kot fantazmatskega pogleda*, ki predhodi sami „substancijalizaciji” v *res cogitans*.

Ko Lacan obravnava pogled kot objekt *a* pravi – kot smo videli v tretjem poglavju – da je bistvo skopičnega gona „narediti se viden” (Lacan, 1996). „Narediti se viden” pa je videnju samemu inherenten. Kako? S tem ko se nam točka (fascinacije), ki jo gledamo (domnevno) skriva in nam pogled tudi vrne, se sami „naredimo vidni” za to točko skrivanja, fascinacije (madež), ki ga gledamo, kar se zgodi Jeffereisu v Hitchcockovem *Dvoriščnem oknu*, ko ga morilec zaloti pri njegovem *voyeurstvu*. *Cogito kot fantazmatski pogled* pa je, v primeru Jeffereisa, prav pogled samega Jeffereisa, ki je izza površine okna Jeffereisove sobe, okna ki samo po sebi že deluje kot gigantsko oko (simbolna realnost) (Žižek, 1993a: 280).

Trenutek „materializacije” *cogita kot fantazmatskega pogleda* je trenutek, ko se v simbolno realnost vpiše naš lasten pogled, ko torej ugledamo samega sebe kot objekt-madež (objekt-pogled), svoj lastni objekt užitka (objekt skopične pulzije je prav vrnjeni pogled samega *voyeurja*), s tem pa izgubimo distanco do lastnega polja videnja, saj za trenutek ugledamo samega sebe v polju lastnega videnja. Ugledamo torej fantazmatski objekt *a*, pogled kot objekt lastnega užitka. Skopični gon pa je krožno gibanje od točke skrivanja („skrivajočega” se objekta, ki nas fascinira) k „narediti se viden” (naš lasten *voyeurski* pogled se nam vrne v polju videnja, ugledamo samega sebe v polju videnja).

Lacan se problema *cogita* v svojem drugem branju (*Logika fantazme*) loti iz drugega zornega kota, preko logike fantazme. Fantazma že določa neko izbiro biti, ki določa, „zakoliči” subjektovo uživanje. Fantazme se kot pravi Lacan ne da interpretirati, saj zaustavi neskončno podaljševanje označevalne verige (Dolar, 1997: 83). V fantazmi se torej nahajamo, ko smo postavljeni v pogled čistega *cogita* in se soočimo z objektom svojega užitka, s svojo bitjo („mislim torej ono je”). Ko torej izgubimo distanco do podobe, ki jo gledamo in se sami ujamemo v polje lastnega videnja in smo le pasivni opazovalci, ohromljeni s fantazmatskimi podobami, zreducirani na pozicijo čistega *cogita*, ki le pasivno zre v lastne fantazmatske objekte (podobe), nesimbolizabilne madeže užitka, „bebavo *jouissance*” (Žižek).

V tem pomenu se Lenny, kot glavni protagonist filma *Strange Days*, s svojo zapletenostjo v samo situacijo – s tem ko ga „težave najdejo” – vpisuje v register gona, saj je zreduciran na pasivnega opazovalca (čisti *cogito*), žrtev Faithinih in Maxovih prevar in konec koncev podrejen in pasivno odvisen od užitka, ki ga „generira” SQID, glavno gibalo filma, ki ni nič drugega kot nekakšen futuristični objekt-generator presežnega užitka.

Klasičnega detektiva po drugi strani določa želja, interpretacija simptoma (skrivnosti, šifiranega sporočila). Takšno pozicijo zavzame Ray (*The End of Violence*), ko s kamero raziskuje „kraj zločina”, „skrivnost za zaveso”, ko s povečevalnim steklom – kaj je kamera drugega kot povečevalno steklo – kot Sherlock Holmes išče indice, „ključe”, ki bi mu odprli „vrata zločina”.

Tematizacija uporabe računalniške tehnologije v prihodnosti je točka, ki oba filma postavlja v isto kategorijo. Razlika v načinu uporabe računalniške tehnologije v obeh filmih se vpisuje v opozicijo želja/gon. Če v filmu *The End of Violence* lahko le iz velike razdalje opazujemo zločin, ki se dogaja pred našimi očmi (na monitorju računalnika lahko Ray le opazuje kako agenti FBI-ja umorijo najeta morilca z ostrostrelskim orožjem, kar za Raya postane „točka”, ki jo mora interpretirati, raziskati), smo v filmu *Strange Days* skoraj dobesedno „vrženi” v sam akt zločina, v njegovo „bit”, presežni užitek (ko si Lenny ogleduje SQID posnetek Irisinega umora ga to dobesedno pahne v tesnobna občutja, ki jih lahko vidimo na njegovem obrazu).

Iz te komparativne ravni se bomo sedaj spustili na raven analize filma *Strange Days*, analize ki se bistveno tiče odnosov filmskih protagonistov do presežnega užitka. Poglejmo si najprej vlogi Lennya in Maxa.

V čem se Lenny in Max razlikujeta glede na odnos, ki ga imata oba do SQID posnetkov in užitka „shranjenega” na teh posnetkih? Na najbolj splošni ravni lahko rečemo, da se Lenny namenoma izogiba SQID posnetkom, na katerih so uprizorjeni umori ali kakršnakoli drugačna kriminalna dejanja (te posnetke v filmu imenujejo „črna roba”, *black jack clips*), medtem, ko Max po drugi strani sam celo snema brutalna kriminalna dejanja (posnetek Irisinega umora Max celo pošlje Lennyu) in v njih išče presežni užitek, užitek za katerega bi lahko rekli, da je njegova seksualna zadovoljitev postavljena izven biološkega koitusa (Maxa zanima predvsem njegov lasten užitek, ki ga dobi ob mučenju žrtve „v obeh” Drugega, same mučene žrtve). Za Lennya pa lahko rečemo, da uživa prav v posnetkih spolnih odnosov, vendar pa ga nasilje odbija. Sploh se ima Lenny s preprodajanjem SQID diskov za nekakšnega „rešitelja človeških življenj”, saj kot sam – sicer v šali – pravi, nudi humanitarne usluge (*humanitarian services*), ker ljudem omogoči, da v svojih varnih domovih izkusijo vse spolne perverzности, ki bi jih drugače morali poiskati na nevarnih ulicah Los Angelesa (kot zgovorno pravi Lenny: „Everybody needs to take a walk to the dark end of the street sometime. That's what we are.”).

Lenny skratka (pre)prodaja spolne fantazme, katerim se tudi sam rad predaja, medtem, ko Max išče presežni užitek. Lenny pa se „srečanja” s presežnim užitkom boji. Konec koncev Max Lennyu – s tem, ko mu pošlje posnetek Irisinega brutalnega umora – pokaže prav mejo, ki se je Lenny boji prestopiti; kot da bi mu Max s posnetkom Irisinega umora hotel reči: „Želel si užitek, na tukaj imaš nekaj veliko več, njegov presežek!”

Ali imamo tako lahko tudi Lennyeva dejanja za perverzna? J. A. Miller v tekstu *O perverziji* pravi, da nevrotiki, sicer lahko imajo perverzne fantazme, vendar jih zaradi tega psihoanalitik ne sme diagnosticirati za perverznejše (Miller, 1997: 108). V čem se torej perverzija loči od obsesionalne nevroze? To je vprašanje, ki si ga moramo nujno postaviti, saj izhajamo iz teze, da se Max vpisuje v perverzno in Lenny v obsesionalno eksistencialno-ontološka pozicijo.

Poglejmo najprej kaj je glavna poteza perverzije. Za razlago perverzije se moramo obrniti na Lacanovo kritiko Kantovega kategoričnega imperativa, ki jo Lacan razvije v spisu *Kant s Sadom*¹⁵. Glavni očitek, ki ga Lacan naslovi na Kanta se tiče formulacije njegovega moralnega zakona oziroma kategoričnega imperativa („Deluj tako, da lahko velja maksima tvoje volje vselej hkrati kot načelo obče zakonodaje.”). Kant po Lacanu spregleda razcep med *subjektom izjavljanja* in *subjektom izjave*¹⁶.

Kantovski subjekt uteleša trojno vlogo v odnosu do moralnega zakona. Subjekt je pri Kantu avtor zakona, izvrševalec zakona in podrejen zakonu: „Kot umno bitje je kantovski subjekt avtor moralnega zakona; kot svobodno bitje, se pravi kot avtonomen, je izvrševalec zakona, s čimer se sooči s kategoričnim imperativom; in kot obdarjen z dobro voljo se sam podredi zakonu.” (Baas, 1988: 32)

Lacan nasproti Kantovemu imperativu postavlja sadovski imperativ (ki ga Sade sicer ne poda v dobesedni formulaciji v svojem tekstu *Filozofija v budoarju*) in se glasi: „Pravico imam uživati v tvojem telesu, mi lahko vsakdo reče, in to pravico bom užival, ne da bi me kakršna koli omejitev zaustavila pri kapricah čezmernosti, ki si jih bom hotel s tem potešiti” (Lacan v Baas, 1988: 31).

To trojno vlogo (avtor, izvrševalec in tisti, ki se podredi zakonu) Baas po Lacanu zreducira na osnovno „bipolarnost”: na eni strani je subjekt kolikor je reduciran na dejavnika-izvrševalca zakona (*subjekt izjave*), na drugi strani pa je Drugi, ki je obenem avtor zakona in podrejen zakonu (*subjekt izjavljanja*). Ta razcep subjekta Baas razloži na sadovskem imperativu. V krajši obliki ga zapiše: „Pravico imam uživati v tvojem telesu, mi lahko vsakdo reče [...]”. *'Mi'* iz „mi lahko reče” je *subjekt izjavljanja* se pravi obenem avtor in žrtev zakona oziroma Drugega in *'jaz'*, ki reče „Pravico imam” je *subjekt izjave* oziroma, subjekt izvrševalec zakona. Sadovski imperativ tako implicira in manifestira razcep subjekta, ki je po

¹⁵ Izhajamo iz teksta Bernarda Baasa *Čista želja glede Lacanovega 'Kanta s Sadom'* v zborniku *Želja in Krivda*, ur. Miran Božovič; Analecta, Ljubljana, 1988.

¹⁶ Najlaže lahko razliko med *subjektom izjavljanja* in *subjektom izjave* izpostavimo preko Epimenidesovega paradoksa lažnivca („Vsi Krečani so lažnivci.”) kot to stori Miller v uvodu v Lacanov tekst *Televizija* (Miller v Lacan, 1993: 30–32). Ko pravimo, „[jaz] lažem” (kar je krajša oblika Epimenidosovega paradoksa) se paradoks razkriva v preprosti predpostavki: če lažemo ko pravimo „[jaz] lažem” potem govorimo resnico in torej ne lažemo in obratno, če govorimo resnico ko rečemo „[jaz] lažem” potem dejansko lažemo in ne govorimo resnice. Skratka, če lažemo govorimo resnico in obratno če govorimo resnico lažemo. Lacan pa opozicijo med resnico in neresnico ne pojmuje simetrično kot Epimenides. Resnica in neresnica sta sicer res v opoziciji (resnica kot nasprotje neresnici), vendar Lacan opozori na še eno resnico, ki obe, resnico in neresnico, kot opoziciji, zaobseže, ki „lebdí nad njima in je temelj obeh” kot pravi Miller. To je resnica, ki vsako izjavo predpostavi kot resnično, zato tudi, ko rečem „[jaz] lažem” ne storim drugega kot da pravim „res je, da [jaz] lažem”, v tem pomenu resnično ni nasprotje neresničnega. „Drugače rečeno, obstajata dve vrsti resničnega: eno, ki je nasprotje lažnosti, in drugo, ki nevtravno drži pokonci tako resnično kot neresnično” (Miller v Lacan, 1993: 31). Raven *izjave* je torej raven na kateri lahko lažemo in govorimo resnico in raven *izjavljanja* je raven na kateri vedno govorimo resnico (kot nevtravno „vsoto” resnice in neresnice ravni *izjave*). Tako je lahko neka trditev na ravni *izjave* neresnična in na ravni *izjavljanja* vselej resnična. Miller poda primer: „Freud o tem govori v članku *Die Verneinung*, kjer pravi, da mora analitik pacientovo trditev 'to ni moja mati', ki se nanaša na njegove sanje, interpretirati tako, da je to nedvomno ona [mati], saj je beseda prisotna, negacija ob njej pa je le znamenje potlačitve. [...] Beseda mati je bila izrečena in to je dovolj, da je mati tam” (Miller v Lacan, ibid.). Tako bi lahko stavek „to ni moja mati” zapisali „res je to ni moja mati”. *Subjekt izjave* je subjekt, ki izreče stavek „to ni moja mati” in *subjekt izjavljanja* vselej nastopi zgolj v izjavljanju, govorjenju, ko izjavi zmeraj lahko dodamo 'jaz', v Freudovem primeru: „res je da [jaz] pravim da to ni moja mati” in ta 'jaz' je *subjekt izjavljanja*.

