

račun. Navsezadnje je takole digresijo mnogim prijetneje brati kot pa ne vem kakšno nakladanje o filmu; ostalim bi svetovali, naj kar obrnejo stran ali dve, če seveda ne bi bili ravno na tem, da jim ustrežemo.

Film *Sigmund Freud* je narejen kot kriminalka, v kateri je znan storilec, ni pa znan zločin. Razkriva se nam le postopoma in izkaže se, da gre za Ojdipov zločin. »Kriminalka« s prav takšno zasnovano je tudi Kralj Ojdip: v obeh primerih so stvari spočetka videti še kar »normalne«, izkaže pa se, da to »normalno« sloni na nečem, kar za »normalno« mnenje ni niti najmanj »normalno«: na simboličnem uboju očeta in simboličnem incestu. (Ni bilo čisto zastoj, kar smo prej govorili o simboliki; simbolično prav v smislu: subjekt ne ve, kaj dela. Dejanje je govor v toliko, v kolikor kaj reprezentira/pomeni.)

Sigmund Freud do kraja (filma) ponavlja Ojdipovo zgodbo: tebenskega kralja razkrije, za katerim se sam žene, privede do tega, da ga izključijo iz skupnosti; natanko isto se zgodi Freudu ob koncu filma, ko na zdravniškem kongresu poda poročilo o zaključkih svojega tedanjega raziskovanja, poročilo o manifestacijah otroške seksualnosti. Referenca na *Ojdipa v Freudu* zanesljivo ni »naključna«, če pomislimo, da je pri scenariju sodeloval Freudov sodelavec in biograf Ernest Jones.

Rekli smo, da film ni drugega kakor sanje. Zdaj moramo to formulacijo — ki nam je prišla prav za dobršen del teksta — nekoliko precizirati, saj film očitno niso sanje; če nič drugega, se pred spanjem ne moremo odločati, »kateri film bomo gledali«. Natančnejši bomo, če bomo rekli, da je film kakor sanje, da prav iz perfektiranja (kakor) sanjskih halucinacij črpa svojo privlačnost. Niso kar tako Hollywoodu rekli »tovarna sanj«.

Toda kaj, če se v filmu pojavijo sanje, kakor se v našem, in nosijo v sebi »ključ« do samih sebe, se pravi do Freudovega odkritja, odkritja nezavednega? Je mar treba take sanje dojeti kot »podvojeno« sanjskost, delovanje mehanizmov sanj na dveh ravneh, ali mogoče kot »dialektični« obrat, po katerem bi bile sanje v sanjah ravno realnost?

Ko se je Freud ukvarjal z analizo literarnih del, je ugotovil, da večina piscev uporablja sanje v ilustrativne namene ali za »posebne efekte«, nekateri (pri tem je odkril nemškega pisca-pesnika Wilhelma Jensena) pa vpeljujejo sanje, prav kakor bi jih sanjal »živ« človek, se pravi s posredovanjem dela sanj — ne da bi o tem kaj vedeli. »To je prava umetnost!« vzkligne Freud, toda pustimo ga, mi s tem nimamo kaj početi, ker se ne mislimo spraševati, ali je *Sigmund Freud* prava umetnost ali ne.

Kakorkoli že, sanje imajo v filmu le eno funkcijo, funkcijo, kot jo pač imajo sanje, sanje kot sanje, film kot sanje: da uprizorijo željo. V zgodnjih filmih so včasih znotraj izrazito moralističnih zgodb vpeljevali — skozi sanje — ravno tisto, proti čemur so moralizirali. Tukaj jih lahko nadomesti sam film; zelo pogosti so filmi, ki v strogo moralističnem kontekstu pokažejo vse mogoče nadrobnosti, da lahko potem pokažejo nanje: fuj; to je tisto, česar se ne sme!

Sanje, kadar so vpeljane kot sanje, delujejo kot »druga scena« filma. Željo lahko uprizorjajo tako, da vodijo »alternativno« zgodbo, da na neki način sugerirajo prisotnost želje, ki mora bodisi ostati zakrita bodisi biti (ali ne biti) izpolnjena junaku-sanjaču. Na drugi strani pa lahko sanje (kakor pri Bunuelu) proizvajajo odtujitveni učinek; tu gre res za nekaj »dialektični obrat«, v katerem se izkaže, da so sanje neka realnost — realnost želje, v njenih sladkih in/ali grozljivih oblekah. V prvem primeru (kjer gre za »junakovo željo«) lahko film računa na »klasični« učinek identifikacije, v drugem primeru pa nasprotno — na učinek razlike.

Kot vidimo, nas je *Sigmund Freud* pripeljal kar daleč, a ne daleč od filma. Tukaj — nedaleč od filma, vsekakor ne dlje, kakor če bi govorili »o« filmu — želimo tudi ostati.

Bogdan Lešnik

* Film »z zgodbo«, film »brez zgodbe«: to seveda ni nikaka klasifikacija. Če lahko vsakemu filmu pripišemo neki smisel, pač glede na »točko pogleda«, potem je »zgodba« nekaj čisto drugotnega, v prvi plan pa stopi *fantazma*, ki jo film realizira.

