

Nikola Janović

**Slavoj Žižek: "Strah pred pravimi solzami": Krzysztof Kieslowski in šiv.
Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, zbirka Analecta, 2001
190 strani (ISBN 961-6376-07-1), 2.700 SIT**

Naslov dela »*Strah pred pravimi solzami*«, ki ga dopolnjuje *podnaslov* »*Krzysztof Kieslowski in šiv*«, kaže na Žižkovo teoretsko ambicijo, da na osnovi »branja« anganžiranega filmskega opusa Kieslowskega izpelje vrsto družbeno-političnih in etično-religioznih motivov, ki prečijo in zaznamujejo filmski opus avtorja. »Lacanoško branje« Kieslowskega (delo teorije) ima tako več pomenov/namenov – pokazati na vrsto aktualnih vprašanj, ki zadevajo (kulturno-ideološke) antagonizme združene (oz. združevanja) Evrope, odpreti vprašanje zgodovinske identitete *Mittleurope* tj. Srednje Evrope kot kulturno-geografsko-ideološke entitete in pokazati na konstrukcijo post-socialističnega subjekta. »Branje« se osredotoča na Kieslowskovo *Trilogijo* (Modra, Bela, Rdeča), *Dekalog* (Deset filmskih pripovedi narejenih po strukturi Desetih božjih zapovedi) in *Dvojno Veronikino Življenje*, kot paradigmatke filme, katerih vrzeli dopolnjujejo dokumentarni in fiksijski filmi omenjenega avtorja. Da bi podal konceptualni aparat – orodje za analizo in delo teorije, Žižek s strukturalističnim (lacanovskim) pristopom in komparativno metodo, obravnava nekatere (ključne) koncepte sodobne filmske teorije – koncept *šiva* (kratkega stika), shizo očesa (*pogled*), koncept/funkcijo *vmesnika* (ekrana) in koncept *fantazme*, s katerimi bralca vpelje v svet filmske teorije in filma.

Jacques-Alain Millerjev koncept *šiva*, pri nas objavljen v zborniku Psihoanaliza in kultura (DZS, 1981), ki označuje razmerje med označeno strukturo in subjektom označevalca, Žižek prikaže kot ključni koncept filmske teorije. Da bi razumeli pomen šiva za filmsko teorijo, nas Žižek seznanja s kratko zgodovino koncepta, ki najde svojo matrico v Laclauovem pojmu hegemonije, kjer se meja med Družbo (znotraj) in ne-Družbenim (zunaj) lahko vzpostavi/artikulira le skozi razliko (na način razlike). Razlika (nasprotje) med simbolnim redom (Družbo) in njeno odsotnostjo (ne-Družbenim) je lahko reprezentirana, le če označevalna struktura vključi svojo lastno odsotnost, tj. jo vpiše znotraj svojega reda. Prav ta vpis, točko vpisa označuje »šiv«. Koncept šiva (hegemonije je homologen konceptu šiva) v filmski teoriji (saj) zaznamuje prehod od imaginarnega k simbolnemu (znaku) na način zaznamovanja. V filmski teoriji je prav zunanost postavljena v notranost – samo, da je prestavljena med podobo in njeno odsotnostjo, tj. v notranjo-piktoralno razliko med dvema posnetkoma (str. 13).

Razlika med klasično strukturalistično Teorijo in post-Teorijo (ki se opira na gledalca/subjekta s čustveno-kognitivnim predpozicijami zaznave realnosti na platnu), ki jo problematizira Žižek, zadeva vprašanje *pogleda*, kot freudovsko – lacanovskega koncepta v katerem pride do spreobrnitve razmerja med subjektom in objektom in pogledom kot manjkajočim pogledom. V tem smislu je za Freudovsko-lacanoški koncept ključno to, da je pogled na strani objekta, iz katerega sama slika gleda gledalca. Prav zaradi tega obrata/spremembe (iz objektivnega v subjektivno) pogled dejansko manjka, saj je njegov status fantazmatski. Zato ta obrat Žižek bere kot grozljivi obrat elementarnega postopka prešitja in pravi, da je to »prešitje« zevi, ki jo odpre gledališni posnetek, ki spodleti (str. 16). Funkcija *vmesnika* (ekrana, vrat zaznave) nastopi, takrat ko spodleti menjava subjektivnih in objektivnih posnetkov – takrat ko je učinek prešitja ničten. Drugače povedano: ker se šiv ravna po logiki označevalne reprezentacije, ima vmesnik funkcijo, da zagotovi tehnološko reprodukcijo neposrednosti vsakdanje realnosti točno takrat, ko spodleti označevalni reprezentaciji, in da na ta način omogoči dimenzijo/e fantazmatske vidnosti le-te. Ta premik od šiva k funkciji/ učinka vmesnika Žižek poda v lacanovski terminologiji S1 – S2« k \$-a, ki jo bere: 1) označevalec ne vsebuje v sebi 2) drugega označevalca, kajti 3) objekt a je vključen v sliko. To pomeni, da je takrat, ko je v kadru vpisan njegov (njemu-lastni) proti-kader, porušeno razmerje dveh