Drugi, govornica (govor) tako vselej implicira resnično, ki nima svojega nasprotja. Resnica ravni *izjavljanja* pa ni – če lahko tako rečemo – „resnica realnega” (biti, simptoma), čeprav je slednja že vključena, „notranja” diskurzu, govornici. Ko analizant preko prostih asociacij govori vse kar mu „pade na pamet”, ko skratka hoče „izreči vse” do tega nikoli ne pride, ta nezmožnost pa konec koncev pripelje do tvorjenja ne-smisla (ko analizant ne prepozna smisla v svojih trditvah) in takrat se pojavi nezavedna, potlačena misel, nezavedno kot govornica („resnica realnega”) in če zna analitik ta ne-smisel (simptom) pravilno „odkodirati”, upomeniti se potlačena analizantova želja „izkristalizira”.

Lacanu vsebovan v Kantovem kategoričnem imperativu oziroma moralnem zakonu. Sadistova strategija je v tem, da temu 'mi', *subjektu izjavljanja* naloži imperativ, s tem pa se sadist kot dejavnik-izvrševalec zakona (dejavnik-mučitelj) oziroma kot *subjekt izjave* zreducira na posredniško vlogo, objekt *a*, zato Lacan očita Kantovem kategoričnemu imperativu („Deluj tako, da ...”) „rokohitrstvo, ki predpostavlja prevaro, da zakon prihaja 'od Drugega', dejansko pa izhaja iz subjektovega razcepa” (Baas, 1988: 34).

„Sadizem”, (to da sadist najde užitek v mučenju) sadista ni v užitku mučenja (to je zunanja manifestacija), ampak je sadistova glavna strategija v tem, da pokaže na razcep subjekta označevalca (Drugega) oziroma računa na razcepljenost žrtve (Drugi kot avtor in obenem podložen zakonu) in to razcepljenost prenese na svojo žrtev. S tem pa sadist zgolj zavzame mesto posrednika, instrumenta Drugega (kar je sadistova resnična želja), saj pri Drugem invocira kruti učinek zakona. Tako Baas pravi:

„[P]erverznež je le posrednik [objekt a], ki poveže – s tem, da ju spravi v isto entiteto – avtorja zakona in tistega, ki je zakonu podvržen, se pravi – v dvojnem pomenu besede [Baas tu opozarja na dvojni pomen besede *sujet*, ki v francoščini lahko pomeni 1. svobodnega samodejavnika in 2. podložnika] – samega *subjekta* zakona. Od tega subjekta (kot izvora zakona) dobi dejavnik [dejavnik-mučitelj, subjekt izjave] zapoved, da mora izpolniti svojo dolžnost, in temu subjektu (kot podvrženem zakonu) da prestajati učinke svoje dolžnosti.” (Baas, 1988: 33)

Maxovo perverzno-morilsko strategijo določa ista matrica delovanja kot „sadovskega” mučitelja. Max prav tako generira užitek v Drugemu (žrtvi) s tem, ko svoje občutke presežnega užitka, ki mu ga nudi mučenje žrtve, prenese na svojo žrtev, Drugega. Oziroma kot ilustrativno zapiše Alenka Zupančič prav na primeru *Strange Days* v tekstu *Od čiste želje k pulziji*: „[Morilec, Max] najde svoj užitek, svojo zadovoljitev v tem, da si ogleduje svoj užitek v zrcalu Drugega” (Zupančič, 1996: 161).

Po drugi strani mazohistični perverznež prav tako postavlja presežni užitek v Drugega s tem, ko se postavi za objekt-instrument fantazem Drugega, za objekt užitka Drugega (npr. gospodovalne Domine).

Skratka, sadist pokaže svoji žrtvi njeno „avtorstvo” zakona in njeno „podložništvo” s tem da sam privzame vlogo „avtorja” krutega zakona (instrumenta „sadističnega” Drugega) in prav tako mazohistični perverznež zavzame vlogo „podložnika” zakona s tem, da navidezno Drugega postavi za „avtorja” zakona (npr. Domino), torej sebe zreducira na instrument Drugega, zakona (Domine). Med mazohistom in sadistom pa vseeno obstaja asimetrija. Če za mazohista velja, da si gospodarja postavi, da bi se ponižal, pa sadist ne uživa v tem, da mazohistu ugodi, pač pa da v mučeni žrtvi izzove trpljenje (Domina tako za mazohista ni Gospodar, ampak preje zaslužjeni Gospodar kot zapiše Žižek v *Kugi fantazem*). Žižek opozori na asimetrijo med mazohizmom in sadizmom izhajajoč iz Deleuzejevega teksta *Hlad in Krutost* (v sl. prevod: *Mazohizem in zakon*): „Kot je pokazal Deleuze, imamo tu opraviti z očetovsko identifikacijo: mazohist hoče videti mučen in ponižan ponotranjeni lik očetovske avtoritete, ne Ime-Očeta, ampak lik obscenega očeta [primarnega očeta], ki mu vzbujata sram. [...] [Sadistova] tarča je nasprotno 'plemenita' razsežnost simbolnega dostojanstva žrtve” (Žižek, 1997: 82).

Perverzija od obsesionalne nevroze „loči” kastracija, natančneje njena (ne)dovršitev. Za perverznejša je značilno, da že ima objekt užitka, medtem, ko je obsesionalec negotov glede (seksualne) zadovoljitve. Perverznež od Drugega zahteva dovršitev kastracije (npr. mazohist to stori tako da od Domine, gospodarice zahteva kaznovanje, „kastracijo”). Obsesionalec pa neprestano bega od enega do drugega objekta z namenom, da bi končno našel izgubljeni objekt, objekt libida, užitka in je zato udarjen z mankom, kastriran. O obsesionalčevi kastraciji priča tudi obstoj „notranjega zakona”, nadjazovskega glasu, ki obsesionalcu preprečuje in zapoveduje užitek. Za obsesionalca je zato značilna krivda pred zakonom, tako

pred zunanjim (simbolnim), kot notranjim (nadjazom). V tem pomenu se obsesionalec vpisuje v register želje, katere vznik je, kot vemo z Lacanom, možen le s prepovedjo, zakonom.

Obsesionalec zakon priznava in Drugemu žrtvuje svoj užitek. Vendar je vseskozi prepričan, da nekje obstaja uživajoči Drugi, zato se obsesionalec trudi, da bi užitek dobil nazaj od Drugega npr. s transgresijo zakona (s kriminalnimi dejanji, prekrški ali s predajanjem perverzним fantazmam). Perverznej pa žrtvuje užitek, da bi ga dobil nazaj prav v podreditvi Drugemu (ki naj bi dovršil kastracijo). Zato si perverznej zakon sam postavi (mazohist) in njegove krute učinke (sadist) prenese na Drugega, vendar se ne sprašuje po želji Drugega (ali je trpeča pozicija žrtve zanjo prijetna ali ne oziroma v primeru mazohista, ali je postavljeni Drugi, Domina v tej vlogi zadovoljna). Želja Drugega za perverznejša ne igra bistvene vloge, zato se ne ozira na prepovedi (zakon) s katerimi se obremenjuje obsesionalec kot 'subjekt želje'.

Prav tako kot perverznej „ima” tudi gon lastno voljo in se ne ozira na željo (subjekta). Tako Miller pravi, da se perverznej vpisuje v register gona, saj perverznej prav tako kot gon ne potrebuje dovoljenja za svoja dejanja (Miller, 1997: 115). Izjema je mazohist, ki s postavitvijo Drugega(zakon) za uživajočega, od slednjega vprašuje po dovoljenjih za svoja dejanja (Drugim, Domina mora privoliti v mazohistični ritual). Vendar pa mazohist v resnici sam vodi igro, s tem ko uživa prav v sami podreditvi Drugemu (Domini) in je zato je – kot smo že rekli – le „zasužnjeni Gospodar”.

Razširimo sedaj analizo dvojice Max/Lenny s tretjim „elementom” – Faith, „element”, ki je potreben, da se celotna zgodba zaplete v ljubezenski trikotnik. Čeprav bi težko rekli, da gre v *Strange Days* samo za zgodbo o ljubezenskem trikotniku ali celo štirikotniku. Ta štirikotna povezava se pravzaprav razkrije in dovrši šele proti koncu filma, ko Max in Faith Lennyu razkrijeta svoje razmerje v hotelski sobi ob „klinično mrtvem” Philou.

Vloga Faith je v filmu več kot ključna za razumevaje Lennyeve obsesionalne pozicije. Faith predstavlja tipično *femme fatale*, falično žensko, histeričarko. Faith prakticira pozicijo zapeljivke in ima razmerje z vsemi tremi glavnimi protagonistami filma – Lennyem, Maxom in Philom. Vse tri tudi zapelje in prevara. Philoa izda, ker se zaplete z Maxom. Maxu prepereči, da bi umoril Lennya. Lennyu, s katerim je imela razmerje v preteklosti, pa skozi cel filma dá vedeti, da z njim noče več stopiti v ljubezenskega razmerja. Tudi ko Lenny obiše Faith, v njenem stanovanju, takrat ko je pri njej tudi Philo, in jo Philo, potem ko vidi Lennya, postavi pred izbiro – ali jaz ali Lenny – Faith vseeno izbere Philoa (čeprav Lennyu ob odhodu skoraj v besu, ki meji na obup zabiča, naj jo že končno pusti pri miru).

Strategijo histeričarke določa dvojnost glede želje Drugega, ki je vidna v njeni želji po zapeljevanju moških z namenom, da bi tako postala „predmet poželenja”, objekt želje. Histeričarka noče biti zgolj parcialni objekt moškega užitka, ampak hoče ohraniti status nedosegljivega objekta želje, status zapeljivke, zato histerična strategija zapeljevanja temelji na maškaradi, maskah, *dozdevkih* (Miller), ki zakrijejo manko v Drugem, manko Ženske.

Na nivoju želje moški žensko konstituira kot falos. Miller v tekstu *Labirinti ljubezni* pravi: „Kolikor ljubiti pomeni želeto mora objekt imeti pomen falosa” (Miller, 1995b: 99). Da pa bi moški pri ženski izzval ljubezen, da bi ljubljena ženska postala ljubeča mora sama v sebi prepoznati manko, svojo kastracijo, tega pa falična ženska noče, saj je njeno glavno vodilo v ljubezni prav zakritje manka z dozdevki; kar z drugimi besedami pomeni, da ženska želi ostati objekt želje, objekt, ki si ga moški želi. Falična ženska tako od moškega želi, da jo občuduje „iz razdalje” in da moški njene dozdevke (maske) vzame „za res”.

Iz povedanega lahko tako povlečemo krajši zaključek ljubezni, ki ga poda Miller v zgoraj omenjenem tekstu: „[l]jubiti drugega pomeni konstituirati ga kot falos, toda želja, da bi nas ljubil, da bi bil torej ljubljene ljubeč, pomeni njegovo kastracijo” (Miller, 1995b: 97). Za histeričarko tako velja, da „konstituira moškega kot falos in ga na skrivaj kastrira” (Miller, idid.). Ženska lahko moškega ljubi zaradi njegovega simbolnega statusa v družbi (denarja,

poznanstev ...), skratka prepozna njegovo faličnost kot pravi R. Salecl (Salecl, 1997: 90) in po prepoznanju lastne faličnosti s strani ženske se moški prav tako sprašuje.

Po drugi strani pa ženska histeričarka moškega na skrivaj „kastriira” tako, da slednjega še vedno ohranja na nivoju želečega subjekta s tem, ko sebe ponudi preko strategij zapeljevanja, za objekt želje, objekt moškega manka. Formula histerije zato zadeva vprašanje kako pri ljubljenemu povzročiti vznik manka.

Subjekt želje vedno potrebuje točko identifikacije. Freud jo imenuje Ideal-jaza, Lacan pa z matemom S1, označevalec-gospodar (Miller, 2001: 98). Ideal-jaza pomeni za subjekta točko identifikacije s pogledom, idealom od koder si je subjekt všeč (v krajši obliki „gledati se skozi drugega”). V primeru falične ženske gre za pogled moškega, ki ga ženska postavi na mesto Ideala-jaza, točke od koder se ženska gleda kot si je všeč.

Faithino razmerje z vsemi tremi moškimi v filmu, bi lahko razložili skozi narcisistično identifikacijo z Idealom-jaza. Faith v odnosu z vsemi tremi moškimi – Philom, Maxom in Lennyem – išče prav takšno narcisistično identifikacijo.

Philo za Faith kot glasbenico (pevko) predstavlja predvsem nekoga, ki ji bo omogočil uspeh na glasbenem področju, saj ji kot vpliven producent lahko omogoči, da posname svoj prvi album pod okriljem svoje založbe – v vlogi (slavne) pevke se Faith vseskozi vidi in prepozna – ter lahko rečemo, da prav zaradi svoje želje po uspehu za „vsako ceno”, tudi zavrača Lennyevo ljubezen s takim obupom – češ pusti me pri miru, sedaj te ne potrebujem več, čeprav te še vedno ljubim.