Superman

proizvodnja: Dove Mead za International Filmproduction, Velika Britanija, 1978
scenarij: Mario Puzo, David Newman, Leslie Newman, Robert Benton
režija: Richard Donner
fotografija: Geoffrey Unsworth
glasba: John Williams
igrajo: Marlon Brando, Gene Hackman, Christopher Reeve, Margot Kidder, Ned Beatty

Prispevek k ženskemu vprašanju

Brandov pogled, obrnjen k popolni maternici njegovega sina (pogled vidimo iznad kristalov vesoljske ladje, ki se vzpenja v položaj za vzlet in ki bo malega Kal-Ela/Supermana popeljala na Zemljo — »Zakaj Zemljo, Jor-El? Tam so taki primitivci!«) ni le pogled skrbnega očeta; to je pobožen pogled, poln vere, upanja, ljubezni. Ravno zato je — popolnoma nečloveški — strahovito komičen. Brando ni popoln oče, čeprav ima vse možnosti, da bi to bil, tako po vlogi v filmu kakor po posredovanju reklamnega stroja filmske industrije. S svojimi vzdihni in resignirano držo je prej oče zato, ker pač mora biti. Saj ve: tukaj je pomemben sin. Priča smo še enemu 'odstopu', še eni 'koncesiji' sinu, še enemu prispevku k 'boju med generacijami', značilnem za civilizacijo, v kateri je edini pravi oče mrtvi oče in edini pravi sin tisti sin, ki je (kakor) oče.

Naša spekulacija o pogledu torej sovпада s spekulacijo v pogledu, spekulacijo, ki jo (lahko) prepoznamo prav v pogledu. Prepoznavamo se hkrati na dveh mestih, hkrati na obeh polih nekega instituiranega razmerja (v pogledu očeta in pogledu sina, ki ta pogled gleda: tako v pogledu sina nase skozi očetove oči, s tem pa objekt v lastnih očeh, v nekem že posredovanem pogledu), ki razbija doslednost katerekoli 'zavedne' pozicije ali pozicije, ki hoče biti 'zavedna'. Nemogoči Brandov pogled smo definirali s trojico krščanskih odlik (Kor. 13; 13), neizogibnih v teleologiji 'zahodne' misli; s trojico označevalcev, ki pripadajo obstoječemu ideološkemu diskurzu (semitsko-helenističnih obeležij) in ne nemara nekemu preteklemu ali preživetemu, saj se zmeraj znova pojavljajo v retoričnih fintah Ideologije. Slednja je vselej 'očetova'; toda ravno v 'sinovem' diskurzu, ki neprestano objublja neko 'novo dobo', se manifestira finta: ireduktibilna simultanstvo Očeta in Sina, tisto nezavedno razmerje, ki locira fantazmo užitka naravnost v označevalno prakso 'očetovega' diskurzivnega načina. Vendar nočemo zanemarjati matere. V vprašanih, ki jih navidez zaskrbljeno postavlja Jor-Elu (Brandu), zato da jih ta lahko odpihne s prednostmi, ki jih ima vzrok njene zaskrbljenosti ('drugačnost' njenega sina), se skriva prav njena želja — dokaz za to je njena pomirjenost s 'prednostmi': njen sin *super*. To pomeni, da se bo na Zemlji dobro znašel, toda tudi, da mu nič ne bo moglo popolnoma nadomestiti njene scene. Kal-El je izreden sin, drugače kot večina ostalih: on docela izpolni materino željo.

To pa nas spomni na nekega 'Supermana', ki nam je veliko bližje, na slovenskega Supermana, ki potrjuje, da smo Slovenci že od nekdaj na svetovni ravni. Kdor ne verjame, naj sliši, da imamo Slovenci tudi svojega Ojdipa — prebere naj si pesem Sv. *Matija ubije očeta in mater* (slovenski Ojdip gre še dlje) na 23. strani Kondorjeve zbirke *Slovenske ljudske pesmi*. Ojdip ni daleč od naše teme, kot poznavalci gotovo že slutijo; slovenski Superman pa je seveda Peter Klepec, dopolnilo Sv. Matije v slovenskem Ojdipu: s Klepcem je vnešen incest.

Klepčovo spolno življenje ni posebno razburljivo, če ga jemljemo na ravni manifestnega teksta pripovedi. Do tedaj, ko se odpravi od doma, ga dejansko sploh ni. Med potjo pa si pridobi moč — moč, ki ga bo vzpostavljala v odnosu do matere, do njene želje — in se vrne k materi, nakar skupaj srečno živita naprej. Njegova moč je falična a njen lastnik je mati, ona je gospodar, ki razpolaga z njim v celoti, skozenj je slovenska mati falična mati. Ni odveč primerjati Klepca s pesnikom: Klepčeva vila, ki mu podeli moč, da lahko dosledno služi materi, je njegova Muza. Dejstvo, da je Muza ženska, je sicer bistveno, a Klepca ne moti: zgolj eterično, nesovno bitje ni nikaka konkurenca materi, nemara je celo njen odsev. In Klepec ne poje kakšni ljubljani, prej trobi v bojni rog materinega borca. Slovenska

mati deluje subtilno, v prividu nemoči, potrebuje zaščito; njena metoda ni razvidna, a je možna le v prisotnosti mrtvega očeta. Slovenska mati je srečna mati, ravno zato ker je vselej tako nesrečna; ker v svoji nesrečnosti kliče krivdo sina in ta se je ne more znebiti drugače, kakor da mater — čisto mater, ki tudi dobi svojo pravo vrednost, kot je pokazal Cankar, šele kot mrtva mati — čez vsako mero štiti. Njegovo metodo, metodo slovenskega sina — prevaranega v tem, da je njegovo početje vseskozi izpolnjevanje materine želje — lahko imenujemo metoda trobca. In če ga potem ustrelijo, to ne pomeni, da se je mati odpovedala Užitku, temveč nasprotno: da je njen Užitek ravno v sinovem žrtvovanju, ki je s tem docela potrjeno. »Vrni se s štitom ali na njem,« je dejala že neka druga mati. S to iniciacijo sin postane oče.

