

lahko bil za vzor, tisti, ki napravi »izven-spolno«. Na vsak način ostane spol drugim.

»Občutek zaljubljenosti je jezikovne narave« razglašala Roland Barthes, ki je zanesljivo podoben skrajnemu umisleku, ki sem ga iztrgal iz njegove osebe. In čemu ne bi občutek meril tudi na kaj realnega? Sprijaznili smo se s tem, da označevalec drsi, igra, da je dvoumen, da je dvomljiv, da nas vara, radi pa bi, da bi bilo drugače s čustvi, s telesom, predstavljamo si, da tisto, kar lahko čutimo, ne vara, da občutek ne vara . . . jezik vé dosti več. Tudi telo nas obsipava le z videzi, in še zlasti to velja za zaljubljena telesa, ki jih »Fragmenti« prikazujejo kot skoz in skoz pomenljiva, histerizirana (oglejte si na primer odlomek z naslovom »V pohvalo solz«): telesu najbolj lastni gibi so v celoti konvencije, in že vsebujejo nagovorjenca. Ljubezen je nekakšna Japonska — le da ljubimec njenih znakov nikakor ne obvladuje —, in v tem je v celoti človeška narava, ki je »jezikovna«.

Gotovo bo že čas, da povem, za kaj mi služi *moj* Roland Barthes, in zakaj sem bil iz njega skoval hiperbolo, zakaj sem pretiral v primeri: to je moj lastni Hudobni Duh, ki sem ga obnovil po Descartesu, neke vrste dobrodušni Atila, pri katerem realno morda vnovič ne požene . . .

Moderno realno ni to, kar vidimo, in česar se duhovno dotaknemo; nobena od spoznavnih zmognosti mu ni prirejena; dokazati ga je treba, in se ne kaže; pozanjemo ga na razdejanju, ki ga za seboj pusti označevalec, dobimo ga le tako, da smo dosledni, torej s pomočjo privida. Vanj moramo biti gotovi, in vendar ni nič manj razvidnega. Mar proizvede Cantorjeva diagonala realno? Glede nepreštevnega ni soglasja, in le kdo bi se lahko ponašal s tem, da ga pozna? Vse to ni nič drugega kot določeno vedenje.

Freudova diagonala nas oskrbi s falično funkcijo. Kaj! Mar ni to le privid? Le zakaj naj bi tvoril v očeh mojega Atila freudovski postopek izjemo? Zanj je to domiselna konvencija, ki je bila nekaj novega . . .

Le kdo bi zanikal, da je psihoanaliza določen način govora? To je določena spretnost, in Freud je skrbel za to, da bi jo kot tako tudi obdržal. Zajel je le njen učinek — tako da po pravici povedano ni teorije nezavednega, ampak obstaja le psihoanalitična praksa. Od tod Lacanova hipoteza, ki ni le ena med mnogimi drugimi, ampak je edina, ki ima kak smisel: da obstaja med nezavednim in analitičnim postopkom izomorfizem.

»V redu, torej gre za igro. In kaj, če nas ta igra že utruja . . .« — »Minila bo, kot preminevajo govori. Vendar pa, poglejte, kako sežejo prividi religije čez cela stoletja, in oglejte si to jezikovno igro, znanost, ki je sicer še mlada, vendar se ne zdi, da je bo kaj kmalu konec, — in kaj s histerijo . . .«

Mar ni igra le oddih in sprostitvev? Področje, ki ni »po sebi«, pa tudi ne »za sebe«, v katerem se razvija Winnicottova »kreativnost«, vsebuje le igre, pri katerih na nič ne stavimo. Označevalec ni dovolj za to, da bi postavili pôlog, treba mu je še nekaj, na kar ga lahko namotamo. Vendar pa zasledimo pri istem Winnicottu opazovanje prehodnega predmeta, ki ga

ne postavi tako kot Lacan v isti niz s predgenitalnimi predmeti, ampak ga opusti, — in sicer tako dosledno, da zvede uživanje na igračkane. Če pa je igra užitek, užitek še ni igra. Prav tako pa tudi ne psihoanaliza, ki kot da bi se z užitkom dotaknila realnega.