Tudi razmerje, ki ga je imela Faith z Lennyem predno sta se razšla, je temeljilo na narcisistični identifikaciji z Idealom-jaza. Na SQID posnetku, ki si ga Lenny zavrti, ko hoče ponovno podoživeti srečne trenutke s Faith, vidimo njun spolni odnos preko Lennyevih oči (subjektivna kamera kaže obraz Faith kot ga vidi Lenny „s svojimi očmi”). Četudi se zdi, da se Faith popolnoma prepusti temu kar smo zgoraj rekli „biti objekt užitka moškega”, pa vseeno ni tako. Faith hoče biti predvsem (cel) objekt želje pogleda, ki jo gleda s točke od koder si je všeč in ne parcialni objekt užitka. To Faithino pozicijo lahko razberemo že iz njenega stavka, ko Lennyu med samim spolnim odnosom pravi: „*I love your eyes, Lenny. I love the way they see.*” / „*Všeč so mi tvoje oči, Lenny. Všeč mi je kako vidijo.*” Ta Faithin stavek pa lahko beremo skoraj kot prototip narcisistične identifikacije z Idealom-jaza. Z drugimi besedami bi Faithin stavek lahko zapisali: „Všeč mi je Lenny, da me gledaš na način kot sem si sama všeč (v tvoji želji).”

Prav tako Faith ohranja narcisistično razmerje z Maxom. Čeprav se zdi da je za Maxa Faith le objekt užitka, pa spet velja lahko ravno nasprotno. Faithino privolitev v Maxovo perverzno sado-mazohistično igro (Max s pomočjo SQID naprave „priklopi” Faith na svoje občutke, užitek, ki ga dobi ob tem ko Faith domnevno posiljuje pa Faith občuti kot lasten užitek) in jo Lenny proti koncu filma (v hotelski sobi) dobi na posnetku „skozi” Maxove oči, res lahko razumemo kot Faithino privolitev, da za Maxa predstavlja „žrtev”, ki jo bo Max ponižal, mučil. Tudi, če se za nekaj trenutkov zdi, da je Faith res popustila v svoji igri „biti objekt želje” in je dobila status objekta užitka, žrtve, instrumenta Maxovega sadističnega užitka, pa Faith status neulovljivega objekta želje potrди, ko stopi na Lennyevo stran (Maxu iz roke zbije pištolo in s tem Lennyu dá možnost da Maxa vrže čez balkonsko ograjo hotelskega nebotačnika).

Kakšna logika pa poganja Lennyevev odnos s Faith? Kot smo videli Lenny kot filmski *noir* junak spada v register gona, vendar pa je ta določitev vse prej kot črno-bela. Lenny je res velikokrat žrtev svojih lastnih fantazem in odvisen od užitka, ki mu ga nudi predajanje spolnim perverznostim SQID posnetkov, vendar Lenny obrambo pred presežnim užitkom gona poišče v ljubezni oziroma neuslišani ljubezni, ki ga ohranja za subjekta, varuje pred – rečeno z Lacanom – izbrisom (*aphanisis*) kot subjekta. Lenny to sam tudi prizna v pogovoru z Mace (dialog je iz prve polovice filma):

Mace: „*You are calmly back-stroking along in big toilet bowl and you somehow never let it touch you. I mean between working vice and current so called 'occupation', you must have seen every kind of perversion. But you are just like teflon-man, you still come out guff-ball romatic.*” / „Mirno plavaš v pokvarjenem svetu in nekako nikoli ne pustiš, da bi ti prišel do živega. Od npravstvenega policaja do tako imenovane zdajšnje 'kariere', si gotovo videl vse vrste perverzности. Toda kot, da te popolnoma nič ne gane. Si kot nekakšen človek-teflon. Še vedno ostajaš zmešani romantik
Lenny: „*It's sort of my shield, Macey.*” / „To je neke vrste moj obrambni zid, Macey.”

Lahko bi rekli, da Lenny ljubi Faith zgolj na romantičen način, na ravni ljubezni, vendar pa Faith sama kot takšna („cela” oseba kot objekt ljubezni) za Lennya predstavlja oporo za objekt libida, objekt *a*. V Lennyevem primeru – Faithin glas za Lennya predstavlja „njegov” objekt *a*. Predno si pogledamo kdaj Lenny razkrije svoj objekt užitka, pa si pogledajmo kakšno je razmerje med libidinalnim objektom gona in ljubeznijo?

Po Freudu moramo libido razumeti kot subjektovo (z)možnost, da najde seksualno zadovoljitev na več načinov in ne zgolj znotraj „biološke” spolnosti. Zato lahko subjekt po Freudu spolno zadovoljitev najde tudi v čisto na videz običajnih dejavnostih kot so sranje, gledanje, hranjenje, razmišljanje, pisanje, poslušanje itd (Miller, 1997: 109).

Libidinalni objekt ali objekt *a* pa ni zgolj materialni objekt, ampak kot Lacan pravi objekt-razlog želje, libidinalni objekt, objekt užitka. Ljubljeno osebo tako ne ljubimo zaradi nje same, temveč zaradi „tistega kar je njej več kot ona sama”, objekta *a*, objekta libida. Objekt libida lahko dobi tudi svojo materialno prezenco v fetišu (fetiš tu razumemo v najbanalnejši obliki, kot npr. del telesa osebe) vendar pa je objekt libida prav tako nek nematerialni objekt, ki nudi zadovoljitev izven „spolnega teritorija” zadovoljitve. V tem pomenu Miller loči med *izbranim objektom* (fetišiziramo del telesa ljubljene osebe) in *objektom libida* (nematerialnim objektom, ki je vezan na „nespolno” zadovoljitev – pisanje, razmišljanje ...). Fetišizem zato zgolj „upredmeti” libidinalni objekt v *izbrani objekt* (slednji pa z drugimi besedami ni – v grobem rečeno – nič drugega kot „materializacija” libidinalnega objekta” oziroma njegova opora): „ [f]etišizem pomeni, da lepota ni nič drugega kot opora za objekt libida, celo v tolikšni meri, da nemara objekt libida zavzame mesto izbranega objekta: najprej ženska v visokih petah, nato samo visoke pete. [...] Zato objekt libida ni nujno materialen” (Miller, 1997: 110).

Kot smo rekli je gon neprestano kroženje, sila, ki subjekta sili v aktivnost, iskanje tega izgubljenega objekta, ki nudi subjektu zadovoljitev, užitek. Zato tudi ne moremo govoriti o gonu do nasprotnega spola, temveč obstaja zgolj gon do objekta libida (pogled, glas ...). Objekt libida (gona), objekt *a* se lahko „premešča” iz ene osebo na drugo, (na različnih osebah nam je lahko vseč ista „stvar” ter nam oseba kot takšna cela predstavlja *zgolj* oporo za objekt libida), medtem, ko neko osebo ljubimo lahko zgolj kot „celo”, saj je npr. glavna značilost nesrečne ljubezni prav to, da smo osebo ljubili kot „unikat”, kot „neponovljivo”, in jo prav zato ne more nadomestiti nobena druga oseba, *vendar* pa je ta nenadomestljivost, „unikatnost” ljubljene osebe povezana prav z libidinalnim objektom (*objektom libida*) gona. Zato je po Millerju glavna „vloga” ljubezni v tem, da nastopi kot posrednik med gonom in željo (Miller, 2001).

Skratka, gon osebo „razkosa” na parcialne objekte libida (gona), in da bi prešli od gonov k želji potrebujemo posredništvo ljubezni (ko osebo ljubimo kot „celo”): „Lacan je skušal gon deducirati v zaporedju zahteva, želja, zahteva po ljubezni in gon. Gre za poenostavljeno zaporedje: najprej je to, kar zahtevate (zahteva), nato želja v pomenu 'ali hočem tisto, kar zahtevam?', nato je zahteva po ljubezni, ki pomeni zahtevati Drugega, in končno, gon, ki pomeni, da od nikogar več ne zahtevamo” (Miller, 2001: 114).

R. Salecl v tekstu *Sirene in ženski užitki* opozori na krhkost moške simbolne identitete (faličnosti): „Obstaja pa nekaj kar vselej zamaja trdnost simbolne identitete moških, in to je na eni strani užitek primarnega očeta, in na drugi strani ženski užitek” (Salecl, 1997: 90).

Ženska pa lahko svoj užitek najde tudi v petju, in za Lennya Faithin glas predstavlja prav parcialni objekt gona, libidinalni objekt. Lenny je v vseh prizorih v filmu v katerih poje Faith dobesedno prevzet, očaran s Faithinim petjem (klub v katerem poje Faith bi tako lahko preimenovali iz *Renital Fetish / Očesni fetiš* v *Vocal Fetish / Vokalen fetiš*, če nomen est omen predpostavimo, da ime kluba že implicira tisto kar vidimo in slišimo v klubu). Ko poizkuša Mace Lennyu „odpreti oči”, da bi spregledal, da ga Faith ne ljubi več, lahko iz odgovora ali boljše izpovedi, ki jo Lenny ponudi Mace razberemo sledi obeh dimenziji užitka – užitek primarnega očeta (natančneje občutek krivde, ki ga subjektu nalaga nadjaz) in užitek, ki ga nudi libidinalni objekt gona (Faithin glas), slednji pa je konec koncev nekakšna „predstraža” ženskega užitka. Lenny pravi Mace (dialog je postavljen v drugo polovico filma):

Lenny : „*Have you ever been in love with someone who never returned that love?*” / „Ali si bila kdaj nesrečno zaljubljena?”

Mace: „*I have.*” / „Sem.”

Lenny: „*It didn't stop you from loving him, right? [...] It didn't stop you from wanting not to protect him, did it?*” / „To te ni ustavilo, da te osebe ne bi še vedno ljubila, kajne?” [...] To ti ni ni preprečilo, da te osebe ne bi hotela zaščititi, imam prav?”

Mace: „*I guess.*” / „Verjetno.”

Lenny: „*When I met Faith she was just another one of those runaways, who can give you blow job for 20\$, just to buy crack. Just another lost soul. And she had this voice that was kind of scary. Like she could take all the hurt and rage and lift it up to heaven in one voice. I helped her and promised her that I'll always just be there and protect her. It's not what's in her head, it's what's in mine. I can't let go off promise.*” / „Ko sem spoznal Faith je bila samo še ena ubežnica z doma, ki ti ga je pofafala za 20 dolarjev, zato da si je lahko kupila drogo [crack]. Samo še ena izgubljena duša. In imela je glas, ki je bil nekoliko srhljiv. Kot, da bi lahko vzela vso bolečino in bes in jo povzdignila do nebes v enem glas. Pomagal sem ji in ji obljubil, da jo bom varoval in ji vedno stal ob strani. Ne gre za to kar je v njeni glavi, ampak za to kar je v moji. Ne morem prelomiti obljube.”

Bi sedaj lahko rekli, da se v filmu v Lennyevem odnosu do Faith zgodi prehod od ljubezni h gonu, takrat, ko Lenny, če lahko tako rečemo razkrije svoj objekt libida, gona (Faithin glas), tisto kar je v Faith „več kot ona sama” (zgovoren je Lennyeve stavek, ki meri na nekakšno „transcendenco”, „nekaj več”, ki jo Faithin glas za Lennya implicira: „*Like she could take all the hurt and rage and lift it up to heaven in one voice.*”). Kot smo videli je glavna poteza gona prav njegova „neposlušnost”, stanje ko „od nikogar več [nič] ne zahtevamo” (Miller), kar pa za Lennyeve primer ne drži. V Lennyevi izpovedi lahko prepoznamo nostalgijo po časih, ko je bila Faith še vedno v stiski, prisiljena da se prostituira in odvisna od Lennyeve pomoči. Lenny od Faith pravzaprav želi, da bi si ga Faith želela na način kot si ga je želela, ko je bila v stiski. Če primerjamo oba ključna dialoga, ki jih ima Lenny z Mace v filmu (prvega v katerem Lenny prizna, da mu ljubezen do Faith predstavlja nekakšno obrambo pred „pokvarjenim svetom” in tega drugega, v katerem se Lenny Mace izpove) in obenem v zakup vzamemo zgornjo Millerjevo definicijo ljubezni, bi potem lahko prej rekli, da gre v primeru Lennya za „regresijo” iz ravni ljubezni (objekta ljubezni, libidinalnega objekta) na raven želje. Vendar je ta sestop možen zgolj zaradi ljubezni. Lacan v seminarju *Angoisse* pravi, da „edino ljubezen dovoli užitku, da sestopi na raven želje” (Lacan v Salecl, 1996: 110). Ali se to ne zgodi tudi v Lennyevem primeru? Šele ljubezen do Faith mu je omogočila, da se je „soočil” s svojim objektom libida, glasom kot objektom *a*, ki objektu ljubezni doda instanco užitka oziroma kot pravi Miller v tekstu *Labirinti ljubezni*, „mora objekt ljubezni imeti tudi vrednost *a* kolikor ljubiti pomeni tudi hoteti uživati” (Miller, 1995b: 99).

R. Salecl v tekstu *Ljubezen med željo in gonom* pravi, da je glavno gonilo subjektive želje užitek Drugega: „Če smo rekli, da je naša želja vselej vzpodbujena z željo Drugega, je tu treba dodati, da je to, kar v zadnji instanci poganja našo željo, prav neznosni užitek Drugega. [...] In umetniki so privlačni objekt ljubezni prav zaradi načina, kako sublimirajo gon” (Salecl, 1996: 110). Zato je Faithin užitek, užitek ki ga je Faith dobila s petjem, tisto kar je konec koncev poganjalo Lennyevo ljubezen, saj je bila Faith za Lennya zanimiv objekt ljubezni predvsem zaradi načina kako je znala svoj gon sublimirati.