Ta nekoliko aktualizirana digresija nas še zmeraj vodi po liniji, ki ji sledimo v zvezi s Supermanom, namreč v dokazovanju, da je Supermana mogoče uživati le s pozicije ženske. To pa bo treba še podrobneje opredeliti.

Film ni neumno zastavljen: brez pomislekov se vpiše v ekonomijo in estetično stripovske literature in s tem navdse očitno izpostavlja nekatere mehanizme prevare, ki je tod na delu.

Svoje mesto določi na samem začetku. Locira se v čas depresije, jasno pokaže svojo 'referenco' (strip), vse to pa opremi z nežnim komentarjem dekliziškega glasu.

Prvo Supermanovo dejanje je rešitev novinarka Lois Lane, ki pada z nebotičnika. Ujame jo v letu in pravi: »Držim te.« Presenečena Lois odvrne: »Kdo pa drži tebe?« Držimo se tega, kar vidimo: ona drži njega. (Če smo natančnejši, uporabljeno izraz — I got you; who got you? — pomeni bolj 'imeti'.) Deklica iz uvoda, Lois Lane, deklica z mačko, obe materi, sošolka iz srednje šole, vse se stikajo v eni točki: Superman je njihova kreacija, njihova izpolnitev želje, njihov užitek. Morda bi pomislili, da za mater to ne velja, da jo je vendar zapustil in prikrajšal za užitek; toda ne, ona ve, »da do tega mora priti«, njen užitek bi bil negacija užitka 'druge ženske', zator njenega užitka je torej nekakšna 'negacija negacije', dejansko sam užitek Druge Ženske. Ko se mati odpove materinstvu, kakorkoli je to že fiktivno, lahko vstopi v razmerje kot ženska, brez skrbi, kar se tiče incesta, ki je prav razmerje z materjo. Šele po tej odpovedi 'ni greha'. Seveda pa materinstva ni mogoče izbrisati; mogoče ga je le za nekaj zamenjati. Zato lahko Superman nastopi kot užitek Ženske.

Nekje se nam je zapisalo nekaj, kar moramo ponoviti: držimo se tega, kar vidimo. Marsikdo se najbrž sprašuje, kje je mogoče vse to videti; mar niso določene vpeljave pravo podtikanje filmu, podtikanje pomena, ki sploh ni intendirano?

Seveda, prav to so. Intendirani pomen ni irelevanten, a vse prepogosto se v interpretaciji 'umetniške' produkcije iščejo razmerja med avtorjem, filmom in 'njegovim' namenom: avtor je hotel to in to povedati, film govori o tem in tem (kar je v osnovi isto). Za celotni učinek pomena to ni najpomembnejše, to je celo učinek ideološkega pristajanja na neko psihološko mehaniko umetniške produkcije, rekli bi na ideologem, da subjekt proizvaja označevalec, medtem ko:

Descartesov *ergo* ni 'zgolj' produkt njegovega dvoma, ki dokazuje, da misli, da torej je (subjekt). Nasprotno: (subjekt) je na drugem mestu kot igra misli (Lacan): »... Mislim o tem, kaj sem, tam kjer ne mislim, da mislim.«, subjekt je torej na radikalno drugem mestu, kot misli, da je; njegovo 'mesto' je v nezavednem. Učinek subjekta, ki ga evocira *cogito*, je označevalska fikcija: je slovnični subjekt, ki ga govoreči subjekt 'aplicira' nase, ne da bi vedel, kaj dela, ne da bi obstajala najmanjša možnost identifikacije. 'Jaz', slovnični subjekt, drsi od enega govorečega subjekta do drugega brez diskriminacije; in vendar vsak od njih lahko reče: »To sem jaz in nihče drug.« Namesto *mislim* bi govoreči subjekt lahko rekel karkoli, npr. *jem* ali *berem* ali tudi *ne pišem*, *nimam*; ali tudi *sem*, *nisem*. Povsod, kjer jezik dentificira subjekt izjave, je prisoten imaginarni 'jaz', slovnični subjekt, zavoljo katerega lahko govoreči subjekt z zadoščenjem doda: torej sem.

V osnovi je torej igra označevalca, ki je subjekt šele njen učinek; mi se ukvarjamo prav s to igro in zaradi tega nikakor ni nepomembno, če se pojavi kak element, četudi vsi indijci na tem svetu vpijejo, da je sem začel slučajno. V tem vidimo na delu nezavedno: mesto pravega subjekta, mesto, s katerega se dejansko vodi diskurz, mesto Drugega, mesto, ki smo ga v našem filmu pripisali Ženski. Ne da bi bilo to (še) kakorkoli radikalno; užitek, ki smo ji ga pripisali, je umeščen v sam diskurz, s tem pa tudi odpade bojazen, da bi diskurz, če ga 'razkrinkamo', propadel. Ravno s tem 'razkrinkavanjem' ga je mogoče dodelovati in izgrajevati; s tem se dodeluje in izgrajuje objekt užitka. Resda imaginarnega, 'še ne' prisotnega, vendar njegov obet: njegovo upanje. Ker pa je diskurz označevalna praksa in označevalec zajemljiv le v diferencialni strukturi označevalca (Saussure), v kateri ni pozitivnih entitet, kar užitek 'je' (ali pa užitka 'ni'), je obet užitka obet čudeža: da bo iz nič nastalo nekaj. Analogno ostarelim trditvam, da se »z besedami ne da vsekularno povedati«, ostaja užitek parcialen, vpet v krogotok simptomov, v cirkularnih sledi neke