označevalcev, kajti prav ta protikader sedaj deluje kot grozno prešitje, katero zapolni zev prvega kadra, ki zastopa označevalno verigo. V tem kontekstu vmesnik (ekran) nastopa kot notranji element, ki ohranja konsistenco same »zunanje realnosti«, tj. tisto, kar podeljuje učinek realnosti in je kot tak *objekt petit a* – subjektivni element konstitutiven za objektivno zunanjo realnost (str. 35), tj. moteči madež, zaradi katerega je »objektivna realnost« za vselej nedostopna subjektu (str. 48).

Zev – šiv. Ključna koncepta, ki se pojavljata v filmskem opusu Kieslowskega, povzroči subjektova nezmožnost percepcije »celotne realnosti«, katere cena je »izvorna potlačitev« – zev, ki je potrebno prešiti/zašiti s *fantazmo*, da bi se subjekt lahko »normalno« vpisal znotraj te realosti. Fantomska fantazma – pa naredi nekaj, kar je bolj realno od same realnosti in prav to postane tako realno, da mora biti (dojeto kot) fikcija. Prav zaradi tega je etična odločitev, utemeljena v »strahu pred pravimi solzami«, podprla odločitev Kieslowskega, da preide od snemanja dokumentarnih k fikcijskim filmom. Motivi, ki jih srečamo v filmskem opusu Kieslowskega na nek način zadevajo vprašanje *intimnosti* – vdora v intimnost drugega in *človekovih pravic*, ki so korelat njegovi Trilogiji in Dekalogu. Temeljno idejo, ki prežema motive lahko ponazorimo kot premik od (Božje) Besede k (Božji) podobi - ikoni, oz. kot premik negacije podobe k samonegaciji Besede, kar ustreza heglovski »negaciji negacije« oz. premiku od družbe proizvodnje (čiste Besede) k družbi potrošnje (melanholiji). Kieslowski (zato) v svojih filmih upodablja trenutke (vsakdanjega) realnega življenja in jih dopolnjuje s fikcijo, kar proizvede v zadnji instanci sovpadanja dokumentarnega in fikcijskega filma, v katerih osebe/igralci »igrajo sebe«. Zato Žižek zapiše, da je: fikcija bolj realna od družbene realnosti igranja vlog (str. 59) in kot taka fikcija vdre in prizadane same sanje, skrivne fantazme (str. 67). Ta igra/spektakel za (velikega) Drugega zahteva fantazmo – psihoanalitični koncept, s katerim pojasnjujemo, da »obstaja nekdo (tam zunaj), ki nas gleda, tj. da smo objekt nikogaršnjih sanj, kar ustreza obratu panoptične shize - današnji potrebi po fantazmatskem pogledu Drugega kot garantu subjektove biti, s katero je nemogoče določiti lončnico med fikcijo in realnostjo. Ta nezmožnost nam govori o *globalizaciji diskurza* (str. 64) – vse je (učinek) diskurza, saj skrajne subjektivizacije sovpadajo s skrajnimi objektivizacijami, besed se ne da ločiti od stvari. Ta nezmožnost je vidna tudi pri Kieslowskem, ki posneti fikcijski material formalizira kot dokumentarni film, v katerem vedno manjka končni rez (prešitje), ki omogoča ključno pojasnitev. Zato pa nam Kieslowski ponuja *vzporedne alternativne zgodovine*, s katerimi zavrne eno edino resnično realnost, zaprti univerzum, in nam ponudi množstvo univerzumov, ki se nahajajo okoli nas. (Primerjava *Slepega naključja*, *Dvojnega Veronikinega življenja*, *Rdeče*, ter *Teci*, *Lola*, *teci*.) Poanta Kieslowskovih alternativnih univerzumov je vsebovana v formalni matrici vsakega filma: 2+1 – kjer sta dve zgodbi filma fantazmatski in ena realna, kar ustreza ritualu žrtvovanja: fantazmatska smrt za možno realnost (str. 70). Takšna notranja filmska logika pa je mogoča le na osnovi ideje o prehodnem prostorsko-časovnem kontinuumu, v katerem pa nikoli ne pride do srečanja osebe s svojim dvojnikom (kar bi povzročilo sesutje realnosti) – saj je dvojnik objekt, ki sam subjekt noče biti (str. 75). Nauk, ki nam ga ponuja Kieslowski v svojem svetu alternativnih realnosti, temelji na izbiri in izhodiščni točki, iz katere lahko izberemo drugače, drugo priložnost, tako da ponovitev že vsebuje prvo izbiro, ki postane baza pravičnega delovanja. Takšne ponovitve ustrezajo konceptu ponovitve/vrnitve potlačenege – *sintomu*, tj. tistemu, kar se vrača v vseh možnih simbolnih univerzumih. V tem smislu se realno vrne na način fikcije.

