

Bogdan Lešnik

## Sledovi zavezujejo (da jim sledimo)

V razpravah o pripovednih učinkih filmskih postopkov se pogosto omenja znameniti film Roberta Montgomeryja *Gospa v jezeru* – ob njem pa največkrat navajajo, katerih učinkov ni dosegel. Film izziva z dosledno uporabo »subjektivne kamere« (pogled kamere igra pogled glavne osebe, detektiva Phillipa Marlowa), s postopkom, v katerem se zgoščajo – in napovemo lahko, da tudi problematizirajo – pogloblitve razsežnosti žanrskega filma.

Bistveni problem, ki ga ta postopek uvede, je problem identifikacije. Kot vemo, se ta termin uporablja na dva načina, ki sta oba precej široka, a tvegali bomo in ju poskusili določiti. Tranzitivni glagol *identificirati* pomeni prepoznati (za identično), tudi ugotoviti (identificirati problem) ali pa vzeti-kot (identificirati z ravnanjem, »v praksi«); reflektivni *identificirati se* pa pomeni odpraviti neko razločevalno potezo med »seboj« in nečim drugim. Ob omenjenem filmu (kakor v filmu nasploh) najprej pomislimo, da je težava z identifikacijo v drugem smislu: gledalec se ne more identificirati (z Marlowom), ker ga subjektivna kamera preveč opozarja na njegovo mesto v situaciji, v kateri se nahaja, in nekako ne more priti do »samopozabe«, ki je v kinu, četudi relativna, vendarle pomembna. Na to se navezuje občutljivo področje žanrskega filma, področje kodov osi, med katerimi so seveda – kakor v kinematografski situaciji – privilegirane osi pogleda. »Enoznačnost« osi pogleda naj bi že sama učinkovala potujitveno, poleg tega pa je tu znana prepoved žanrskega filma, prepoved pogleda v kamero (do katerega pride vselej, ko kdo pogleda Marlowu »v oči«): prekršen je temeljni zakon žanrskega filma, ki gledalca drži zunaj pripovedi, da ji lahko nemoteno sledi.

Tu sicer še ni jasno, s čim naj bi se gledalec identificiral, zdi pa se, da je paradoks, ob katerega smo zadeli – da se gledalec hkrati identificira in je zunaj pripovedi – bistven za pripovedne učinke žanrskega filma.

Mi bomo problem premestili in rekli, da ugotovitve, po katerih Montgomeryev film ne dosega obvezujočih učinkov žanrskega filma, ne zadevajo identifikacije v drugem smislu, pač pa v prvem. Za boljše preglednost bomo odslej temu, kar izhaja iz glagola *identificirati*, rekli *identifikacija*, tistemu, kar izhaja iz glagola *identificirati se*, pa *identificiranje*. Gledalec *Gospa v jezeru* mora identificirati (ne svojega pogleda in pogleda Marlowa, temveč) pogled kamere kot pogled osebe; slika na platnu mora sprejeti kot percepcijo osebe, ki njeno oko zastopa kamera. To pa povzroča težave že zaradi različnih mehanizmov oblikovanja slike, različnih značilnosti očesa in kamere (poudarjena statičnost kamere, širše vidno polje očesa, globinska akomodacija ipd.), kot nam jih posreduje izkustvo. Gledalec sliko na platnu težko identificira kot percepcijo. Identifikacija je otežena v tem smislu, da se gledalec ne bi spraševal, kaj je to, kar gleda (in s tem sestopal v kinematografsko situacijo), marveč da bi to, kar gleda, vnaprej sprejel kot edino možnost, da bi torej identificiral avtomatično.

Kavelj pa se skriva prav v tej avtomatični identifikaciji. Kaj jo zagotavlja? Najprej moramo ugotoviti, da je sama pripoved tista, ki slehernemu svojemu elementu zagotavlja identiteto; potem pa še, da je prepoznavanje te identitete (identifikacija) možno le, če gledalec odpravi neko razločevalno potezo med »seboj« (svojim pogledom) in pogledom, ki mu ga predpiše pripoved, torej vendar natanko le, če »se identificira«. Toda stvari niso preproste.