potlačitve, pre-gona subjekta; ostaja za repom subjekta, ki misli 'jaz' in prav zato to ni, subjekta, ki se (primera se je sama vsilila) lovi za svoj lastni rep. Opraviti imamo s temeljnim razcepom: zgodba o Supermanu ni zgolj zgodba Maria Puza, temveč zgodba Ženske, Drugega; ne v psihološkem smislu (ni delala zgodbe ženske ali kdo, ki se 'počuti' kot ženska), temveč po mestu, s katerega je voden diskurz. Pravi 'jaz' je torej Drugi; ostane pa neki 'jaz' kot imaginarna identifikacija subjekta, ki je v neki histerizirani konsekvenci lahko tudi Superman.

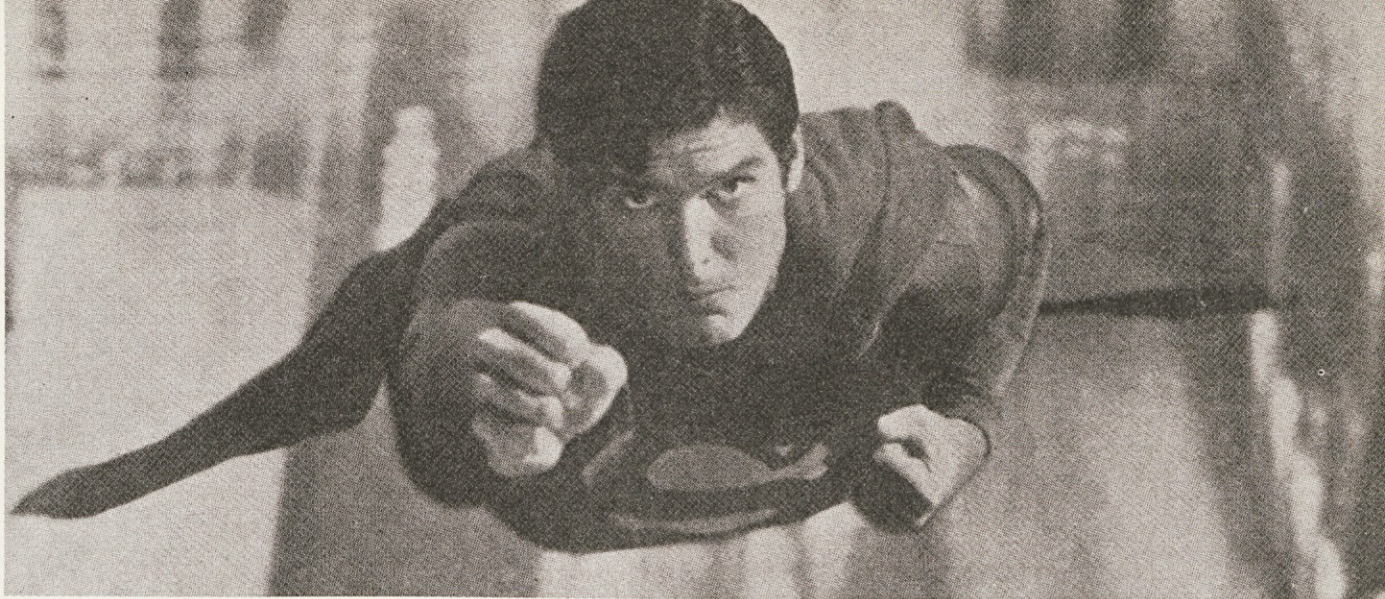
Superman je sam razcepljen, vendar sta obe strani tega razcepa, kot bo razvidno, v službi užitka Ženske. Parabolično razcepljen, če smemo tako reči, pri čemer mislimo parabolično v algebrskem smislu: na eni strani je posebljeni 'moški', na drugi strani pa mu njegov urednik očita ravno pomanjkanje 'moških' atributov (agresivnosti, odločnosti, penetrativnosti) in tak pred Lois vselej izpade slabič. V obeh podobah zadovoljuje isto žensko: kot *super* na eni strani in kot prijazni, naklonjeni, priročni in nenevarni Clark na drugi. Superman se daje po žličkah, kot zdravilo, nikdar ni preveč prisoten in njeni vzdihni po njem so lahko permanentni; Clark pa je zmeraj prisotni aseksualni spremljevalec, več ali manj za tolažbo in preganjanje samote — kadar ni Supermana. In kakor stvari stojijo, oba hkrati res nikoli ne moreta biti prisotna. Da bi iz tega dobili popolnejši vpogled v to, kar ženska hoče — v njen užitek — moramo samo še ponoviti, da je Superman imaginarna figura, ki ne ustreza nobeni realiteti; a ravno to je 'moški njenih sanj', ki ga stalno proizvaja na račun realnega moškega. Ker pa nam prodornejše ženske, tiste, ki znajo brati, utegnejo očitati ekspliciten moški šovinizem, moramo hitro dodati, da smo v tej formulaciji abstrahirali (socialni, politični, ekonomski) kontekst, v katerem se vse skupaj dogaja; reproducirati skušamo neki diskurz, ki ga nikakor ne zastopamo in torej hočemo biti bolj neke vrste *advocatus diaboli*. Toda to zgolj mimogrede.