Tukaj pa se postavlja vprašanje podobnosti in razlike med sublimacijo (gonom) in perverzijo. Skupna poteza perverzije in sublimacije je v načinu doseganja zadovoljitve. Obe za svojo zadovoljitev ne potrebujeata drugega partnerja, kot „vira” spolne zadovoljitve. Perverznej (mazohist, sadist ali ekshibicionist) svojo zadovoljitev lahko najde izven biološkega parjenja in prav tako lahko glasbenik več zadovoljitve najde v glasbi (igranju, petju ...) kot s svojim partnerjem (v spolnem odnosu) in v tem pomenu je sublimacija (gona) „perverzna”.

Gona in perverzije pa ne smemo preveč hitro izenačiti. Pri obeh je pomembno kako se vanj vmešča subjekt. Pri perverziji se subjekt izbriše (*aphanisis*), medtem ko je subjekt gona nek nov subjekt, ki se konstituira s prekoračenjem temeljne fantazme. Alenka Zupančič v grobem loči perverzijo od gona: „V nekoliko karikaturnem stilu bi lahko rekli, da perverzijo konstituira subjekt, ki išče užitek, pulzijo [gon] pa tvori užitek, ki išče subjekta” (Zupančič, 1996: 161).¹⁷

Prav tako pri obeh, perverziji in gonu, obstaja razlika pri vprašanju, ki se tiče Drugega. Perverznej za dosego svojega užitka vedno potrebuje Drugega (kot „gospodarja”, v primeru sadista in mazohista, ali kot opazovalca na primer pri ekshibicionizmu itd.), medtem, ko gon izvira iz subjekta samega, kot nekakšna „energetska sila” (Zupančič), ki subjekta sili v dejanja (tudi perverzna), ki so „onkraj načela ugodja” (Freud) in zato ne potrebuje Drugega (kot osebe). Glavna razlika med gonom in perverzijo pa je tudi v tem, da *subjekt kot gon* (kot subjekta, ki prestopi temeljno fantazmo imenuje Bruce Fink (Fink, 1998: 21)) za svoja dejanja ne išče izgovorov in krivdo za storjena dejanja tudi ne prenaša na Drugega. Drugi, zakon pa nasprotno lahko perverznej služijo kot izgovor za neko dejanje, ki naj bi bilo storjeno v skladu z dolžnostjo. Razliko med gonom in perverzijo si lahko bolje izostrimo, če v obravnavo vpeljemo še vprašanje razmerja med nadjazom in zakonom.

Vrnimo se k filmu *Strange Days* in Lennyevi izpovedi Mace, ki jo bomo vzeli za izhodišče obravnave razmerja med nadjazom in zakonom.

Iz (zgornje) Lennyeve izpovedi lahko razberemo, da Lennya na Faith (še vedno) veže občutek krivde. Za obljubo, ki jo je Lenny dal Faith (da bo Faith vedno stal ob strani), se zdi kot, da Lennya še vedno ohranja krivega. Iz Lennyeve izpovedi se zdi, kot da ni izpolnil vsega kar bi lahko, kot da Faith ni dovolj pomagal in jo varoval. Po drugi strani pa se Lenny hoče tega občutka krivde tudi rešiti. Ko Lenny na koncu svoje izpovedi pravi Mace (potrtr sedi na tleh, naslonjen na steno): „*It's not what's in her head, it's what's in mine. I can't let go off promise.*” / „Ne gre za to kar je v njeni glavi, temveč kar je v moji. Ne morem prelomiti obljube.” Ta Lennyevev stavek pa lahko povemo z drugimi besedami, ne da bi spremenili njegovo bistvo: „Ne gre za to, da bi me Faith v karkoli silila in se zato obnašam tako, da konec koncev škodujem samemu sebi, temveč je „sila obljube” (*promise*), ki mi nalaga občutek krivde izven mojega nadzora”.

¹⁷ Mar ni Jeffereisa (*Dvoriščno okno*) njegov lasten užitek poiskal? Tam kjer je Jeffereis iskal sledi umora in tako sledil svoji *voyeurski* želji, je naletel na svoj užitek, svoj lastni vrnjeni pogled utelešen v objektu, madežu-žareči cigareti v globini okna, madežu, ki je zakrival pogled kot objekt *a*, pogled objekta-vzroka, torej pogled samega Thorwalda. Thorwald kot pogled objekt-razlog želje (pogled kot objekt *a*) je pogled „analitika”, pogled, ki bi Jeffereisu dal videti koordinate njegove nezavedne želje – želje, ki je Jeffereisu vseskozi „govorila”, da se mora Lise rešiti, jo „izbrisati” iz svojega življenja, skratka umoriti.

Res lahko rečemo, da je Lenny hotel Faith zaščititi pred morilcem (za katerega se izkaže na koncu, da je njegov najboljši prijatelj, Max), vendar Lennyevo zaščitništvo izvira še iz časa, ko Max še ni moril, ter je bila Faith še ubežnica z doma, in Lenny še vedno policaj (to lahko razberemo iz Lennyeve izpovedi). Lennyeva izpoved nas prav tako sili v pomislek, da je Faith še vedno v stiski in potrebuje pomoč. Vendar ali ni prav obratno? Če je kdo v stiski to vsekakor ni Faith, temveč preje Lenny. Kaj je torej sila, ki Lennyu nalaga občutek krivde in ga sili, da deluje proti svojim lastnim interesom? Na kratko bi lahko odgovorili, da ni to nič drugega kot moralna instanca, ki jo Freud imenuje nadjaz. Lennyevo trpljenje, ki izhaja iz njegovega ravnanja „proti lastnim interesom” in njegov občutek krivde bi si lahko razložili, če se spet obrnemo na Kanta¹⁸, natančneje h Kantovem pojmu *patološkega* in njegovemu konceptu moralnega zakona (etičnega dejanja).

Po Kantu so vsa dejanja, ki so storjena iz koristoljubja ali motiva patološka. Vendar je *patološko* delovanje kot takšno, nujno, da normalno delujemo:

„Patološko delujemo, ko nas v naših dejanjih nekaj žene, brca od zadaj ali vabi od spredaj. To 'nekaj' Kant imenuje *Triebfeder*, kar dobesedno pomeni gonilna vzmet, pa tudi motiv [...] Če naj normalno delujemo potrebujemo nek *Triebfeder*, še več, potrebujemo ga, če naj sploh živimo – tu gre za neko gibanje, delovanje kot akcijo. *Triebfeder* je v službi življenja, v službi ohranjanja pri življenju. Kar pa nikakor ne velja za tisto etično. Slednje se ne meni za to, čemur pravimo življenska nuja. To nekaj kar nas žene, se lahko vpisuje v zelo širok diapazon, ki ni nič drugega kot diapazon normalnosti: lahko je to najosnovnejša materialna potreba, lahko je najbolj vzvišena ideja in lahko je vse kar se nahaja vmes. Če je moč mojemu ravnanju najti oziroma pripisati nek *Triebfeder*, potem to ravnanje ne more biti etično.” (Zupančič, 1993: 13)

Kategorični imperativ nam po Kantu torej nalaga, da delujemo na podlagi maksime, ki se ne ozira in ne izhaja iz nobene *patološkosti* oziroma motiva (koristi) ali partikularnega objekta zadovoljitve. Lacan Kantov moralni zakon bolj ali manj izenači z nadjazom, vendar Alenka Zupančič pokaže na mesta v Kantovi filozofiji, kjer moralnega zakona (kategoričnega imperativa) ne moremo izenačiti z Freudovim konceptom nadjaza (Zupančič, 1993: 127). Za Kantov kategorični imperativ, natančneje etično dejanje, bi zato lahko rekli, da se nahaja „onstran načela ugodja” (Freud), saj se ko delujemo etično (po Kantu) ne oziramo na nobene *patološke* vzgibe oziroma motive. Isto velja za občutek krivde oziroma nadjazovsko zapoved, ki nas sili v dejanja, ki so v nasprotju z našimi življenjskimi interesi. Vendar pa je razlika med moralnim zakonom in nadjazom prav v tem, da nadjazovska zapoved še vedno ohranja madeže *patološkosti*:

„Kar ponavadi zavede k neki prehitri identifikaciji moralnega zakona z nadjazom (in kar je zavedlo tudi samega Kanta), je dejstvo, da se nadjaz v ničemer ne ozira na subjektovo dobrobit in nalaga dejanja, ki so praviloma v nasprotju s subjektivimi 'življenjskimi interesi', z eno besedo, da smo tu 'onstran načela ugodja'. Problem pa je v tem, da če smo tu res 'onstran načela ugodja', hkrati nismo tudi onstran 'patološkega'. Moralni zakon nikakor ni v zadostni meri definiran oziroma 'pokrit' z ugotovitvijo, da meri 'onstran načela ugodja' [...] nadjaz je v osnovi vendarle v službi 'načela ugodja' oziroma načela realnosti kot podaljška načela ugodja. Čeprav se zaplete subjekt v neko igro, ki je precej onkraj 'načela ugodja', pa ta 'igra' služi temu, da ohranja subjekt v neki distanci glede na realno užitek. Razlikovati bi torej veljalo med dvema tipoma tega 'onstran načela ugodja': med užitkom in med tistim trpljenjem, ki je paradokсно, podaljšek in transformacija načela ugodja. Nadalje velja opozoriti, da je nadjazovski imperativ praviloma hipotetični imperativ. To še posebej jasno izstopi ob določenem tipu nevroze npr. pri obsesionalni nevrozi, kjer subjekt vselej 'sliši' njegove zapovedi v obliki 'če ne storiš x, se bo zgodilo y'.” (Zupančič, 1993: 127–8)

¹⁸ Opiramo se na tekst Alenke Zupančič *Etika realnega*, Problemi-Razprave, Analecta, Ljubljana, 1993.

Mar sedaj, ne bi mogli jasneje razložiti, kaj skriva Lennyeva zaščitniška vloga, njegov občutek krivde, da ni storil dovolj za Faith in je po drugi strani deloval proti svojim življenjskim interesom torej 'onkraj načela ugodja'? Mar ni Lennyev paternalizem zgolj ukana nadjaza, ki ohranja patološke madeže, skrite motive, torej to, da bi Faith prepoznala Lennyovo faličnost (ko je Lenny spoznal Faith je bil policaj, torej „ugledna oseba zakona”), da bi skratka ostala od Lennyja še vedno odvisna in Lenny njen, če rečemo malce patetično „večni (modri) angel varuh”. Če nadaljujemo v isti smeri: mar ne bi mogli prav tako reči, da je ta skriti Lennyev paternalizem prav obramba pred realnim užitka, pred tem, da bi Lenny tudi sam uzde subjekta predal užitku, ki se mu je Faith predajala takrat, ko je bila na odru, ”v svojem elementu”. Zato je za Lennyja *Faith* ostala zgolj ime – Upanje, upanje, da bi se tudi sam lahko rešil nadjazovskega glasu (občutka krivde) „v svoji glavi” („*it's not what is in my head ...*”) in v zadnji instanci konec koncev izkusil nekastrirani ženski užitek, „neznosni užitek Drugega” (Salecl).

Na tem mestu moramo opozoriti na dodatno dimenzijo nadjaza. Tudi če subjekt popolnoma uboga zakon ali ga popolnoma krši, se s tem ne izogne nadjazovskemu občutku krivde. Občutek krivde o(b)staja neodvisno od naših *dobrih* ali *slabih* dejanj, torej od kršitve ali sledenja zakonu. Prav tako lahko delujemo *dobro* v skladu z zakonom tudi zato, ker je to v skladu z našimi *patološkimi* (Kant) interesi. Zgleden primer takšnega maskiranja svojih *patoloških* interesov z *dobrimi* dejanji je sadistični učitelj, ki maltretira svoje učence, da bi jih „naučil poslušnosti”, pri tem pa mu pravila služijo kot opravičilo za njegovo sadistično izživljanje. Vzemimo še filmski primer. V filmu Williama Wylerja *Detective Story* (*Detektivska zgodba*) je v krajšem prizoru lepo prikazano kako *dobra*, „pravična” dejanja služijo kot opravičilo za lastne *patološke* interese. *Patološki* užitek, ki ga glavni protagonist filma (detektiv) dobi s tem, ko se „drži črke zakona” (z namenom, da bi mesto „očistil” „zla” kriminala in s tem zadovoljil svoji sadistično-maščevalni naravi) kulminira v prizoru, ko mu na policijski postaji pristopi mož, ki ga je okradel mladenič s čigar primerom se ukvarja detektiv. Okradeni mož detektivu pravi, da mladeniča ne bo tožil, ker mu je ta pripravljen povrniti ukradeni denar in škodo, ki mu jo je povzročil s krajo. Detektiva (Kirk Douglas) v tem trenutku prevzame bes in mu v jezi zabrusi (dialog navajamo v prevodu): „*To me ne briga [ali vam bo mladenič vrnil denar ali ne]! To je kazenski postopek. Ali nameravate vztrajati v postopku [tožbi] ali ne, ker ga [mladeniča] ne nameravam izpustiti?! / Okradeni mož ga vpraša: „In kaj če ga ne tožim?/ Detektiv: „Potem ga bom vseeno zaprl in vas s sodno odredbo poklical, da pridete na sodniško obravnavo! [mož prične zmedeno jecljati] Moja dolžnost je, da vas branim navkljub vam [vaši volji]! [Okradeni mož na koncu pristane na tožbo]”*. Mar ni v tem primeru na delu (detektivov) sadistični užitek? Detektiv ne naredi nič drugega kot, da „kruti učinek” zakona prenese na svojo žrtev, subjekt zakona – potencialna tožeča stranka nastopa: 1. kot „avtor”, „vir” zakona – *okradeni mož kot tožnik*; in 2. kot podrejena zakonu – *okradeni mož kot podrejen zakonu* – prisiljen v status tožeče stranke.