Pogled, s katerim se identificira gledalec, nikakor ni pogled pripovedovalca: v pripovedi, kakor pravi Benveniste, »nihče ne govori« – pripoved učinkuje kot avtonomno govorno dejanje. Položaj, ki je določen gledalcu kot učinek pripovedi – položaj, ki mu lahko rečemo točka pogleda – zahteva pojem perspektive, ki ni daleč od albertijanskega: prav s skrbnim

izračunom točke pogleda omogoča iluzijo naravnega pogleda, prav z avtonomno pripovedjo namesti gledalcu pogled. Delo, ki ga pripoved opravlja za pogled, je delo imaginacije (»upodabljanja«), zato tukaj ne gre več za problem percepcije, temveč za konceptualizacijo tistega, kar strukturira (in usklajuje) percepcijo in ji podeli status predstave.

V literaturi srečamo retorični prijem, ki je na prvi pogled analogen subjektivni kameri, a ne izsili nobenega potujitvenega učinka oziroma se ta nanj ne navezuje posebej: rečemo mu osebna pripoved. Prav tako ne drži, da bi ta prijem nujno vnašal neko psihološko (osebno, »personalistično«) razsežnost v pripoved in jo tako odmaknil od žanra.

Raymond Chandler, ki si je izmislil Marlowa, jo dosledno uporablja. Agatha Christie v *ABC Murders* alternira osebno in neosebno pripoved, pri čemer naj bi prva po vseh kazalcih veljala za morilca, bila govorjena s morilčevega mesta, vendar poznamo pisateljico in že slutimo (kar se pozneje izkaže), da ni tako. Prijem je uporabljen zato, da nas prevara, je v službi organizacije pripovedi in ne psihologije oseb. Psihologija, če jo že najdemo, je sama v funkciji pripovedi, kolikor vara (morilec ni tisti, ki je psihološko najverjetnejši; ali pa se šele za nazaj izkaže, da je imel psihološke motive, kakor v *Psycho*).

Tudi subjektivna kamera v filmu ni posebna redkost. V grozljivki velikokrat najdemo perspektivo, ki jo pripisujemo sami grožnji. Ta perspektiva se včasih res izkaže za perspektivo grožnje, včasih pa ne, včasih spet je subjektivna, vendar ni grožnja (ko, denimo prizor stopnjuje grozljivo vzdušje, situacija je takšna, kakor da bo žrtev zdaj zdaj kdo naskočil, pa v kader vstopi le kakšen prijatelj), včasih pa se šele za nazaj izkaže, da je perspektiva pripadala grožnji. Napetost, ki se ji ne moremo izmakniti, povzroči prav ta negotovost: nikoli ne vemo, kaj se bo izkazalo. To bi potrjevalo teorijo pogojevanja, ki ugotavlja, da je učinek pogojevanja (»pogojni refleksi«) najzanesljivejši, kadar pogojnemu dražljaju v polovici primerov sledi brezpogojni (»pogojni refleksi« je tukaj seveda strah, pogojni dražljaj sama subjektivna kamera, brezpogojni pa grozljivi dogodki, ki naj bi sledil), precej slabši pa, če mu sledi vsakič. Teorija pogojevanja – dodajmo za tiste, ki bodo ob tem debelo pogledali – res ni nazanesljivejša opora (za jasnejšo predstavo bi jo morali iz skupka spoznanj o razmerjih med fiziko-signalom – in fiziologijo-telesom – promovirati v teorijo manipulacije), v prid pa ji je šteti, da do jame subjekt kot aparat. Kakorkoli že, vsekakor lahko sklenemo, da je tudi ta postopek povezan s prevaro.

To ne pomeni, da hočemo zdaj govoriti o žanru kot o nekakšnem velikem prevarantu. Pravzaprav težko rečemo, da nas vara, ko pa nas prav naše analize učijo, da nenavadno pogosto razodeva »čisto resnico«. Prevara se tu izkaže za konstitutivni moment resnice; prav s tem, da nas vara, nam lahko govori resnico – mi pa moramo pristati na prevaro, če hočemo slišati resnico. Filmu, ki nam ni všeč, pogosto zamerimo – in morda je to največ, kar lahko filmu zamerimo – da nas je slabo prevaral, ali da je zamudil priložnost, da bi nas prevaral, ali da nas ima za tako neumne, da misli, da nas bo prevaral s ceninimi štos. (»Zakaj praviš, da greš v Krakov, ko pa greš v resnici v Krakov?«) S tem pa smo prišli do točke, kjer so že davno vpeljali subjekt izjave in subjekt izjavljanja, do potujitvenega razcepa, ki šele omogoča prevaro, s tem pa tudi pojem resnice.