V 'kriptonskem' delu filma (ime planeta, Krypton, naznačuje nekaj skritega, prikrtega; etimologija te besede pa sega do grškega kryptein, grobnica) Brando kot 'glavni' kaznuje tri prestopnike, kaznuje tako, da jih zapre v ogledalo; realizira tisto 'divjog ljudel' (ženska, ki ogroža, zapeljuje »celo« otroke) in upor (Kongal, ki hoče zavladati svetu). Metaforične in metonimične razsežnosti teh 'arhetipov' so razvidne iz opozicije s 'pozitivno silo' in v njihovem neizogibnem porazu, zato da lahko pod drugim imenom znova vzniknejo, ogrožajo in spet propadejo; torej v artikulaciji 'pozitivnega'.

Stripovski Superman je personalizirana transmisija družbenega reda, alkimistična transmutacija ('kamen modrosti') njegovih varuhov, ritem, ki ga artikulirajo subjektovne strasti, fenomenalno polje aspiracije, v katero je subjekt gnan, vendar hkrati tudi najstrože ('od znotraj') nadzorovan. Odličen model take situacije najdemo pri otroku, ravno najpogostejšem porabniku te vrste berila: status otroka prinaša s seboj zagate na polju manifestiranja seksualnosti in na polju soočanja z institucijo, ki je v razmerju do nje vsak otrok potencialni upornik in potencialno neuspešen, saj se vanjo šele uvaja, ob tem pa nima nobene alternative. Superman je tisti 'junak', ki v svoji vsemogočnosti ohranja dani red. Deluje na dveh ravneh: na eni strani je podoba subjektovnega idealnega jaza, namreč kot tak, ki je 'iznad' restrikcij, do katerega restrikcije in zatiranje (ki mu je — 'v principu realnosti' — nujno podvržen vsak otrok, ne glede na 'permisivnost' vzgoje) ne sežejo; zmožen je najbolj dramatičnih dejanj, zmeraj konsistentnih glede na smoter. Na drugi strani pa ravno on realizira te restrikcije, s tem ko je odločno na strani reda, morale in zakona (»Mi smo vsi v istem timu«, pravi policajem). Ravno s tem, da je nad-človek, je tudi zmožen docela podrediti se institucionalnim normam, česar od navadnega človeka (ki je zmeraj tudi nekoliko pod-človek) ni mogoče pričakovati; je torej dosledna realizacija Zakona, ideala jaza.

Značilno za 'junaka', kakršen je Superman, če natanko pogledamo strip, je njegova deseksualiziranost: na mestu, kjer so običajno genitalije, ni ničesar, ali pa je zgolj naključna guba. Superman nima penisa. To ni samo preemestitev v znanem šolskem smislu: »Spolnost te ne bo mučila, če se boš ukvarjal s športom« ipd., ni le klasična sublimacija libida v družbene in 'družabne' aktivnosti (po hidravličnih teorijah gonov), temveč je prav tista osrednja točka, okoli katere se vrti želja. Penis je pri Supermanu že falos, ki ga reprezentira sam Superman. To pa je natanko pozicija otroka: otrok je deseksualiziran (čeprav daleč od tega, da bi bil aseksualen), da lahko izpolnjuje svojo družbeno funkcijo, da je mogoče vanj investirati. Otrok izpolnjuje materino željo, zato ne sme imeti svoje. Dovoljena mu je samo ena želja: izpolnjevati materino željo, biti materin falos.

Tukaj pa seveda ne smemo zanemarjati očeta. Nočemo govoriti o tem, kako oče nadzira to izpolnjevanje materine želje, kako ga



sankcionira ipd., kar bi sodilo v neko interpersonalno psihološko teorijo. Poglejmo, kako ta moment (očetovo 'vlogo') uprizori film. Brando na pripombo svoje 'žene', da bo fant na Zemlji sam, dvigne kristalno palčko, reče: »Nikoli ne bo sam!« in jo spusti na zanjo predvideno mesto v funkcionalni konstelaciji ostalih kristalov. Osnovni intendirani pomen je seveda ta, da je fantu s kristalom posredoval sebe, programiral svoje zemeljsko srečanje s sinom. Kristal ima izrazito falično obliko: res je, oče je s tem posredoval sebe, po očetovi podobi je sin moški, toda sin-falos pomeni že očetovo odsotnost. Iz tega sledi neizbežen sklep: razmerje med falosom in očetovo prisotnostjo je metaforično, druga reprezentira prvega, a ga hkrati, kot substitut, tudi ukinja ali bolje, spreždriva. Očetova odsotnost je za realizacijo matrine želje nujna.

Odsotnost penisa pri Supermanu torej nima le namena, da bi otroka, ki bere strip, 'odvrčala od spolnih misli' (tako metonimično prikrivanje proizvede film v sekvenci, kjer hoče Lois izvedeti, ali so Supermanove 'vitalne funkcije' v redu; namesto da bi ga vprašala po spolnosti, ki ji očitno roji po glavi, ga vpraša, če jé), pač pa deluje kot označevalec v manku označevalca (odsotnost označevalca, da ponovimo že prežvečeno, tudi deluje kot označevalec), namreč ravno kot označevalec manka, zavoljo katerega se sploh ukvarjamo s Supermanom, bitjem-falosa.