Dekalog (1-10) zaznamuje korelacija med epizodami in zapovedmi z izjemo tiste, ki prepoveduje izdelavo podob, saj je dekalog sestavljen iz gibljivih podob. Na ta način Kieslowski splete mrežo razmerij med ljudmi, njihovih komunikacij in skritih mističnih sil, v kateri posebno mesto zavzemata dekalog 1 in 10 kot ničelna točka vpisa realnega in tragi-komičnega. Mreža razmerij spominja na – *The Network* kot elektronsko omrežje, *New age* spiritualnost – *TechnoGnosis*, kateremu vlada spontana ideologija (ki je kot taka religiozni temelj), ki vzdrži, dokler vzdrži znanost. Prav to je prispodoba celotne matrice, skozi katero se nazorno kaže *etika* (vs. *moralala*) v svojem čistem pomenu, oz. prehod *od morale k etični držji*. Po drugi strani se v

takšnem branju Kieslowskega kaže paralela med premikom iz realnosti v fikcijo, iz dokumentarnega filma v fiksijski film, od morale k etiki in iz družbe socializma v družbo poznega kapitalizma – brutalno ekonomsko realnost, ki proizvaja svojo lastno fantomskost (str. 97) popolnih ideoloških abstrakcij, s katerimi je etična drža postavljena v paradoks, saj se izkaže, da etični subjekt danes dejansko ogroža obstoječi red (str. 143). Takšen premik je za Žižka premik/paradoks, ki je zaznamoval etiko 20. stoletja, etiko sovpadanja transgresije z normo.

Hrbtna stran Dekaloga – *Trilogija* se nanaša na *človekove pravice* (*modra Svoboda, bela Enakost in rdeča Bratstvo*), ki so v današnji poznokapitalistični družbi pravice sistematičnega kršenja, tj. kršenja desetih zapovedi. Ali kot zapiše Žižek: pravica do zasebnosti – pravica do prešuštva, pravica prizadevati si srečo in pravica do privatne lastnine – pravica krasti, svoboda tiska in izražanja – pravica lagati, pravica posedovanja orožja – pravica do ubijanja, svoboda verskega prepričanja – slavljenje lažnih bogov (str. 160). V duhu Stare (Dekalog) in Nove zaveze (*Trilogija*) imamo torej križajoče se kreposti: Vero (v) Bratstvo, Upanje (na) Enakost in Usmiljenje (Ljubezen) (kot) Svobodo, ki kot take predstavljajo križne vezi Kieslowskovega filmskega opusa. Drugače povedano: prehod iz enega sistema, ki je bil značilen za *Mitteleuropo* v drugi sistem – kapitalistični, EU, na osnovi želje, ki se je aktualizirala in postala vidna, zaznamuje tudi prelom v Kieslowskovi filmski navzočnosti. Najmanjši skupni imenovalec *Trilogije*, ki se opira na film *Ni izhoda* (1984) je *Modro* post-politično (?) intimno ozadje združene (Družine) Evrope, ki določa formalne civilno družbene pogoje vključevanja post-socialistične Evrope (*Bela*) in upanje na spravo ter bratstvo te skupnosti (*Rdeča*). Evropa, izpolnitev želje? »Zakaj jočeš?«/»Tudi sreča ima svoje solze«, »tudi obup ima svoj smeh«. Kieslowski začne s pravimi solzami in konča s fiktivnimi.