Toda območje resnice je diskurz in ne pripoved. Ob pripovedi se celo izrecno ne sprašujemo o resničnosti, kvečjemu o verjetnosti in prepričljivosti. Nobena skrivnost pa ni, da se tudi v žanru križa veliko diskurzov (ideološki, znanstveni itn.), pogosto sicer le zato, da bi – kakor smo že rekli za psihologijo – vnesli element sprejemljivega »pojasnila«. Prav lahko nas seveda tudi tu prevarajo, denimo z videzom dis-



kurza (npr. Wellsova »radijska poročila«, v resnici radijska igra o invaziji Marsovcev; ali bližnji primer, ki ga predstavlja skupina Laibach). To je razlog, da »ideološka kritika« ne se daleč (znanstvena seveda še manj), kar se tiče žanrskega dela: pomeni namreč, da ne pristajamo na prevaro, s tem pa se zapre tudi resnica, ki jo žanr ponuja.

Pogled z druge strani ima še bolj daljnosežne posledice.

Diskurza ni mogoče reducirati – na primer na osnovno enoto, izjavo – ne da bi pri tem dobili bogat preostanek, »vezno tkivo« ali, navsezadnje, tudi kontekst (ki pomeni organizacijo referenc) in retoriko. Še več: ni ga mogoče reducirati, ne da bi se pri tem izkazalo, da ključni element, tisti, ki organizira diskurz, v njem ni izrečen ali vsaj ne kot tak – šele to daje smisel interpretacijam – in ga potemtakem ni mogoče izolirati kot izjavo. Ta element je mogoče artikulirati le tedaj, če sprejemamo dani govor kot pripoved, tj. kot nekaj, kar od nas zahteva predvsem to, da sledimo. Drugače povedano: elemente diskurza je mogoče identificirati le s pomočjo umestitve v neko topiko, ki jo določa pripoved. Zato si dovoljujemo postaviti tezo, ki posega v razmerje med predstavo in resnico: pripoved je zaslon, na katerem se izpisuje sleherni diskurz. To razmerje se razvije v osnovni enoti pripovedi, zgodbi (in res, kaj nam lahko govorci, katerekoli vrste že, ponudijo več od dobrih – to pomeni tudi prepričljivih, verjetnih – zgodb?). V tem pa se, hkrati ko se zarišejo njegovi obrisi, to razmerje že podredi sledovom strukture, ki ustvarja pripoved.

Na tem križarjenju smo naleteli tudi na pojem »analogija«, ki ga je, kot veliko pojmov v zvezi s filmom, razvila semiologija, zato da bi naznačila transfer kodov med znakovnimi sistemi, zlasti seveda ikoničnimi. Ta pojem zadeva problem prevodljivosti (prepoznavnosti), ki je v semiologiji oz. lingvistiki (kakor sta ju pojmovala Saussure in Jakobson) posebno važen, in opozarja na to, da manjka opora referenta.

(Semiologijo omenjamo mimogrede, bolj zato, da bi se odzvali na esej Milana Rankoviča v Ekranu 3/4, 1981, ki jo v svojem obzorju, v istem košu kot strukturalizem in psihoanalizo, vidi kot – parafraziramo – nezadostno, da bi v celoti zajela bistvo filma. Najbrž res ne zadošča; očitno pa zadošča, da upraviči vsakršno nakladanje.)

V zvezi z referentom se nam ponuja dvoje. Prvo povzema izraz, ki izhaja iz estetike, *realizem*; vendar je tudi že jasno, da je to podjetje romantična utopija in da gre pač za poseben primer omenjenega transfera. Na filmu, ki mu je pojem analogije pisan na kožo, se pravzaprav nikoli ni mogel dobro uveljaviti; njegov odmev najdemo morda v »družbeni« ali »psihološki drami«, se pravi v posebnem in precej evropskem žanru. (Eisenstein s svojo mitografiko bi bil kaj slab zgled, neorealizem s svojimi oneiričnimi odvodi še slabši.)