Ves čas se gibljemo na neki zgodnji, pred-ojdipovski ravni; v stripu nikoli ne pride do preloma navedenih razmerij, nikdar Superman ne deluje v funkciji parcialnih gonov, se pravi, njegova želja je vselej neprikrita želja Drugega. V tem pa je uprizorjen motiv regresije, mitske 'vrnitve' na neko nediferencirano ali manj diferencirano raven.

V sekvenci, kjer Superman spremeni zgodovino, bi prav lahko pomislili, da deluje 'subverzivno', saj medtem ko leta po zraku, govori v njem oba očeta in zmagata oni 'zemeljski'. Toda v luči želje Drugega, Ženske, je njegovo dejanje še najbolj konsekvantno. Vidimo ga kot popravek 'zavožene' zgodovine, vrnitev v času, ki pa se za nas seveda utečeno rola naprej. Po intendiranem smislu tega časa dejansko ni, se (za nazaj, potem ko smo videli Supermanovo 'korekcijo') izkaže kot 'alternativna zgodovina', v pravem pomenu ob-stoječa. Ves suspenz, povezan s tem dogodkom, je šel torej v prazno. Pač pa pride do izraza Superman kot rešitelj; tej 'vlogi' da suspenz potrebuje nabož.

V dveh situacijah (ob 'intervjuju' in v reševanju iz potresa) Superman dobesečno zamudi, obakrat zaradi zaposlenosti na drugem mestu. Ko prvič zamudi, je Lois je nestrpna, sanje se ji rušijo v prah, a se ji zato potem toliko lepše restavrira. Ko pa drugič zamudi, Lois kar umre: uprizori maščevanje, znano po motivu »še žal mu bo«; in mu je res, tako da stori vse, celo proti ukazom 'nebeškega' očeta, da bi jo rešil. Superman pripada vsem, a na koncu koncev vselej Ženski. Ona 'visi' na njem, ga potrebuje, da lahko 'plava nad oblaki'. Sekvenca z njunim poletom v 'vesolje' je dovolj zgovorna: Lois ga za trenutek izpusti na takoj vidimo njen fatalni, delirični padec. Jasno, Superman jo čez trenutek spet ujame.

Superman ne bi bil *Superman*, če ne bi bilo nekakšnega negativca. Ker Brando že v uvodu pospravi stereotipne stripovske negativce, mora biti ta seveda drugačen. Lex Luthor je konsekvantno izpeljan subjekt kapitalističnih proizvodnih odnosov, celo tak, lahko rečemo, z visoko konjunkturo. Vpleten je v posle z zemljišči in njegova ambicija je v poslovnem svetu popolnoma sprejemljiva: povečati hoče ceno svojemu blagu. Je tudi hedonist, ki uživa v *instant* zabavi. Umeščen pa je v situacijo, ki jo najlepše formulira njegovo retorično vprašanje: »Zakaj moram biti obkrožen s samimi bedaki?«, v situacijo s

prejšnjo psihološko relevanto, v situacijo, ki napotuje k bistvenemu obeležju tega negativca, da je namreč 'človek refleksije' in 'intelektualec'. Z negativci iz uvoda pa le ima nekaj skupnega: vsi so neuničljivi. Tisti iz uvoda to povedo implicitno (v grožnjah, ki bi bile z ozirom na zanesljivost obsodbe deplesirane), Luthor pa na zaporniškem dvorišču naravnost pove (v govoru, ki ga moti in prekinja le odmev 'zvestega oprode'), da ga »ti zidovi« (družbenih sankcij, pravnega sistema) »ne bodo zadržali«. Spodrezovani tako ali drugače, ti negativci bodo 'živel' naprej. Ne zaradi nekih neizkoreninjenih tendenc psiho-socialnega tipa, temveč kot terminal neke investicije, ki je nujna za vzdrževanje Oblasti.

Lex Luthor je subjekt 'zahodnega' diskurza, neuničljiv že zaradi tega, da se vzdržuje opozicija med imaginarnim 'dobrim' in (ravno takim) 'zlim', opozicija, katere 'čar' je v napetosti, ki jo proizvaja; kjer ni nobenega kontinuuma, temveč le ostra dihotomija, blazno preskakovanje z enega pola na drugega, ki ne dopušča niti trenutka 'počitka' niti neke 'opredelitve'. Superman mora nenehno zmagovati, ker nasprotnik ni nikdar dokončno premagan, zmeraj je prisoten prav tam, kjer mislimo, da smo pred njim varni. Luthor je psihološki 'podobnik'; kot smo pokazali, se z njim ni težko identificirati. Hkrati pa je že izvet, dano mu je tako mesto (seveda v odnosu do 'glavnega junaka'), ki identifikacije ne prenese, kjer ga vendarle opazujemo kot 'tujka'. Mesto Lexa Luthorja torej je in ni naše mesto in tu je na delu prevara, zaradi katere je subjekt lahko hkrati objekt zatiranja in še uživa v tem.