Tako kot konstitucija nadjaza, tudi Kantov moralni zakon (kategorični imperativ) nima opraviti z (ne)poslušnostjo zakona. Etično dejanje od subjekta zahteva sledenje dolžnosti ne glede na *patološke* koristi. Sama *patološkost* pa je – kot smo rekli – za človeka konec koncev nujna, saj je „sila ki nas žene” (Zupančič), *Triebfeder* (Kant) nujna za normalno življenje. Vendar pa je glavno sporočilo Kantovega moralnega zakona to, da *patološkost* ne sme biti „zamaskirana” z dolžnostjo: „Kantova etična instanca ne zaheva od nas, da se odrečemo vsemu, za kar je 'vredno živeti'. V skrajni instanci etika zahteva od nas eno samo stvar. Da dolžnost ne nastopa kot krinka nečesa drugega, da zakoni narave, ki se jim 'ne moremo' upreti, niso zgolj krinka tega, da smo (že tako ali tako) popustili glede svoje dolžnosti.” (Zupančič, 1993: 130) Po Kantu zato vsa dejanja, ki naj bi bila dobra niso tudi etična in prav tako velja, da niso vsa etična dejanja dobra (v smislu, da bi jih „družba” odobravalala).

Spet moramo razlikovati med kategoričnim imperativom in nadjazom. Nadjazovski občutek krivde se pojavi, ko „popustimo glede svoje želje” kot pravi Lacan (Zupančič, 1993: 130), medtem, ko kategorični imperativ zahteva prav nasprotno – sledenje, nepopuščanje glede svoje želje oziroma dolžnosti. Kaj torej pomeni Lacanova misel „ne popusti glede svoje želje”?

Da bi izpostavili pravi pomen te Lacanove misli moramo razlikovati med željo kot ujeta v simbolno metonimijo (želja ki „bega” od enega do drugega objekta) in „čisto željo”. „Čista želja” v grobem rečeno predstavlja vsoto konca analize. Ko se analizant prepusti analitikovemu kavču se v osnovi ne zaveda svoje želje. Celo več, skozi narcizem zahteve se subjekt svoje nezavedne želje otepa. Na področju ljubezenskega življenja se to kaže kot subjektova zahteva po ljubezni druge osebe z namenom zadovoljitve lastnega narcizma, s tem pa mu gotovost narcisistične pozicije služi kot maska za nespoznanje nezavedne želje. Skrajni primer takšnega samozadostnega narcisističnega subjekta zahteve, bi bila *femme fatal*, 'usodna ženska', zapeljivka, ki svojega moškega ne ljubi, vendar od njega zahteva, da bi jo ljubil tako močno kot ljubi samo sebe. Tisto kar subjekta naredi vrednega lastnega narcizma je zaklad, *agalma*, „tisto kar je v subjektu več kot on sam” (Lacan). Vendar, Alenka Zupančič poudarja, da širše gledano ne gre zgolj za narcizem (žensk):

„Ni namreč le drža, ki sloni na ohranjanju polnega obsega lastnega narcizma tista za katero pri tem gre. Večina ljudi, tudi tisti, ki so se narcizma v marsikateri točki odpovedali, ohranjajo kakšen košček njegovega ozemlja, kakšno 'sveto ozemlje', ki ga ljubijo bolj kot samega sebe. [...] Prva pomembna stvar za razumevanje Lacanovega 'gesla' [ne popusti glede svoje želje], je potem takem razlikovanje med 'ne popusti glede svoje želje' in 'ne popusti glede čudesa [*agalme*, zaklada], ki ga zapiraš vase. Na tej prvi ravni bi lahko imperativ 'ne popusti glede svoje želje' zapisali enostavno 'popusti glede ta dragocenosti' saj je to način, kako šele pridemo do želje, do vprašanja želje.” (Zupančič, 1993:100)

Čista želja v svoje „pogoje delovanja” vključuje odpoved *agalmi*, stanje „ko od nikogar nič ne zahtevamo” (Miller). Če *agalmi* pojmuje kot čast, „dober glas”, ki subjektu nudi narcisistično zadovoljitev, ker ta stori neko dejanje zaradi npr. odobravanja družbe, potem „etika gona” (Žižek v Zupančič, 1993: 129) temu nasprotuje, saj je tako dejanje storjeno prav z vzrokom, motivom (*Triebfeder*). Po Kantu in Lacanu mora zato vprašanje po smotru dejanja ostati neodgovorjeno, prazno, ker le tako lahko govorimo o etičnem dejanju.

Prazno (neodgovorjeno) mesto po vzroku etičnega dejanja („*kaj hočeš s tem dejanjem doseči?*”) Kant imenuje „čista forma” in Lacan objekt *a*. Toda, objekt *a* v tem pomenu ne smemo enačiti z objektom, predmetom užitka, zadovoljitve, temveč praznim mestom, mestom izvorno manjkajočega objekta, mestom nekega manka. „Čista forma” ali objekt *a* (kot prazno mesto) pa sta hkrati proizvod in gonilo etičnega (Zupančič, 1993: 103).

Sedaj lahko iz vsega povedanega že jasneje razločimo kaj je čista želja: „Čista želja ni nič drugega kot gon, pulzija” (Zupančič, 1993: 102). Kasnejši Lacan (*Seminar XI*) moralni imperativ izenači z čisto željo in ne več z nadjazovskim zakonom (Lacan, 1996, Zupančič, 1993).

Gon določa kroženje okoli objekta libida, vendar kot smo rekli je glavni in edini cilj gona *zadovoljitev kot objekt* (Miller), torej sama povrnitev v krožno gibanje. Sama povrnitev gona v izhodišče kroženja, pa predstavlja tretji moment (čas), ko vznikne nek novi subjekt. Lacan ta novi subjekt imenuje *brezglavi subjekt*. Lacan imenuje gon kot kroženje okoli praznega mesta *brezglava subjektivacija* oziroma *subjektivacija brez subjekta* (Lacan, 1996: 164–6).

Objekt *a* kot prazno mesto se proizvede šele z obkroženjem gona in obenem deluje kot gonilo zato, ker predstavlja izhodišče za samo kroženje, neko izhodiščno vztrajanje čiste želje na ohranjanju temeljnega manka izgubljenega užitka. Mesto Objekta (Stvari), kot izgubljenega užitka se tako loči od vseh objektov, ki nudijo „male” zadovoljitve. „Brezglavost” čiste želje implicira neutilitaristično držo, ki nas vodi na neko področje, kjer ne

vemo kaj nas čaka, a vseeno vztrajamo na poti (gre recimo za neko Stvar, Poklic(anosti), za umetnikovo poslanstvo na primer, da svoje življenje žrtvuje za umetnost, torej za Stvar, ki je zanj „večja od življenja“). Zato Alenka Zupančič tudi poudarja, da odprava *patološkega* šele odpre dostop do užitka, ki je „rezultat“ kroženja gona (Zupančič, 1993). Tako bi lahko rekli, da v izhodišču gona sploh nimamo subjekta, temveč objekt – na ravni skopičnega gona smo to pokazali, na primeru filma *Dvoriščno okno – Jeffereies* je zavzel mesto objekta-pogleda, *cogita kot fantazmatskega pogleda. Brezglavi subjekt* (Lacan), *subjekt kot gon* (Fink) torej subjekt, ki je prekoračil temeljno fantazmo lahko „postanem“, ko sem se pripravljani soočiti z lastnim (presežnim) užitkom.

V razmerju čiste želje do *patoloških* objektov sta tako pomembna „nenasitnost“ čiste želje, ki se ne zadovolji z nobenim od objektov. Čisti želja zato vtraja v *nezadovoljtvu* in ne *odpovedi*. „Čistost“ čiste želje tudi ne smemo iskati v njeni „higieni“ (*odpovedi*), temveč v njeni „brezglavi“ nenasitnostib (*nezadovoljenosti*), ki išče izgubljeni užitek s tem, da ohranja mesto temeljnega manka, objekt *a* nezapolnjenega z nobenim *patološkim* objektom. Pri čisti želji zato ne gre za asketstvo v katerem se odpovem vsem „življenjskim radostim“, da bi npr. „spoznal Boga“, temveč za hedonistično nezadovoljenost požeruha – kot pravi Alenka Zupančič – ki ji noben objekt (predmet užitka) ne poteši *a-petita* že polnega želodca (Zupančič, 1993: 129).

Vrnimo se na vprašanje konstitucije nadjaza. Kot smo rekli konstitucija nadjaza nima nobene zveze s poslušnostjo ali transgresijo zakona (ali zakon kršimo ali ne) in prav tako konstitucija nadjaza ni odvisna od represije, zakona, ampak potlačitev (odpoved užitku) konstituira nadjaz. Potlačitev po Lacanu *predhodi* in celo *poraja* represijo. Tako Lacan komično v *Televiziji* pravi: „Freud ni nikoli rekel, da *potlačitev* izhaja iz *represije*: ni rekel, če naj se slikovito izrazim, da je za kastracijo krivo to, da Očka svojemu fantku, ki se igra s pimplčkoma, zagrozi: 'še enkrat pa ti ga bom odrezal ' ” (Lacan, 1993: 71). Da poslušamo, ubogamo in ne pustimo, da bi „izgubili svojega pimplčka“, moramo torej že imeti občutek krivde, nadjazovsko moralno instanco, ki nas sili v poslušnost.

Lacanova in Freudova ugotovitev, da *potlačitev predhodi represijo* zato pomeni, da „zunani“ Zakon, ki ga zastopa simbolna avtoriteta Imena-Očeta sam v nas ne „vcepi“ moralne instance, nadjaza. Odpoved užitku, *izbira* Očeta oziroma *podreditev* avtoriteti Imena-Očeta, (privzetje prepovedi incesta) je tisto, kar konstituira nadjaz kot „notranji“ zakon. Za kakšno *izbira* gre? Ta *izbira* je izsiljena. Privzetje, pristanek na prepoved incesta, *izbira* občestva (podreditev avtoriteti Imena-Očeta) oziroma „socialna izbira“ je izsiljena izbira kot pravi Žižek v tekstu *Dejanje kot meja distributivne pravičnosti*:

„Izbira občestva, 'socialna pogodba', je paradokсна izbira, pri kateri ohranim svobodo izbire le če 'pravilno izberem', t.j. če izberem občestvo; če pa izberem 'drugo' občestva, izgubim samo svobodo oziroma samo možnost izbire (klinično rečeno: izberem psihozo). Kar s to izbira žrtvujem, je incestuozni Objekt [Objekt-Mati] oziroma užitek: ves paradoks je kajpada v tem, da se incestuozni Objekt konstituira šele skozi svojo izgubo, da ga pred izgubo ni, da je le kot izgubljen- zato je izbira izsiljena.” (Žižek, 1991a: 216)

Žižek Incestuozni Objekt (iz)enači z nemogočim-nedosegljivim vrhovnim Dobrim kot Rečjo na sebi (Kant) (Žižek, 1991: 216). Kar z drugimi besedami pomeni: da je cilj samega etičnega dejanja, torej Stvar (objekt *a* kot prazno mesto) ali Objekt želje zaradi katere *brezglavo* vztrajamo na poti čiste želje sam žrtvovani incestuozni Objekt, torej sam manko okoli katerega se strukturira označevalna mreža. Stvar oziroma incestuozni Objekt pa postane cilj (čiste želje) šele z odpovedjo užitku (pristanekom na občestvo) in ga pred odpovedjo užitku ni, zato je na delu paradoks: kar žrtvujemo, da se vključimo v občestvo je „vse“ (Objekt želje) in po drugi strani „nič“ ker tega objekta želje pred izgubo, pred vključitvijo v občestvo ni. (Žižek, *ibid.*)

Da se podredimo avtoriteti Imena-Očeta, da sprejmemo in se podredimo Zakonu, da skratka, izberemo občestvo, ni dovolj zgolj sama prepoved, ampak potlačitev, odpoved užitku. Psihoza je prav „drža“ ko se ne *odpovemo* užitku, nismo pripravljeni užitka zamenjati za Ime-Očeta kot na kratko pravi Miller v tekstu *O nauku psihoz* (Miller, 1991: 59). Zato je za Lacana psihotik (norec) edini svoboden, saj se ne odpove svojemu užitku oziroma „ne popusti glede svoje želje“ (Miller, *ibid.*).