Drugače pa je z lacanovsko rabo pridevnika »realno«, ki nas lahko napoti k naslednjemu pojmu. Ta izhaja iz fenomenologije, reče pa se mu *izkustvo* – zapeljivejši, zato pa nevarnejši pojem, ker je izkustvo samo produkt »znakovnih sistemov«, produkt razlik, referent pa le kot sled nečesa, kar je zapadlo potlačitvi. Izkustvo je, skratka, nekaj skrajno nezanesljivega, dokler ni analizirano. (Tu se lahko nehamo delati, da pristajamo na semiološki podvig, in konceptu transfera vrnemo pravi smisel: ravno transfer – tisto, kar izkustvu daje gotovost, ki zavezuje – mora biti analiziran.) A prav nanj, se pravi, če udarimo kar naravnost, na sledove neuspeših srečanj se navezujejo sklopi pripovednih stereotipov, ki jim pravimo žanri.

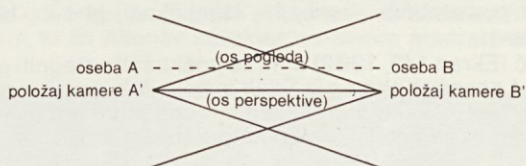
Eden izmed pristopov, ki skušajo povezati izkustvo z estetikom, je »subjektivizem«, kakršnega najdemo pri veliko ameriških filmskih kritikih. Avtor se zanaša na to, kako je doživel film, in to tudi opisuje; tako naj bi prelomil s dvomljivim konceptom objektivne kritike. Ta prelom je dejansko izpeljal še le strukturalistični koncept šiva kot načina subjektive navzočnosti. »Subjektivizem« kot nasprotje »objektivizmu« ne zadošča, je zgolj zanikanje, saj v »subjektivnem« govoru subjekt – kot subjekt izjavljanja, mesto, s katerega se govori – ni nič bolj (ali manj) navzoč, še zmeraj je »na zgornji površini« le šiv. Zato tudi prva oseba ednine ne vpelje subjekta, razen kot subjekt izjave, tj. predstavno (»retorično«) figuro.

V prehodu h konceptu šiva gre za to, da je navzoča prav subjektova odsotnost (ki je ne nadomesti nobena oseba), sled njegovega nastopa, ki je v različnih žanrih in metodah različno umerjen na to, da »avtonomizira« pripoved; to pomeni, da je subjekt navzoč le in prav v učinkih montaže označevalca.

Toda vrnimo se k subjektivni perspektivi. Če rečemo, da doledna subjektivna perspektiva na filmu ni sprejemljiva, medtem ko osebna pripoved v literaturi je, s tem še nismo povedali veliko: povedali smo dejansko le, da ne gre za isto stvar. To nam dokazuje tudi dejstvo, da žanrski film dobro prenese osebno pripoved v ožjem smislu, tisto, ki ji, da ohranimo goščavo, rečemo *naracija* – ko zgodbo, ki jo gledamo na zaslonu, pripoveduje nekdo bodisi »iz ozadja« bodisi »iz zgodbe« (to so naracije, ki se začnejo brati iz knjige, kakor v starih Disneyevih risankah; naracije, ki to nehajo biti, kakor *Superman I*; *Mali veliki mož*, v katerem gre za zgodbo v zgodbi; *Mad Max II*, ki nas z naracijo preseneti šele na koncu). Mesto naratorja je (tudi če je »v ozadju«) vselej že vključeno v pripoved. Film le redko poskuša združiti to mesto s točko pogleda, če pa že, potem za posebne učinke, o katerih bomo govorili nekoliko pozneje.

Opozicija osebno/neosebno se tiče gotovosti, s katero je opremljeno pripovedovanje. To lahko razberemo iz tistega, kar Barthes (*Image-music-texte*) ob Flemingovem *Goldfingerju* prikaže kot dramatično opozicijo (oscilacijo) med osebno in neosebno pripovedjo: s tem prijemom pripoved (če »v pripovedi nihče ne govori«, potem govori pač sama pripoved) pove več, kot ve oseba (neosebno), pa vendar ne pove vsega (osebno). To pa močno spominja na tisto mejo govora, zaradi katere Lacan reče, da »subjekt pove več in manj, kot ve«. Vara tako rekoč avtomatično.