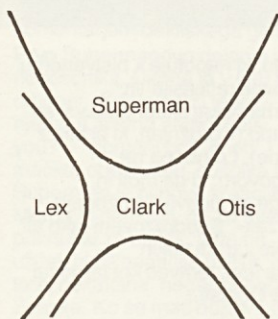
Superman ne sme biti popolnoma varen, saj bi se s tem razblinil ves učinek napetosti. Možnost, da zamudi (napetost suspenza), je že ne-varnost, razen tega pa se mu lahko zgodijo še hujše reči. Luthor ga onesposobi s kriptonom, meteoritom z razpadlega Kryptona. Ta planet je realiteta Supermanovega otroštva, a je odtlej ves čas ex-sistiral kot simbol, kot vir njegove moči, kot neprisotni konstitutivni označevalec Supermanovega mesta v sedanjih realiteti, na Zemlji. Zdaj se mu na lepem povrne prav kot realno, kot nekaj in-sistirajočega, neizogibnega, obvezujočega: kot simptom. Edina nevarnost, ki ji je podvržen Superman, je ta, da razvije simptom, da začne slediti nekim 'svojim' parcialnim gonom in s tem preneha funkcionirati v 'čisti' službi Drugega; z drugimi besedami, da razvije imaginarni 'jaz'. Ne da bi bil 'jaz' kaj manj v službi Drugega, saj se razvije na način identifikacije, v polju intersubjektivnega, začeni s 'primarno sceno', ki je Supermanu prisotna le kot imaginarna podoba očeta; toda 'jaz' potlači Drugega, užitek Drugega se premesti v težnjo po užitku 'jaza', torej ravno v Luthorjevo polje. Drugi je preganjen iz subjekta užitka v njegov objekt, v obskurni predmet želje; tako npr. 'individualni' junak 'modernega' romana ali filma (modernega v smislu literarne teorije, ne časovne opredelitve) nažene 'lepo ureditev sveta', mitološko opozicijo dobrega in zlega.

Zato torej Superman, če hoče 'živeti', ne sme razviti simptomov, ne sme se mu v realnem vrniti tisto, kar obstaja v označevalni strukturi njegovega diskurza. Iz te nevarnosti ga reši, seveda ženska, gospodična Eva Teschmacher, spremljevalka Lexa Luthorja.

Eva svojo pozicijo racionalizira takole: nima sreče z 'dobrimi fanti', zato je privezana na 'zasukanca', kakršen je Lex. S tem ko slednjega neprestano devlje v nič, se njun odnos postavi vzporedno z Loisinim odnosom do Clarka; Lex je za Evo 'zasukan', Clark je za Lois mežva. Razlika pa je v tem, da Eva nima 'svoje' Supermana, da njen moški ne prehaja na drugo stran parabolične zamejitve. S tem 'nima

eseji

sreče'; njena želja je preveč 'sophisticirana'. Tudi ona sledi svojemu užitku, to dokaže, ko poljubi Supermana, vendar je njen užitek bolj 'intelektualen'. Zato je njen podvojeni moški genialni, a nekako 'impotentni' Lex na eni strani in popoln idiot, njegov oproda Otis na drugi. (Ženska, ki je mahnjena na 'intelektualce', je obsojena na to, da bo v njih zmeraj znova odkrivala idiote; še več, iz njih bo neprestano delala idiote.) Glede na falični označevalec sta Lex in Otis simetrična, v razliko od Supermana in Clarka, ki ju razmejuje parabola. Simetrična brez skupne meje; v polje med njiju vdira falični označevalec, ki konstituira njuno razločenost, ne da bi se je udeležil. Njuno simetričnost lahko ponazorimo s hiperbolo.



Opraviti imamo torej s štirimi podobami druge strani spolne razlike, druge strani z mesta Ženske. Upamo, da je odveč pripominjati, da ne gre za nikako spolno razmerje, temveč le za razmerje subjekta do Drugega, ki riše gornja razmerja imaginarnih identifikacij. Če smo mesto Drugega pripisali Ženski, smo to storili zaradi eluzivnosti tega mesta, ki ga dopolni in pripne šele falos. V tem smislu je mesto Drugega tukaj mesto falične Ženske.

V središču teh razmerij je Clark Kent, amorfni novinar, 'sin svoje matere', Klepec brez moči. Sam ne pripada nobenemu polju posebej, 'visi', zamejen pa je z vsemi, še posebej z bitjem-falosa, materino željo. V njegovem polju se torej riše falični označevalec, ki hkrati cepi 'subjekt kapitalistične proizvodnje' na 'intelektualca' in 'idiota', ne da bi bil v njiju udeležen. Ne gre torej, da bi kar na slepo rekli: »Superman postavlja intelektualca za svojega 'novega' sovraga; aha, finta Ideologije, da zatre tiste, ki jo (še) reflektirajo,« čprav tak sklep ne bi bil brez osnove. Stvar pa je še veliko hujša in 'intelektualci' ji sami dajejo zagona. Falični označevalec cepi na gospodarja in sužnja, naš 'subjekt kapitalistične proizvodnje' nastopa hkrati z mesta 'refleksije' Ideologije ter z mesta njenega eksekutorja, izvrševalca; z drugimi besedami, užitek prav v reprodukciji vladajoče Ideologije, ne da bi bil deležen užitka vladanja. Falos je zunaj njegovega polja, v samem razcepu: gre torej za specifično polje 'intelektualca', ki ne ve, s katerega mesta dejansko govori, če pa (misli, da) ve, pač na to pristaja.