Konstitucija nadjaza (občutek krivde) tako ni učinek „zunanje“ represije, zakona oziroma kulture, Imena-Očeta ampak njegova hrbtna plat „nelagodje (simptom) v kulturi“. (Lacan, 1993: 71), ki se konstituira, ko se odpovemo užitku, ko „popustimo glede svoje želje“ in pristanemo na avtoriteto Imena-Očeta. Nenasitni nadjaz črpa svojo energijo iz naše „šibkosti“ – „popustitve glede želje“ in nas s tem ujame v neskončni krog krivde tako, da smo bolj krivi, bolj ko se podrejamo dolžnosti (da torej sledimo zakonu v skladu z njegovimi „predpisi“; delovanje v skladu z dolžnostjo pa ne smemo mešati z dolžnostjo izvedeno izključno iz dolžnosti, kar po Kantu predstavlja edino etično dejanje oziroma pri Lacanu „nepopuščanje glede svoje želje“).

Izsiljena izbira simbolnega občestva pa za Lacana ni poslednja izbira. Kot pravi Žižek, v zgoraj omenjenem tekstu, je izbiro mogoče *ponoviti* (Žižek, 1991: 218). *Ponovitev* pa pomeni, da ravnamo v skladu s svojo željo, da „ne popuščamo več glede svoje želje“. Dejanje *ponovitve* pa je v končni fazi možno le kot *brezglavo*, samomorilsko dejanje, saj se le tako lahko separiramo od simbolnega občestva. Subjektov prehod k Dejanju separacije od simbolnega občestva, nek subjektov radikalni *Ne!* Drugemu, Lacan imenuje *passage a l'acte* (prehod k dejanju) (Miller, 2001).

Subjektu simptom – ko je ta lahko tudi že upomenjen oziroma „odkodiran“ – v končni fazi strukturira sam užitek, užitek v trpljenju, *jouissance*, ki subjekta privlači in odbija. Osamosvojitve presežnega užitka pa – kot pravi Miller v tekstu *Opombe h konceptu Passage a l'acte* – vodi v smrt (Miller, 2001: 50), v subjektov izbris (*aphanisis*) iz simbolnega občestva oziroma v Dejanje samomora. V končni instanci zato „etika gona“ (Žižek), kot edino pravo etično dejanje, vedno predpostavlja smrt subjekta, tako subjektovo simbolno (*aphanisis*), kot fizično smrt.

Za konec si vzemimo še filmski primer na primeru katerega bomo pokazali, kako lahko pride do osamosvojitve užitka tako, da je subjekt za (presežni) užitek (*jouissance*) pripravljen žrtvovati tudi svoje življenje. Gre za film *The Piano* (*Klavir*) režiserke in scenaristke Jane Campion. Vsebina:

Jane Campion postavi zgodbo v kolonialno Novo Zelandijo, v leto 1850. Glavna protagonistka filma je nema škotinja Ada McGrath (Holly Hunter), ki že od šestega leta ne govori (kot nam pove Adin glas v *off-u*). Ada z ljudmi okoli sebe komunicira zgolj s tremi „sredstvi“: z beležko in s svinčnikom; s hčerko Floro, ki razume govorico nemih in njene misli „uglasi“, ter s (klavirsko) glasbo. Adin oče se odloči, da bo Ado poročili s priseljencem, kolonialistom Alistairom Stewartom (Sam Neill), ki živi na Novi Zelandiji. Iz Škotske Ada z ladjo prispe na obalo Nove Zelandije s svojim klavirjem, nekaj prtljage in sedemletno hčerko Floro. Stewart nima posluha za njeno strast do glasbe, zato namerava Adin (pretežak) klavir pustiti kar na obali.

Stewartov sosed, George Baines (Harvey Keitel), prav tako priseljenec ima več razumevanja za Adino ljubezen do glasbe. George za razliko od Stewarta govori maorščino in pozna maorske običaje (sam celo nosi na obrazu poslikave, ki si jih Maori po običaju „vtetovirajo“ na obraz), zato tudi Stewartu pomaga pri njegovih kupčijah z Maori.

Ker namerava odkupiti neko Maorsko zemljišče, mora Stewart že dan po poroki, za en dan odpotovati. Ker se Ada in Flora ne najmeta preveč dobro v močvirnatem in goratem okolju njunega novega doma, zaprosita Georgea naj ju odpelje na obalo, kjer še vedno samuje Adin klavir. George se prošnji na začetku izmika z izgovorom, da nima časa, vendar na koncu vseeno popusti. Ada tako dobi priložnost, da cel dan preživi na obali, v igranju na klavir.

George ob Stewartovi vrnitvi, slednjemu predlaga kupčijo. George Stewartu ponudi del svoje posesti v zameno za Adin klavir. Stewart ponudbo sprejme. George, ki sedaj poseduje klavir, tako dobi izgovor, da se z Ado bolj zblížata. Ado kupčija, ki jo Stewart sklene z Georgeom razjezi, saj ne dovoli, da bi se z

njenim klavirjem trgovalo. Stewart pa Adi predlaga naj Georga nauči igrati na klavir. V začetku ima Ada do Georgea odklonilen odnos, saj meni, da „surovež kot je”, ne zna ceniti njenega klavirja in glasbe. George Adin odklonilni odnos zasluti že od začetka, zato ji z namenom, da bi njeni inštruktorski obiski, pri njem, dobili korist tudi za Ado, že na prvi uri klavirske lekcije predlaga kupčijo. Ada si lahko svoj klavir pribori nazaj tako, da ji bo George za vsako klavirsko lekcijo, dal eno klavirsko tipko. Ada pristane na kupčijo, vendar vztraja, da štejejo le črne in ne bele tipke, saj je prvih manj kot drugih. George po premisleku pristane na Adin predlog. Seveda pa je pravi motiv Georgeve kupčije to, da bi Ado zapeljal.

Georgevo in Adino „trgovanje s tipkami” doseže vrh, ko George predlaga, da se Ada popolnoma razgali in uleže poleg njega na posteljo. Ada pristane na Georgev pradlog za ceno desetih tipk. Golota pa ni vse kar George hoče od Ade. Kupčija se tako konča z njunim spolnim odnosom, ki ga skozi odprtino v steni Georgeve kolibe vidi tudi nagajiva hčerka Flora.

Ker Ada Georgu ne vrača ljubezni, kot pravi sam, ji George klavir vrne. Flora, ki se je vseskozi smukala okoli Georgeve kolibe Stewartu namigne, da Ada sploh ne dovoli Georgeu igrati in da včasih sploh ne igra na klavir, vendar Stewart napačno razume Florino novico: ko Stewart vidi, da Adin klavir Maori že nosijo v njegov dom, še vedno misli, da gre zgolj za Adino uporniško in prezirljivo igro v kateri George za Ado še vedno predstavlja zgolj „preneumnega suroveža”, ki Adi ne nudi pravega učiteljskega izziva in je zato (tudi) pri Georgeu usahnila volja po igranju na klavir, ter je Adi iz tega razloga klavir vrnil. Prav tako se Stewart zboji, da bo moral sedaj, ko je George klavir vrnil, Georgeu vrniti del posesti, ki jo je zamenjal za klavir, vendar mu George pojasni, da je Adi klavir podaril in mu zato Stewart ničesar ne dolguje.

Ko Ada dobi svoj klavir nazaj, ugotovi, da ji ne gre le za klavir, ampak da jo na Georga veže tudi ljubezen. Ada svojo ljubezen do Georga razkrije ob ponovnem obisku v njegovi kolibi. Na poti do Georgeve kolibe pa jo sledi radovedna Flora, ki jo Ada, odžene domov. Razburjeno Floro, na poti domov sreča Stewart. Flora Stewartu pove kam je odšla njena mati. Stewart odide za Ado k Georgevi kolibi, v kateri sta se ljubimca že prepustila strastem. Vendar Stewart ne prepreči njunega spolnega odnosa, temveč ju zgolj opazuje od zunaj, skozi isto odprtino v steni kolibe, kot je Ado in Georgea opazovala Flora.

Adino prešuštvo Stewart sprejme precej mirno (nenasilno), čeprav Adi ne zaupa, zato zapečati okna njunega doma z deskami in vratom zaporno desko namesti na zunanjo stran, tako, da Ada ne bi mogla več obiskovati Georgea. S časom se Stewartovo zaupanje v Adino zvestobo vrne in George prične Adi zaupati na besedo (ob odhodu na delo jo skoraj moledujoče vpraša če res ne bo več obiskovala Georgea, Ada mu zvesto pritrdi).

Ada je razpeta med dva moška oziroma med zvestobo možu in ljubeznijo do Georgea. Na koncu se vseeno odloči za Georgea: v Stewartovi odsotnosti na belo (!) klavirsko tipko vžge ljubezensko sporočilo namenjeno Georgeu in ga preda Flori, ki naj bi ga odnesla Georgeu. Flora ve, da je Adina prošnja kršitev obljube, ki jo je Ada dala Stewartu, zato Adinega ljubezenskega sporočila noče odnesti Georgeu. Vendar pa na Adino prepričevanje, ki na koncu postane skoraj ukaz, Flora ljubezensko sporočilo vseeno odnese, toda ne Georgeu, ampak Stewartu, ki ga je sedaj že sprejela za svojega (novega) očeta.

Ko Stewart dobi v roke Adino ljubezensko izjavo, ga prevzame ljubosumni bes in Adi odseka prst, ki ga nato izroči Flori, ta pa mora odsekani prst po Stewartovem ukazu odnesti Georgeu. Stewart na koncu le popusti in Adi dovoli oditi z Georgeom. Z večjim kanujem George, Ada in Flora s pomočjo nekaj Georgevih Maorskih prijateljev, odplujejo z obale Nove Zelandije. Ada s seboj vzame tudi klavir, ki ga domorodci previdno privežejo na kanu. Nekje na poti se Ada odloči, da svojega klavirja noče več imeti v svoji posesti. Georgeu pravi naj klavir vržejo v vodo. George se z Ado najprej ne strinja, a vseeno po kratkem neuspelem prepričevanju, Adini želji ustreže. Po padcu v vodo je na klavir še vedno pritrjena dolga vrv, s katero je bil klavir privezan na kanu. Ada namenoma zatakne nogo v odvijajoči se kup vrvi, ki izginja v globino morja, skupaj s klavirjem. Vrv Ado skupaj s klavirjem potegne v vodo. Med potapljanjem pa se Ada premisli in sezuje čevlji okoli katerega je ovita vrv, ki jo vleče skupaj s klavirjem na morsko dno ter izplava na površje.

V naslednjih, končnih prizorih nam kamera pokaže Ado, ki jo George uči govoriti. Film pa se konča z opisom Adinih sanj, ki jih Ada pogosto sanja kot nam pove Adin glas v *off*-u: v svojih sanjah Ada še vedno lebdi v vodi, privezana na klavir, ki ga sedaj vidimo že potopljenega na morskem dnu.

Ko se je film *The Piano* pojavil v kinematografih (leta 1994) je požel precejšen uspeh tako pri gledalcih kot kritikih in dobil kar nekaj nagrad. Prav tako je sprožil ogromen kritiški plaz interpretativnega delirija. Teme, ki jih je *Klavir* odpiral so se zvrstile v sklope vprašanj, ki so zadevala različna področja: od primerjalne teorije klasične melodrame in njenih postmodernih različic, seksizma, kolonializma, Viktorijanske morale, rasizma, ljubezni, slogovnih podobnosti z romani Emily Brontë, glasbe, patriarhalnosti do Jungovske teorije arhetipov itd. (Margolis, 2000: 1–42) V nadaljevanju se bomo osredotočili na tri teme, ki v filmu

predstavljajo osrednje stebre okoli katerih je spletena zgodba, te so: ljubezen, glasba in tišina. Začnimo z ljubeznijo.

Stewartovo neuspelo „čakanje“ na trenutek, ko bo Ada končno spregovorila in ga pričela ljubiti, lahko razložimo kot rezultat njegove nezmožnosti, da bi „prebral“ Adino željo. George pa po drugi strani Adino željo in užitek sprejme in prepozna. To prepoznanje je razvidno že v prvih prizorih filma, ko George Floro in Ado odpelje na obalo, k Adinem klavirju (glasbi) – če malce prozaično rečemo – k njenemu užitku. Stewartovo željo do Ade pa ne poganja njen užitek, ki se skriva za njeno željo, željo Dugega, saj je kot pravi R. Salecl subjektova želja (do Dugega) vzpodbujena prav z željo Dugega – da je torej ljubljene tudi želeči subjekt, subjekt manka, in kar v končni instanci poganja subjektovo željo, kar se skriva za željo Dugega je prav „neznosni užitek Dugega“ (Salecl).