Na filmu najdemo podobno opozicijo, ki se tiče gotovosti – a to ni kakšna »subjektivna«/»objektivna« kamera, to je opozicija polje/zunaj polja. Vsa negotovost, s katero imamo opraviti v filmskem pogledu, se tiče tistega, kar je zunaj vidnega polja, na filmu priročno omejenega z okvirom slike na platnu. Tega si ne obojavljajo izkoristiti, kakor v grozljivki. Narobe pa dosegajo gotovost z znanim, že standardiziranim postopkom alterniranja subjektivnih perspektiv, uporabljeno ob skoraj vsakem dialogu, vsekakor dovolj pogosto, namreč alterniranja dvojice plan/protiplan, ki vzpostavi neko psevdototalno polje. Jasno je, zakaj alterniranje ravno na oši pogleda, saj je problematično prav vidno polje; vztrajati pa moramo, da gre v resnici za subjektivno perspektivo – četudi ponavadi ne tako, da bi se os pogleda in os perspektive identificirali, temveč tako, da sta vzporedni.



(Schema psevdototalnega prostora v opoziciji plan/protiplan)

Čeprav je s tem opredeljen pogled osebe, nikakor ne moremo govoriti o »osebnem« pogledu – v samem polju ni ničesar osebnega, nobene negotovosti – opraviti imamo v najstrožjem smislu s mestom, s katerega se gleda. Če pa je tako, smo prisiljeni k nekoliko trivialnemu sklepu, iz katerega pa vendar lahko razvijemo nekaj posledic za dojetje filma, namreč sklepu, da je kamera – v skladu z definicijo subjekta kot mesta – vselej subjektivna, vselej na mestu, s katerega se gleda. Če posebej govorimo o subjektivni kameri (objektivna glede na vse to pač ne obstaja), to pomeni, da smo identificirali točko pogleda, mesto filmskega izjavljanja. Tu lahko poiščemo odgovor na vprašanje, zakaj je potrebna prepoved pogleda v kamero: kot mesto izjavljanja lahko deluje le nekaj zunaj pripovedi (in kamera v žanru je »zunaj« pripovedi, hkrati ko jo neposredno določa). To je na videz v nasprotju s pogostostjo subjektivne kamere v dialogih; vendar je intenca konstrukcije psevdototalnega polja ravno ta, da »desubjektivira« točko pogleda, s tem ko jo prek proti-plana vključi v polje. Prepoved pogleda v kamero tej točki pogleda *omogoča* delovati kot mesto izjavljanja – s kršitvijo prepovedi pa to mesto postane negotovo. Zato – za ohrani-

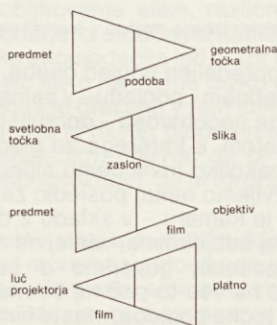


tev tega mesta – je potrebna minimalna razlika med osjo pogleda in osjo perspektive (z učinkom, kakor da gledamo osebi čez ramo, in včasih ji res vidimo zatilje; mimogrede rečeno, os perspektive je lahko tudi zlomljena, na način, ki bi se ga bilo tukaj preobširno lotevati, ki pa ne bi bistveno spremenil dispozitiva). In od tod izvirajo posebni učinki subjektivne kamere, kakor smo jo opisali pri grozljivki. Njihov pogoj lahko določimo s tem, kar povzroča negotovost zunaj – polja: negotovost zasedbe tega mesta (prim. *Nekdo me opazuje!*, Ekran 5/6, 1983).