Eva Teschmacher reši Supermana 'pod pogojem', ki nas vrne nekam na začetek: da reši njeno mater, ki živi v mestu, kamor bo padla ena od bomb, ki jih je usmeril Lex. Superman je lahko nastopil zato, ker se je mati nekoč odpovedala materinskemu užitku; zdaj mora pustiti vse, da rešuje prav Mater. K njej se vrača kot naš Klepec — z močjo. Materina želja se ne vrača na nepričakovanem mestu; celo več, njena želja ga reši travmatične 'realne' ekspozicije doslej prikritega očetovskega označevalca (kriptonita), kajpak na račun spolnega užitka Druge Ženske; zato Lois umre. 'Rešitev' (ženska sita, mati cela) najde Superman v regresivni potlačitvi, v tem, da preprosto vrne čas pred trenutek kočljivega dogodka. V tem je vic Supermanovega 'herkulskega' početja: neprestano potlačevanje vsega, kar bi utegnilo izzvati 'krizo' v obstoječem stanju. Na koncu je vse urejeno, vse zadovoljeno; posebno gledalec, ki ga užitek ob filmu, kakor smo rekli, postavlja na mesto Ženske. Čprav na način prevare, je Superman služil našemu užitku: o tem priča njegov prijazen nasmešek v kamero, tik preden dokončno zgine s platna.

To je na področju kulture približno takšno delo kot izsuševanje Zuyderskega jezera.

Bogdan Lešnik

Ves ta cirkus (All that jazz)

Produkcija: Columbia, Century Fox — 1979

scenarij: Robert Arthur

režija: Bob Fosse

glasba: Ralph Burns

kamera: Giuseppe Rotunno

igrajo: Roy Scheider, Jessica Lange, Roland Palmer, Anna Reniking

K principu realnosti

Mar mislite, da je cenzura tista, ki vpeljuje »princip realnosti« (v opoziciji s »principom ugodja«)? Mar mislite, da bi bil film lahko večji užitek, če le ne bi bilo cenzurnih komisij, moralistov, notranjih zavor samih režiserjev, igralcev itd.? Če mislite tako, ste naivni. »We fly you anywhere . . . we get you nowhere.«¹ Nismo videli veliko filmov, ki bi tako brezobzirno in tako precizno zadeli jedro svojega »poslanstva«. »Film užitka« ni nikakršna redkost, nasprotno, vidimo, da film vse bolj odkrito sprejema to funkcijo; nima smisla delati spiska filmov, ki hočejo čim dosledneje realizirati užitek, užitek kot predstavo, predstavo kot užitek. Užitek je filmska zapoved št. 1.

Nima smisla delati takega spiska, ker bi zunaj ostala peščica naslovov, ob katerih se ne bi mogli odločiti, ali avtorji filma ne razumejo ali pa jim projekt preprosto ni uspel. Začeni s prvimi filmi, prek najrazličnejših žanrskih filmov in skrajno sofisticiranih »intelektualnih« filmov, do v zadnjem času spet silno popularnih obnov hollywoodskih revijskih filmov v novem ritmu — »nekaj« v filmu ukazuje gledalcu: uživaj!, toda gledalec lahko ta ukaz zgolj sliši.²

Vzemimo pornografijo: množica velikih planov spolnih aktov, bolj ali manj domiselnih poz, vzdihov in stokov — a kaj naj ob tem počne gledalec? Naj masturbira? Si poskuša stvari zapomniti in jih doma ponoviti, ali pa naj jih izvaja kar hkrati, ob filmu?

Vse to lahko počne in pogosto tudi počne. Toda kakšno funkcijo ima pri tem film? Kakor smo stvari postavili, je lahko zgolj »spodbujevalec«, stimulator pri nečem, kar je navsezadnje neka situacija, popolnoma različna od striktno gledalčeve. Gledalčeva situacija je treba opredeliti s samim pogledom, se pravi z nekim razmerjem gledajočega in gledanega.

V tej situaciji je mogoče še tako ekspliciten užitek gledati le kot užitek drugega; to pomeni — niti malo namreč ne dvomimo, da je ob pornografskih filmih mogoče artikulirati nekašen užitek — da se gledalec lahko edinole »prenese« v situacijo drugega, da svoj »jaz« umesti tja, kjer vidi užitek. Toda kdo je potem tisti, ki gleda? Če je gledalčev »jaz« na mestu, kjer vidi užitek, potem ga gleda »nekdo«, ki potrejuje, da je užitek drugega »jaza«, »Nekdo«, s čigar mesta je užitek afirmiran, t.j. »nekdo«, ki vzpostavlja kriterij užitka: neki bistveni Tretji, s čigar mesta se preverja užitek »jaza« — mesta, ki je torej samo mesto želje, tiste želje, ki žene gledalca v kino.

Užitek drugega je vse, kar nam pornografski film ponuja; užitek kot izpolnitev želje Drugega³ pa je tisto, k čemur tak film napotuje. Jaz in drugi (oni, ki na platnu v potu svojega obraza »uživa«) sta zamenljiva (užitek drugega = užitek jaza) prav v obzorju želje Drugega. Drugi — z malim d — je spekularna identiteta jaza. Drugi — z velikim D — je subjekt želje, za katero film nima najmanjših možnosti, da bi jo izpolnil: lahko pa jo uprizarja. Mesto, s katerega se užitek preverja, mesto kriterija, pa lahko podtaknemo le nekemu Tretjemu. V gledalčevi situaciji torej — cela množica!

Vsi filmi seveda niso pornografski, toda pornografija je v svojem bistvenem obeležju — uprizarjanju skritega, prepovedanega, dražljivega — prava paradigma filmske predstave: seks na platnu ni gledalčev seks; ko pridemo »do konca«, ko »pokažemo vse«, na lepem opazimo, da je »vse« tudi ostalo, da je na delu le nekaj, ki nas napotuje naprej, naprej v upanju na užitek . . . kakor Nasredin Hodža ni bil sit od vonja po hrani, tako krčmar ni bil nič bogatejši od poslušanja ženketeta novcev; upam, da zgodbo poznate, če ne, si preberite opombo.⁴