Stewartovo ljubezen do Ade pa ne poganja Adina ljubezen (užitek) do glasbe. Ko Stewart Ado prvič „ujame na delu“, v Georgevem objemu, v njegovi kolibi, Adino prešuštvo v njem ne rodi ljubosumnega besa, ki bi kulminiral v dejanju preprečitve spolnega odnosa, temveč zgolj njegove *voyeurske* strasti. Zakaj Stewarta že takrat ne zagrabi ljubosumni bes, temveč šele, ko Ada Georgeu izkaže ljubezen z ljubezenskim sporočilom napisanim na klavirsko tipko? Stewart sicer *ve* kaj bi Ada morala biti *zanj*, torej pokorna žena, ki uboga in ga ljubi. Stewart zato od Ade zahteva zgolj eno stvar – ljubezen, vendar pa kot pravi Lacan: ”Zahteva vedno meri na nekaj drugega, ne na zadovoljitev na katero poziva” (Lacan v Rose, 1991: 125). Ločiti moramo torej med objektom, ki si ga obsesionalc (kar Stewart nedvomno *je*) želi in objektom, ki mu nudi užitek. Paradokсно zato Stewart Ado ljubi prav zaradi njene nepokorščine. Kako si drugače razlagati njegov perverzni, *voyeurski* užitek ob opazovanju spolnega odnosa, ki ga ima Ada z Georegem dobesedno pred njegovimi očmi, trenutek, ko za Stewarta Ada popolnoma prekrši vsa (njegova) patriarhalna pravila dobre in zveste žene?

Adina nepokorščina za Stewarta predstavlja točko, kjer se zbere njegov „kaznovalni“ objekt užitka. Stewartovo vztrajanje na Adini poslušnosti in njegovi zahtevi po Adinem vračanju ljubezni je konec koncev način, kako Stewart Adino željo in užitek drži na distanci.. Od tod je tudi lažje razumeti, zakaj Stewart nikoli ne posumi oziroma konec koncev *noče* posumiti, da bi Ada imela z Georgeom kaj več kot zgolj odnos učitelj-učenec. George Stewartu celo pove, da na klavir sploh ne igra, da še vedno ne zna nič zaigrati in da Ado – kot Stewartu pove Flora – samo posluša pri njenem igranju. In ko Georgea ob gledališki predstavi, na kateri se zberejo vsi vaščani, dva od vaščanov cinično zbadata z njegovim neznanjem igranja na klavir, Stewart njuno zbadanje na Georgeov račun razume kot nepomembno nadležnost. Tudi, ko George klavir Adi vrne, Stewart še vedno misli, da gre za Adino nepokorščino, ki sloni na njeni ignorantski drži do njegove želje (saj Stewart Adi skoraj zagrozi, da mora Georga poučevati, ker je to del kupčije, klavir torej v Georgevi in Stewartovi kupčiji vključuje tudi lekcije, Adine inštrukcije). Stewart torej na vsak način hoče ohraniti videz reda, videz srečnega zakona zgrajenega po njegovih lastnih patriarhalnih predstavah .

Stewartova strategija obnašanja je popolna obsesionalna strategija ohranjanja videza reda, ki obsesionalca varuje pred željo in užitkom Dugega. Srečanje z užitkom in objektom želje Dugega pa obsesionalc *noče*, saj to predstavlja zanj izginotje (*aphanisis*) kot subjekta; kot pravi Lacan: „Obsesionalc zanika [utaji] željo Dugega s formiranjem svoje fantazme, s katero poudarja nemožnost izginotja subjekta” (Lacan v Soler, 1997a: 29).

Stewartovo sledenje Pravilom (njegovih patriarhalni drži) doseže vrhunec v prizoru, ko mu Flora prinese Adino ljubezensko sporočilo, ki je bilo namenjeno Georgeu. Stewartov bes res lahko razumemo kot izraz ljubosumnja, vendar pa je njegov ritual kaznovanja – ko Adi odseka prst – preje demonstracija Stewartove patriarhalne vloge in moči, ritual, ki je izpeljan za Florin pogled, pogled hčere, ki zaupa v avtoriteto svojega novega očeta (Flora ima ob prvem srečanju s Stewartom do njega sicer odklonilen odnos, vendar Stewarta Flora vseeno sprejme za očeta, saj *noče*, da bi Ada še vedno obiskovala Georgea, ker očka, *papa*, tega ne odobrava

in prav tako odločno zakriči *Ne!*, ko ji George v besu pravi, da bo Stewarta ubil, ker je Adi odsekal prst). V prvi vrsti Stewart Ado kaznuje zaradi neposlušnosti in ne zaradi prešuštva. Med prešuštvom in neposlušnostjo moramo ločiti zato, ker je Stewartov odnos do Ade utemeljen na Stewartovem paternalizmu. Stewart Adino upornišтво razume kot upornišтво majhnega otroka in tudi ko ji s sekuro odseka prst ji le pokrovitljsko veli, da ji je le „prirezal krila”.

Stewart torej najlažje uživa takrat, ko Drugi to ne ve in Drugemu tako na skrivaj ukrade užitek. Obsesionalca v svoji zvestobi patriarhalnemu Ritualu neutrudno dela na tem, da ne bi razkril svojega manka, svojo željo in užitek. Zato je, če še enkrat poudarimo, za (kastriiranega) obsesionalca pomembno, da hoče Drugemu ukrasti žrtvovani užitek nazaj. Stewartov *voyeurizem* in njegov propadli poizkus posilstva Ade to tudi dokazuje: ko si Stewart že skoraj odpne hlače, da bi si še nezavestno Ado (ki je izgubila zavest zaradi šoka, ki ga je doživela zaradi odsekanega prsta) nasilno vzel, se Ada prebudi iz nezavesti ter Stewarta pogleda naravnost v oči in Stewart se le sramežljivo umakne.

Lahko bi rekli, da tudi Ada uživa v tem, da Stewartu (Drugemu) kljubuje, mu ukrade nazaj užitek s tem ko ga vara z Georgem. Adin užitek bi po tej razlagi bil v njeni skriti kljubovalnosti (kjer ga Stewart tudi išče), torej v tem, da bi Ada lahko imela s Stewartom odnos le tako, da bi ga varala in mu torej z varanjem kradla užitek, vendar bi po tej razlagi Adina igra „kraje užitka” Stewartu morala razpasti, ko bi Stewart izvedel za njeno razmerje z Georgeom. Ada pa se noče odpovedati ljubezni do Georga navkljub Stewartovim prepovedim. Adin užitek je torej treba iskati drugje.

Vendar pa Ada, (nevede) pravilno „prebere” in uprizori za Stewarta njegov skriti *voyeurizem* in njegovo lastno željo, kar predstavlja za Ado njen majhen trenutek maščevanja. Gre za prizor, ko Stewartu po tem, ko navidezno pristane na njegove pogoje zvestobe, Ada ne dovoli, da bi se jo dotikal, temveč jo lahko le *gleda*, medtem, ko se ona njega lahko dotika in ga otipava po celem telesu. Ali ni v končni instanci Stewartova želja to, da bi bila Ada pokorna svetnica, ki bi si jo Stewart „vzel iz predala” takrat, ko bi si jo hotel in jo otipaval in gledal po mili volji, tako kot je Ada v omenjenem prizoru počela s Stewartom? Navedimo odlomek iz knjige Jane Campion in Kate Pullinger *The Piano: a Novel* (ki je nekakšen dopolnjeni literarni scenarij, ki opisuje Adino življenje pred poroko s Stewartom) iz katerega je razvidno *kakšno* Ado si Stewart želi:

„At last she had arrived, but she was different from what he had imagined. He chided himself; when he had learned that she was mute. He had bestowed upon her the qualities of a silent nun, pious, biddable, beautiful, and infinitely respectful and grateful toward himself. Of course she was none of these things. She was mail-order bride, and he had been a fool for expecting a quiescent saint.”, „Končno je prispela [Ada], toda bila je drugačna kot si jo je predstavljal. Jezen je bil nase, ko je izvedel, da je nema. Obdaril jo je z značilnostmi tihe nune, pobožne, ubogljive, lepe in neskončno spoštljive in hvaležne do njega. Seveda ni bila nič od tega. Bila je nevesta 'po pošti' in bil je bedak, ker je pričakoval pokorno svetnico.” (Campion in Pullinger, 1994: 37)

Konec koncev pa je Georgeva želja precej podobna Stewartovi, tudi George hoče Ado gledati, jo sleči „tipko za tipko”, vendar je razlika med Georgeom in Stewartom prav v Georgevem prepoznanju Adine želje po igranju na klavir, prepoznanju njenega užitka, slednji pa je v končni instanci pognal v tek prav Georgevo ljubezensko željo po Adi.

Kako je torej z vlogo glasbe v filmu? Ključno vlogo v Adinem življenju igra glasba. Adino strast do glasbe pa moramo nujno brati skupaj z njenim histeričnim simptomom, vsiljenim molkom. Prav tako je pomemben Adin glas v *off-u*, ki ga Ada že v prvem kadru poimenuje *mind's voice* – notranji glas, da bi ga ločila od (svojega) molka. Adin notranji glas se oglasi v dveh ključnih prizorih v filmu. Prvič, ko nam Ada (njen notranji glas) pove, da jo bo njen oče poročil s Stewartom, in drugič, v prizoru, ko se Ada odloči, da ne bo izpeljala samomora do

konca (v trenutku ko se privezana na klavir spušča proti morskem dnu). Ko Adin glas prvič slišimo v *off*-u, nam ta pove, da bo Ado njen oče poročil s Stewartom:

„The voice you hear is not my speaking voice, but my mind's voice. I have not spoken since I was six years old. No one knows why, not even me. My father says it is a dark talent and the day I take it into my head to stop breathing will be my last. [...] Were good he [Stewart] had God's patience for silence affects everyone in the end. The strange thing is I don't think myself silent, that is, because of my piano. I shall miss it on the journey.” / „Glas, ki ga slišite ni glas s katerim govorim. Že od šestega leta ne govorim. Nihče ne ve zakaj, celo jaz ne. Moj oče pravi, da je to moj temni talent in dan, ko bo [zunanjí molk, tišina] prevladal[a] v moji glavi bom tako nehala dihati in to bo moj poslednji dan. [...] Še dobro, da ima [Stewart] božjo potrpežljivost, kajti tišina na koncu oplazi vsakogar. Čudno, sama sebi se sploh ne zdím nema. To je zato ker imam klavir. Med potjo ga bom pogrešala.” (Campion in Pullinger, 1994: 4)

Iz Adinega notranjega monologa lahko razberemo tri stvari, ki so Adi pomembne: njen notranji glas, (klavirska) glasba in tišina. Mar ne nastopi tišina, „kjer glasba šele doseže svoj telos” kot pravi Dolar (Dolar, 1995: 33) za Ado kot njen končni *jouissance*. Glasba in Adin notrani glas sta za Ado obramba pred neznosnim nemim užitkom, *neslišnim objektom glasom* (Dolar), tišino, ki na koncu oplazi (*effects*) vsakogar kot pravi Ada in ji v trenutku odločitve za samomor prevlada, zleze tudi v glavo (ga Ada *vzame –takes into her head*) in ji tako „preglasi” njen notranji glas (*mind's voice*), zadnjo obrambo pred njenim *jouissance* (Adin notranji glas v filmu slišimo drugič, prav v prizoru samomora, ko se Ada odloči, da samomora ne bo izpeljala do konca). Adin samomor lahko tako v luči njenega simptoma, zato razumemo kot popolno predajo nememu užitku, tišini, ki je Ado prevzel(a) do te mere, da je bila zanj(o) pripravljena žrtvovati tudi svoje življenje in ljubezen do glasbe; in mar ni neskončna globina oceana skoraj najlepša (vizualna) prispodoba za tišino.

Stewartova teta Morag Adino igranje na klavir opiše kot čudno (*strange*): „*[l]ike a mood that passes into you. [...] to have sound creep inside you is not at all pleasant*” / „*kot nekakšna muhavostj, ki zleze vate. [...] Ni prijetno če ti zvok zleze pod kožo.*” K temu bi lahko še dodali: še manj prijetno (*pleasant*) od tega, da ti pod kožo zleze zvok, pa je, da ti pod kožo zleze tišina!

4. SKLEP

Za konec bralcu dolgujemo (še vedno) razlago, ki bo opravičila in ubranila uporabo pojma 'postmoderni kontekst' v naslovu diplomske naloge. Kaj je torej avtor mislil s 'postmodernim kontekstom' filmske teorije?

Status postmodernistične interpretacije (filma, umetniškega dela) je kot zapiše Slavoj Žižek (v tekstu *Alfred Hitchcock ali forma in njena zgodovinska posredovanost*) v potujitvi same domačnosti (Žižek, 1994: 7). Postmoderno umetniško delo določa drugačno razmerje do interpretacije kot jo ima moderno umetniško delo.

Če moderna umetnina skoraj nujno zahteva interpretacijo, „udomačitev” (simptoma) nerazumljivega umetniškega dela, potem postmodernistična umetnina od nas na videz ne zahteva nikakršnih miselnih naporov, saj so filmi privlačni za okuse množic prav zaradi svoje neposredne razumljivosti. Moderno umetniško delo pa celo v polju vizualne zaznave, kjer je „vse na očeh” (npr. v modernističnem slikarstvu) od gledalca zahteva lastno osmislitev, da bi ta razumel njeno *pravo* sporočilo.