Identifikacija osebe in subjekta *Gospa v jezeru* je vsekakor njena teoretska zmeta, toda negotovost, ki jo povzroča dosledno subjektivna kamera (tu bi torej morali reči: odkrito subjektivna kamera), ima še bolj dramatične učinke: pomik od osebe k subjektu doživimo kot redukcijo, kot prevaro, zaradi katere delo postane povsem neznosno (za *Gospo v jezeru* je res še najprimerneje reči, da je neznosno delo; odkar je nastalo, ostaja travmatično navzoče, čeprav ne samo po sebi, marveč po svojem mestu v žanrski produkciji). Če pa smo naleteli na prevaro, bo nekje v bližini tudi resnica: Phillip Marlow, ta ne posebno ugledni, a simpatični detektiv, v tem filmu ostaja vseskozi *prazno mesto*.

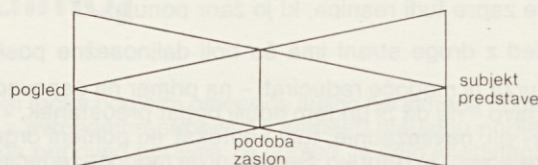
Neko drugo filmsko delo prav tako dosledno uporablja subjektivno kamero, ne da bi s tem posebej obremenjevalo filmske teoretike: *Dosje 54* Michela Devilla. Pri njem se najprej znajdemo v situaciji, ki pri obravnavanju evropskega filma ni redka: kljub tematsko žanrski zasnovi (vohunka) se radi nagibljejo k temu, da ga ne štejemo med žanrske filme, temveč ga prej vidimo v tradiciji evropskega »umetniškega« filma (pustimo ob strani resno možnost, ki jo danes mnogi ponujajo, da tudi tega uvrstimo med žanre). Od *Gospa v jezeru* se razlikuje tudi po mestu, kjer je situirana točka pogleda: to je mesto nevidnega opazovalca (mesto, ki je precej bližje kinematografski situaciji), »mojstra« iz vohunsko-psihološke institucije, ki pregleduje material o primeru 54. Gre bolj za princip skrite kamere, kjer perspektive ne zmoti noben pogled, ki bi bil uprt v to mesto (par excellence mesto voyeurja). Pogledi v kamero, kjer do njih pride, so namenjeni terenskemu preiskovalcu, čigar delo se nadzoruje z mesta »mojstra«. Subjektivna perspektiva, ki jo seveda kljub temu razvijejo ti pogledi, razveže dva položaja v konstituciji gledalca: položaj subjekta v imaginarnem razmerju s podobo (natančneje, s sceno), ki jo gleda in katere udeleženec je, ter položaj Drugega, v čigar območju se dogaja to razmerje. Tu ni več negotovosti: sam terenski preiskovalec je kot oseba popolnoma nepomemben. Nasprotno pa tisti bolj ali manj srečni prizori *Gospa v jezeru*, kjer vidimo odsev Marlowovega obraza v ogledalu, delujejo kot pravo olajšanje (ena izmed pomembnih »osebnih« identifikacij je t. i. »telesna shema«).

Nekoč (Ekran 1/2, 1982) smo že poskušali nategniti gledalca na Lacanovo shemo iz *Štirih temeljnih konceptov psihoanalize*. Način, kako sta prikazana »optična trikotnika«, nas je v trenutku napeljal h kinematografskim aparatom.



Zdaj se zdi ta analogija nekoliko preprosta; ob njej je treba najprej pojasniti, da je »film« na desnih slikah že del aparata, potem pa še pomik, do katerega je prišlo v shemi kamere: dejansko »oko kamere« je objektiv in ne okular, geometrijska točka pa ustreza objektivu v etimološkem smislu – kot »cilju« (kamor se končno res nameri subjekt), točki na osi pogleda, kjer se stikajo bežišnice (pomeni, ki jih je beseda *objective* kot samostalnica ohranila v angleščini, morda niso tako topološki – pomeni lahko objektiv, gramatični sklon ali

cilj, tudi vojaški – a ohranjajo dokaj strukturalistične konotacije). Treba pa je pripomniti še dvoje: da podobo izrišejo prav bežišnice od predmeta skoz geometralno točko (ki jo v kameri zastopa fokus) in da je za Lacana pogled na strani predmeta, kar se izkaže, kot se trikotnika prekrijeta:



Za našo rabo smo podobo, zaslon nadomestili s filmom, čeprav ne gre za isto stvar kot v prejšnjih slikah: tam je bil to prav filmski trak, fotosenzitivni zaslon (tako je svetlobna točka ustrezno na strani predmeta), na katerem se izriše podoba. Tu pa gre za filmsko predstavo, dogajanje na filmu (upoštevati moramo seveda, da »filmsko podobo« določa tudi vektor giba), pravzaprav za besedo v običajni rabi (gledati film).