Telo ni v celoti duša, ne spremeni se brez ostanka v simbol, ki telo idealizira takó, da ga omrtvi. »Fragmenti«, da, fragmenti so telo govorečega bitja, — da, fragmenti »zaljubljenega govora«: govor je zaljubljen v živčnega, ki govori, obenj se lepi, ga vsrkava vase, razkosava ga in ga drobi. V telesu, ki v celoti nekaj pomeni, užitka ni več. Užitka, ki je že bil, ne pozna nihče, ampak o njem le sanjamo; užitek, ki bo še prišel, se sprehaja zunaj, izven telesa. Užitek je le en sam, ter med dvema užitkoma ni skladja: med užitkom

D drugega, ki zanj nimamo dokaza, in ki si podvrže užitek Enega, falični užitek, ki se mu ne prilagodi.

Ah! že vse preveč eliptično govorim, in moral bi začetni razlagati lacanovsko teorijo užitkov, vendar pa tukaj v tak namen ni pravega mesta.

Naj bo dovolj (1), da tod slavim označevalčev užitek, ki je, pa kot že ni nič drugega kot preostanek, vendarle umeščen »onstran ugodja« teksta, ta pogumni označevalčev užitek, ki ga Barthes obnovi. Zato bi mu na koncu dejal: tisti, ki spretno pové, kar pové, Dobro-Govoreči.

### Iz razprave

**Roland Barthes:** Odločil sem se sicer, da ne bom spregovoril, saj so me po pravici povedano besede Jacquesa-Alaina Millera ganile. Ganile so me, kot da bi bil poslušal glasbo, in kot da bi na primer Haydn zame napisal simfonijo, ter bi mi jo zaigral. Ganile so me, ker se je vse odvijalo na preseku ljubezenskega daru, zahvale, počastitve, kot temu pravimo, in tega vidika nikakor ne zavračam, — vse to se je torej dogajalo na preseku nečesa, kar je povedano nekemu v čast, ter nečesa, kar je povedano zares po pravici.

(1) Nekaj razglabljanj o »Bouvardu in Pécuchetu«, ki sem jih razvil na srečanju, nisem povzel.

## teorija

# Vesolje pogleda, zapis podobe

## Matjaž Potrč

Morda ni zgolj naključje, da se je Roland Barthes, vse bolj kot se je oddaljeval od svojega začetnega semiološkega projekta, približeval vidnemu, podobi, slikarstvu, fotografiji. Podobi je posvetil nekaj strani v svojih »Fragmentih zaljubljenega govora«, ter je o njej predaval v Cérisyju. Kot da bi nizal sličice filma, je svoj čedalje bolj razdrobljeni tekst povezoval z enotnim, udeležnim pogledom, s fascinacijo zaljubljenčeve zaverovanosti, — v drobne, neznatne, in na prvi pogled neopazne razlike vidnega, ki obenem v njegovem razpokanem sistemu tvorijo vsakršno razliko. Mika nas, da bi ga primerjali z mistikom, le da na mestu vzroka njegove dejavnosti ne zasledimo ničesar razen vesolja govorce: tega moramo prirediti pogledu, ga grafično preoblikovati, ga zapisati.

V tem vesolju zadanemo ob označevalčev sled, ne nazadnje v tistem znamenju, ki ga označevalec nam, govorečim bitjem, vtisne ob zadnji uri, ko neopazno zapečati fragmente našega zapisa v zaključen, zaprt sistem, odslej pristopen komentatorjem. Joyce je sam izjavil, da ga bo v univerzitetnih hramih njegov zapis oživljal še celo tisočletje. Tako sklene označevalec našo prehodno prisotnost, njegov otrpli zamah okameni njene krhke niti v nesmrtnost spomina. Eden izmed privilegiranih načinov nesmrtnosti je gotovo, če brazda enoličnost naše poti črka zapisa, ki nam kot v zasmeh vrne lastno sporočilo v obliki dejstva, da že mrtvi ne moremo umreti.

Barthes je temu omrtvičenju skušal uteči z nizanjem podob. Tako je napisal knjigo, ki se je v njej predstavil sam, ter posla omrtvičenja ni prepustil komentatorjem. Svoje popotovanje je zajel v niz fotografij, ki so se zarezale med strani teksta, da bi tako pričale o realnosti, ki se nam izmuzne, ko smo jo bili pravkar zajeli. Kaj lahko nas prevzame občutek, da je vsaka izmed Barthesovih knjig le del knjige, ki se ne preneha zapisovati, avtor pa — viator — trpi zaradi realne prisile, nujnosti, ki ga sili v izbiro med drobnimi delčki, med fragmenti realnega.