Vendar pa smo poskušali znotraj psihoanalitičnega teoretskega okvira pokazati, da sama „domačnost”, takojšnje razumevanje filma, lahko spregleda „teoretske finese kakega Lacana, Derridaja ali Foucaulta” (Žižek, *ibid.*), ki lahko začetno (celo naivno) razumevanje sporočila filma popolnoma spremenijo in celo ovržejo.

Sodobno prevladujočo množično ('postmoderno') filmsko produkcijo tako – sicer v ozkem pomenu besede – postavljamo znotraj postmodernistične sintagme *everything goes*, v 'postmoderni kontekst', ki pa nujno parafrazirano rečeno ne pomeni *everything stinks*. Če navidezno takšna filmska produkcija ne potrebuje teoretskih osmislitev, interpretacije, za razliko od modernistične, „elitne umetniške produkcije”, ki od gledalca zahteva miselni angažma, ji kredibilnosti in zmožnosti doseganja 'umetniških presežkov' ne smemo vzeti že vnaprej. Toda ali smo na pravi poti do *bistva* analize filma, ko ločimo med „visoko” in „nizko”, med elitno in množično kulturo?

Ali nam ločitev znotraj samega 'postmodernega filma' (širše, 'postmodernega konteksta') na filme, ki 'umetniški presežek' kljub svoji navidezni preprostosti v podajanju sporočila vseeno dosežejo, (ko jih ali pa ne, spustimo skozi teoretsko-analitični mlin) in na drugi strani na filme, ki tega 'umetniškega presežka' ne dosežejo (tudi, ko tega na vso moč iščemo, vendar najdemo zgolj plehkost, ki jo ponujajo) ne predstavlja enake ločitve na: „elitno umetniško kulturo”, (ki zahteva „poglobljenejši”, „intelektualni”) odnos do filma in na drugi strani postmoderni *everything goes*.

Kar se postavlja kot problem je vprašanje označevalca 'umetniški (presežek)', v katerega lahko investiramo različne razlage, ki izhajajo iz temeljnejšega vprašanja: „kaj je (prava) umetnost?” Postmoderni *everything goes* je, v grobem, zgolj razširitev polja definicije 'umetniškega presežka' in/ali 'umetnosti' z ohlapnejšimi kriteriji (za umetnost je danes lahko npr. razglašena že najbanalnejša instalacija umetnikove dnevne sobe v galerijskih prostorih). Da bi se torej izognili takšni *kritiški* „izsiljeni izbiri”, vprašanju po 'pravi' umetnosti, ki deli neko stvaritev (eksplicitno ali ne, vede ali nevede) na 'umetniško' in 'neumetniško' (vnaprej), moramo izstopiti iz kritiškega razlikovanja, ki „umazano porodno vodo loči od dojenčka”.

Lahko bi le rekli, da se v še tako praznem in plehkem filmu najdejo ne 'umetniški presežki', temveč prav filozofske poante, ideološko ozadje in „teoretske ilustracije”, ki pa jih lahko spregledamo tudi navkljub (ali prav zaradi) spodletelosti (neuspeha pri publiku, kot pri kritiški javnosti) takšnih komercialnih filmov ali – kar se tiče samega gledalca-kritika – zaradi vnaprejšnje („kritiške”) drže, ki temelji na razlikovanju med *high and low*. In prav takšnemu – sicer naivno rečeno – „kritiškemu snobizmu” bi se morala analiza filma izogniti.

Seveda pa je to zgolj en vidik analize filma, tisti, ki loči analizo filma od filmske kritike. Analiza filma je s svojo postmoderno razvejanostjo iskala različne poti k analizi filma.

Zdenko Vrdlovec grobo loči dve glavni veji analize filma (ki nastaneta po Metzju in Bazinu): prvo smer, ki se naslanja na *materialistično teorijo označevalca* in se rodi znotraj revije *Cahiers du cinéma*; in drugo smer analize filma, ki se osredotoča na detaljno analizo formalnih elementov določenega filmskega segmenta in tako na mikro kot na makro nivoju odkriva psihoanalitske pojme. Njen vodilni predstavnik je Raymond Bellour (Vrdlovec, 1991: 41–2).

Končajmo na tem mestu, saj bi nam nadaljna razdelava vseh nians omenjenih dveh smeri analize filma lahko nudila dovolj snovi za še eno diplomsko nalogo.

5. SEZNAM SLIK

Slika 1: Lacanov shematični prikaz subjekta	13
Slika 2: Hans Holbein: <i>Ambasadorja</i>	20
Slika 3: J. A. Miller: <i>Slikovni prikaz objekta a</i>	25
Slika 4: M. C. Escher: <i>Grafična galerija</i>	25
Slika 5: Michel Chion: <i>Zvokovni trikrog</i>	32
Slika 6: Lacanova shema formul seksuacije	47
Slika 7: Salvador Dalí: <i>Dalí od zadaj, slikajoč Galo od zadaj, ki je ovekovečena v šestih resničnih roženicah, ki so začasno odsevane v šestih resničnih ogledalih</i>	54

6. SEZNAM LITERATURE

- Baas, Bernard** (1988): "Čista želja glede Lacanovega 'Kanta s Sodom' ". V: Božovič, Miran (ur) *Želja in krivda*. Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana.
- Baudry, Jean-Louis** (1987): "Film: ideološki efekti ostvareni posredstvom osnovnog instrumenta". V: zborniku *Teorija levice*. Institut za film, Beograd, str. 86–96.
- Bazin, André** (1967): *Šta je film?* Institut za film, Beograd.
- Bonitzer, Pascal** (1985): *Slepo polje*. Studia humanitatis, ŠKUC, Ljubljana.
- (1987): "O zunanosti polja". V: Vrdlovec, Zdenko (ur): *Lekcija teme* Državna založba Slovenije, Ljubljana, str. 150–162.
- Božovič, Miran** (1991): "Dvoriščno okno: OBJEKT a, petit a, KOT OBJEKT APETITA. Problemi, 29, 4, str. 13–27.
- Campion, Jane** (1994): *The Piano: a novel*. Bloomsbury, London.
- Chion, Michel** (1987): „Tri meje“. V: Vrdlovec, Zdenko (ur): *Lekcija teme*. Državna založba Slovenije, Ljubljana, str. 210–32.
- (1994): *The Voice in Cinema*. Columbia University Press, New York.
- (2000): *Glasba v filmu*. Zbirka Imago, Ljubljana.
- Copjec, Joan** (1991): "Ortopsihični subjekt: filmska teorija in sprejemanje Lacana". Problemi. Razprave, 2, str. 99–119.
- Creed, Barbara** (1998): "Film and Psychoanalysis". V: Mill, John in ChurcGibson, Pamela (ur): *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford University press, str. 77–90.
- Descartes, Rene** (1988): *Meditacije*. Slovenska matica, Ljubljana.
- Descharnes, Robert in Néret, Gilles** (1993): *Salvador Dalí*. Taschen, Köln.
- Dolar, Mladen** (1995): "Glas". Problemi, 33, 1/2, str. 29–51.
- (1995a): "Glas, drugič". Problemi, 33, 6, str. 29–43.
- (1997) : "Cogito kot subjekt nezavednega". Razpol, 10 (Problemi, 35, 5/6), str. 65–93.
- Fink, Bruce** (1993): " 'Ni spolnega razmerja', eksistenca in formule seksuacije". Problemi–Razprave, 31, 4/5, str. 225–258.
- (1998): "Želja in goni". Problemi, 36, 7/8, str. 15–30.
- Freud, Sigmund** (2000): *Očrt psihoanalize*. Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana.
- Heath, Stephen** (1980): *Questions of Cinema*. Bloomington, Indiana University Press.
- Lacan, Jacques** (1985): *Seminar Jacquesa Lacana. knjiga XX, Še:1972–1973*. Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana
- (1993): *Televizija*. Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana.
- (1996): *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*. Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana.
- Locher, J. L.** (1992): *Escher: The Complete Graphic Work*. Thames & Hudson, London.
- Mannoni, Octave** (1992): "Saj vem, pa vendar". Problemi, Razprave, 1/2, str. 360–378.
- Margolis, Harriet** (2000): *Jane Campion's The Piano*. Cambridge University Press, United Kingdom.
- Miller, Jacques Alain** (1984): "Pokazano v Promentréju". Problemi, 22, 12, str. 4–5.
- (1988): "Odgovori realnega". Problemi, 26, 4/5, Razpol 4, str. 24–32.
- (1990): "O nauku psihoz". Problemi, 28, 4, Razpol 6, str. 59–65.
- (1995): "Jacques Lacan in glas". Problemi, 33, 1/2, str. 19–27.
- (1995a): "Lacan in glas". Problemi, 33, 1/2, str. 10–27
- (1995b): "Labirinti ljubezni". Problemi, 33, 4/5, str. 95–99.
- (1997): "O perverziji". Problemi, 35, 5/6, str. 7–23.
- (1997a): "O dozdevkih v razmerju med spoloma". Problemi, 35, 7/8, str. 5–19.
- (2001): *O nekem drugem Lacanu*. Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana.
- Mitchell, Juliet** (1985): "Introduction–I ". V : Mitchell, Juliet in Rose, Jacqueline (ur):

- Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the ecolé freudienne*. W.W. Norton & Company, New York, str.1–27.
- Penley, Constance** (2000): "Feminizem, filmska teorija in 'samski stroji' ". Problemi, 4/5, str. 39–65.
- Rose, Jacqueline** (1985): "Introduction–II". V: Mitchell, Juliet in Jacqueline Rose (ur): *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the ecolé freudienne*. W.W. Norton & Company, New York, str.27–59.
- Rothman, William** (1976): "Against the System of Sature". V Nichols, Bill (ur): *Movies and Methods*. University of California Press, Los Angeles, str. 451–459.
- Salecl, Renata** (1994): "Never will I stoop to wanting anything else". Problemi, 32, 3/4, Eseji, 2/3, str. 135–143.
- (1996): "Ljubezen med željo in gonom". Problemi, 34, 2/3, str.97–110.
- (1997): „Sirene in ženski užitki”. Problemi, 35, 1/2, str.73–95.
- Silverman, Kaja** (1988): *The Acoustic Mirror*. Bloomington, Indiana University Press, Indianapolis.
- Soler, Colette** (1997): "Subjekt in Drugi". Problemi, 35, 5/6, Razpol 10, str. 49–63.
- (1997a): "Histerija in obsesija". Problemi,35,1/2, str. 5–43.
- Vrdlovec, Zdenko** (1987): "Po Bazinu". V: Vrdlovec, Zdenko (ur): *Lekcija teme*. Državna založba Slovenije, Ljubljana, str. 302–338.
- (1989): *Lepota prevare*. Partizanska knjiga, Ljubljana.
- (1991): "Pojmovni decoupage". V: Vrdlovec, Zdenko (ur): *Filmske figure*. Slovenski gledališki in filmski muzej, Ljubljana, str. 27–42.
- Vrdlovec, Zdenko in Kavčič, Bojan** (1999): *Filmski Leksikon*. Založba Modrijan, Ljubljana.
- Wright, Elizabeth** (2001): *Lacan in postfeminizam*. Zbirka Znanost u žepu, Jesenski Turk, Zagreb.
- Zupančič, Alenka** (1990): "Prišel, videl, izgubi". Ekran, 20, 2/3, str. 24–29.
- (1993): *Etika realnega*. Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana.
- (1996): "Od čist želje k pulziji". Problemi, 34, 7/8, Razpol 9, str. 147–162.
- Žižek, Slavoj** (1982): *Zgodovina in nezavedno*. Cankarjeva založba, Ljubljana.
- (1984): "Dvoriščno okno". V: Žižek, Slavoj in Dolar, Mladen (ur): *Hitchcock*. Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana, str. 149–155.
- (1990): "Roberto Rosellini: dejanje, svoboda, samomor". V: Božovič, Miran (ur): *Beseda, dejanje, svoboda*. Problemi–Razprave, 1/2, (Filozofija skozi psihoanalizo 5), str. 65–92.
- (1991): "Fantom opere: falofanija analnega očeta". V: Vrdlovec, Zdenko (ur): *Filmske figure*. Slovenski gledališki in filmski muzej, Ljubljana, str. 7–26.
- (1991a): "Dejanje kot meja distributivne pravičnosti". V: Božovič, Miran (ur): *Bog, učitelj, gospodar*. Problemi–Razprave 1, Ljubljana, str. 207–239.
- (1992): "Rano zacepi le kopje, ki jo zada". Razpol 7, str. 201–225.
- (1993): "The Thing That Thinks!: Kantian Background of The Noir Subject". V: Copjec, Joan (ur): *Shades of Noir*. Verso, New York, London, str.199–223.
- (1993a): "Cogito in spolna razlika". Problemi–Razprave, 31, 4/5, str. 259–300.
- (1997): "Kartezijanski subjekt versus kartezijanski teater". Razpol 10 (Problemi, 35, 5/6), str. 25–48.
- (1997a): *Kuga fantazem*. Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana.
- (2001): *Strah pred pravimi solzami: Krzysztof Kieslowski in šiv*. Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana.