Ta shema, ki identificira subjekt predstave v sliki (v tistem, kar se gleda) in geometralni točki (v tistem, kar določa videz), seveda za nas ni nič drugega kot shema gledalca. V teoriji žanra se identifikacija ne uvaja s pojmom osebnosti (niti na strani gledalca niti na strani osebe – vrnimo ji prvotni pomen *maske* – iz predstave), temveč natanko s tem topološko določenim pomenom: s pogledom ni subjekt tisti, ki gleda, temveč tisto, kar gleda – gleda svojo izvrženost tam, od koder prihaja pogled, ali z nekaj manj pregnantnim izrazom, ki pa naj ohrani vtis delovanja kastracije, gleda tja, kjer se pogreša, z mesta, kjer je odsoten. *Tisto* je seveda predmet kot predmet želje in prav ob njem se, kot shema gledalca lepo kaže, subjekt zmerom znajde na zadnji strani zaslona; predstava obrobja sam nič, v katerega pade subjekt ob pogledu. Vir (*Quelle*) pulzije, s katero je zaznamovan ta pogled, najdemo v razmerju med subjektom in Drugim: v tem, da je subjekt, takoj ko spregleda, že spregledan.

Ni dvoma, da se s tem lotevamo primarnih razmerij; sicer se pa zmeraj znova vračamo k njim, kakor da ni – nam očitajo, posebno kadar bi radi vpeljali kakšne butalske ideologeme – »ničesar drugega«, nobenih »nadgrajenih« razmerij, pa še presneto malo smo pripravljani jamčiti za nespodbitnost svojih trditve, saj malodane rečemo, da nam gre samo za pripoved. V tem je kanec resnice: res je, da zmerom premlevamo primarna razmerja – to so razmerja, do katerih se skušamo dokopati. Toda nadaljujmo: v konstituiranju sleherne predstave se pojavlja razmerje med predmetnim statusom manka (zgube) in imaginarnim nadomestnikom izvirne zgube, se pravi, pojavlja se prapotlačitev. In bližina konca je primerno mesto, da se lotimo nečesa prvotnega.

Razlikovanje med primarno in sekundarno identifikacijo izvira, kakor je znano, od Freuda. Pri njem primarna identifikacija kroži med vznikom subjekta, oralno zasedbo (investicijo) predmeta, ki jo je razvil v koncept inkorporacije, in vzpostavitevju nekega *Vorbild*, s katerim se očesu predstavi Drugi. Nemški izraz nas opomni, za kaj gre pri identifikaciji, če hočemo, tudi s tem, kar predstavlja temeljno načelo vzgoje: pomeni namreč *zglied*. V »inkorporaciji« pa ni težko videti lačnega očesa, ki predmet ponavzoča v tistem, česar ne more požreti.

Kako lahko to dvoje pretaknemo? Recimo, da se na tej ravni identifikacija tiče predstave toliko, kolikor gre za identifikacijo organa, ki oznanja – in tudi že prečka – spolno razliko, organa, ki daje temelj imaginarnemu. Pojem *Vorbild* potemtakem vpelje »falični« pogled – kot tisto primarno (ne toliko v smislu časovnega zaporedja, prej kot nujni pogoj) identiteto, ki jo Freud povzema kot identiteto percepcije in ki na sledi zadovoljivte želje (fantazme) subjekt ponuja očesu Drugega.

Morda zdaj lahko opravimo s tem, kar se nam je na začetku kazalo kot dvojni pomen identifikacije. Če je subjekt mesto, ni ničesar, s čimer bi se lahko identificiral. Pač pa identifikacija nastopi z vsako zasedbo tega mesta, z vsako »inkorporacijo«, ki se uravnava po temeljnem zgledu; zasedbo je potemtakem mogoče le identificirati, in identificirati jo je mogoče le, kolikor sledi zgledu. To pa ne pomeni, da »se« ni mogoče identificirati; pomeni le, da je ta, ki identificira »sebe«, že nekje drugje.