Barthes se nikoli ni skušal odreči obliki, saj lahko le ta predstavi tisto, kar je treba izreči. Od tod njegova dvojna naravnost do govorce: obenem mu je Prokrustova postelja, ki neustrezno izraža, vselej vsaj



za las premakne neobstojni original, in že hkrati tvori materialnost užitka samega dejanja, da nekaj zapišemo, — nekaj, kar skušamo povedati o koščkih realnega, ki se jih moramo oprijeti, da nam v vesolju videza ne bi spodrsnilo, da bi lahko ostali v vmesnosti, kjer se nekaj ne jenja zapisovati.

Mislim na Barthesova predavanja o japonski poeziji, ki jih je lani imel na Collège de France. Zanimalo ga je vprašanje, kako lahko v najmanjši možni obliki izrazimo še vselej drugačno, najmanjšo možno vsebino, ki naj v trenutni podobi strne bežnost občutka. Drugi del predavanj je bil namenjen njegovim povablencem, ki so govorili o labirintu.

Tako je Barthes pokazal, da ne misli sam, da je že vselej oprt na druge, zasebno ob prijateljskem kramljanju, pa spet v svoji delovni sobi: Goethe, Sade, Proust, Balzac . . . Res je, govorica obenem tvori labirint, in nam ponuja urejenost, saj v njenem okviru ne moremo izreči česarkoli, in je potrebna vaja.

Barthes, se je zdelo, lahko o tej nemožnosti izreče vse, morda prav zato, ker ne pristaja na eno od oblik nemožnega, — govoreča bitja so tudi že spolna bitja . . . Presežimo to nemožnost, in prav lahko se nam vrne v obliki podobe, in sicer podobe, ki smo iz nje izključeni.

Takole pravi Barthes v »Fragmentih zaljubljenega govora«: »končno lahko definiram podobo, vsakršno podobo: podoba je tisto, iz česar sem izključen«.

Opravka imamo z narcističnim vozliščem, v katerega se udeleženev vpiše kot podoba, podoba, ki obstoji po njegovem lastnem pogledu. S tem narcizmom vzporedna zaljubljenost nas spomni na nekakšno obliko voveurstva, kjer tvori blodni krog podob edino realnost:

»Podoba je — kot v primeru prisilnega nevrotika — stvar sama. Zaljubljenec je torej umetnik, in njegov lastni svet je pravzaprav narobe svet, saj je vsaka podoba smoter le sebi sami (onstran podobe ni ničesar).« Tako bi lahko dejali, da se realnost sartrovskega drugega (autrui) sprevrne v realnost podobe, njeno tkanje pa nudi zaljubljenecu govorica.

»Zunanji svet« so podobe, ki tvorijo z govorico eno. Barthes je ves čas pozoren na to, kar tvori v govorici podobo, na dejstvo, da ni ničesar, kar bi bilo izrečeno dobesedno, da ni ničesar, kar ne bi mogli vnovič prepisati, kar ne bi mogli dopolniti s tem ves čas preoblikujočim se vesoljem, kjer se podobe utrinjajo le zato, da bi dale prostora drugim podobam.

V takem vesolju seveda védenje ni kaj takega, kar bi štel: »PODOBA. Do najglobljih ran pride v področju zaljubljenosti zaradi tega, kar vidimo, in ne zaradi tistega, kar vemo«. Subjektova bolečina v pravem pomenu besede je v tem, da obstaja le po podobi, pa obenem vanjo ni vpet, da je vse njegovo vesolje stikano iz podob, ki pridejo od drugod, in so tako že vselej *popačene*, ne odsevajo tistega, kar bi lahko: vsak referent je le v govoru, in edina realnost je v teh

neustreznih podobah, ki jih kopiči govorno vesolje. Kulturalistična kritika je primer postopka, ko nekoga zvedemo na ime, ter nismo pozorni na materialnost zapisa, ki edini zastavi svoj preplet nasproti podobi.

Vendar je tak postopek povezan z nujnostjo, saj se zaradi realnosti lastnega imena moramo po meri stvari spremeniti v neustrezno podobo samih sebe: »Prav nič se ne da storiti, preiti moramo to trnovo pot Podobe . . . Vidim človeka, ki je bolan zaradi Podob, ki je bolan zaradi svoje Podobe. Zaman bomo skušali prepoznati lastno podobo, in to nas bo izčrpalo (kajti nikoli nam ne bo uspelo).«

Edini izhod, da se vendarle na določen način izmuznemo podobi, je v tem, da sami še naknadno popačimo govorico in slovar, ki sta v Podobo vtkana. Zato pa je treba dejanja: brž ko nekaj pišemo, brž ko govorimo, že spremenimo smisel tega, kar smo navedli, vendar prvotnega smisla, tistega, ki bi meril na stvar samo, ni: na njegovem mestu nas čaka podoba govorice.

Tako pravi Barthes v svojem predavanju o podobi: »Semiologijo sem pomagal izoblikovati, prav tako pa sem jo pomagal popačiti: prešel sem na stran tistih, ki pačijo.«

Barthes je bil ves čas zavezan tej dvojnosti:

na eni strani kod, ki omogoči, da nekaj izrečemo, da to, kar rečemo, zapišemo v dani obliki,

na drugi strani dejstvo, da brž ko nekaj rečemo, že nekaj ponovimo, da popačimo tisto, kar se popačiti pravzaprav ne da, saj je že samo odsev odseva: podobo.

V tej dvojnosti lahko nastopamo le, če se znebimo nadležnega atributa imena, ki ga lahko izenačimo s podobo, tistega, kar je v podobi realno: »zgubiti moramo zavest o svojem imenu (pravim: Podobi). Odreka imenu je edini realni problem tega Srečanja.«

»Tao svetuje, naj se odrečemo uživanju žitaric, če hočemo biti nesmrtni, Sam bi rad, in po tem koprnim, — da bi se odrekli podobam«.

Barthesa ni naredila nesmrtna podoba, ampak njegovo ime, v kolikor vsakršno poimenovanje nosi breme realnega. Funkciji podobe in imena je treba razločiti. Govorečim bitjem je breme nesmrtnosti, ki jim jo podeljuje označevalec, kaj težko prenašati.

V Barthesovem opusu ne bomo našli z vso resnostjo dojetega zapisa, kot ga poznamo v matematični logiki. Morda ravno zato, ker ta ne prenese podobe, in je v podlagi znanosti realnega.

J.-A. Miller v svojem članku opozori na dejstvo, da Barthes ni upošteval realnosti zapisa. Falične funkcije, užitka tako ni mogel umestiti. To nam omogoča psihoanaliza, vendar ne vsakršna. Danes nudi zgolj lacanovska analiza izdelavo matemov, — torej zapisa, ki naj določeni

praksi odmeri veljavo govora, in pripusti razsežnost subjektive izreke.

Mar ne bi mogli lacanovski psihoanalizi pripisati vzdevka sprevrnjeneega semiološkega projekta, sprevrnjeneega Barthesa? Psihoanaliza seveda upošteva red podobe kot eno temeljnih krožnic subjektive konstitucije: ta je že vselej tod, vprašanje je, kako se poveže z drugimi.

Vendar je psihoanalitična tehnika pristala na dispozitiv, v katerem subjekt ni neposredno soočen s tistim, ki se nanj naslavlja, tako da njegov pogled lahko razgalja okamenene sohe preteklosti.

Bogastvo imaginarnega zamenja tanka črta zapisa, ki kaže, da subjekt ves čas — in sicer do neznanosti, — le ponavlja stik z nemožnostjo, ki ji imamo navado reči realno.

Vesolje pogleda se strne v zapis podobe, in ta zapis kaže subjektu stik z nemožnim. Zaman ga skuša najti le zato, da bi se mu z njim ne bilo treba soočiti.

J.-A. Millerjev »Barthesov posnetek« je zapis prispevka na srečanju v Cérisyju, ki je potekalo od 22. do 27. junija 1977 pod izveskom »Izgovor: Roland Barthes«. Prevredil smo ga iz zbornika z istim naslovom, ki je izšel pri U. G. E., Paris 1978, str. 201—211.