



teorija

Travestija, kamuflaža, zastraševanje

Bogdan Lešnik

»Pa jaz, pa jaz, kaj počnem jaz v vsem tem?«
R. Barthes, Ugodje v tekstu



»No Trespassing«, grozi napis na začetku filma *Državljan Kane*. Prehod prepovedan; toda oko gre čez, zlagoma zdrsne prek ograje.

Na koncu se vrne in obstane na istem mestu.

Kaj se je zgodilo vmes? – Prepovedano dejanje: v-pogled.

Ogledali smo si intimo označevalca, tistega iz naslova, zastopnika predstave, ki se nam je odvijala pred očmi. Toda gledalec ni ničesar kriv, ker ni ničesar storil; pogled se mu je zgodil, plačal je, zdaj pa se pri vsem skupaj lahko tudi dolgočasi. Ima alibi, v tem da (gleda, kar mu je servirano, da) gleda.

To pa ne pomeni drugega, kakor da gledalec ni subjekt, temveč označevalec, ki zastopa subjekt, če za nič drugega za številko, s katero producenti merijo uspeh filma. Daje pa vtis subjekta.

Subjekt je treba v kinu iskati na ravni množice, ki občuje s filmom in katere usoda se vsaj za okoli dve uri oblikuje v razmerju do skupnega objekta; usoda, ki ni zajeta v scenariju ali filmski zgodbi, temveč je učinek kinematografske situacije, filmske predstave. Tej usodi lahko rečemo *umestitev* – začne se z znano hipnogeno sceno kinematografa in nadaljuje v *kinematskem označevalcu* – umestitev, ki sklone operacijo pripenjanja označevalca v koordinatno referenco, sklone pač tako, da jo zapre. Prav ta zapora pa omogoča neskončno kroženje pomena.

Umestitev – ki ni nič drugega kot konstitucija subjekta predstave – je seveda razumeti topološko; šele ona pogledu, pogledu občinstva, določi točko, ki ga priteguje, točko, v kateri je kaj videti.

Drugače povedano: film je eden od načinov, kako ujeti subjekt v past, subjekt, ki vznikne natanko kot učinek predstave.

Freud je v *Psihologiji množice in analizi jaza* pokazal, da množico združuje in organizira *ideal jaza* oz. njegov zastopnik v redu označevalca. Ideal jaza opišimo kot mesto, na katerem se križajo označevalci manka, ki – kot manko – opredeljuje *jaz* s kastracijskim rezom, v tistem, kar je pri kastraciji zavrženo. Je mesto, ki ga zaznamuje *objekt* rekli bi identifikacije, če ne bi šlo ravno za razliko – o identifikaciji (ali tudi konvergenci) lahko govorimo med razmerji, ki jih posamezniki razvijejo s tem objektom, samo razmerje pa ni na ravni (imaginarne) identifikacije, temveč (simbolne) vstavitve.

Ta objekt, pravi Freud, se vzpostavlja kot objekt ljubezni in to razmerje kot paradigma ljubezenskega odnosa.

Če govorimo o »idealni« ljubezni, govorimo o objektu, ki v predstavi združuje vse, kar subjektu manjka, da bi bil »cel«. Predstavlja lahko vse mogoče; vsekakor pa sam objekt mora biti take narave, če naj ljubezen že pred svojim nastopom ne onemogoči same sebe, da lahko govorimo samo o njegovi vrednosti, ki jo določa zmoglost predstavljanja, kakor pri denarju govorimo zgolj o vrednosti glede na blago, ki ga zanj dobimo, ne pa glede na njegovo materialno substanco. V »pravem« ljubezenskem odnosu je torej sam objekt čisti višek in zato je ljubezen toliko bolj prava, kolikor bolj je objekt nedosegljiv, tj. prepovedan.

Če naj torej obstaja neka *filmska* predstava kot ugodje, mora obstajati objekt, ki jo vzpostavlja; in le prek tega objekta se bomo lahko približali temu, kar tukaj nastopa kot ulov ali celo plen – subjekt – ki se zasveti v nastopu označevalca, nastopu, ki mu utemeljeno rečemo filmska govorica.

Identifikacija je tukaj koncept, ki nam prej kot nekakšno poistovetenje *jaza* z objektom zakoliči poistovetenje samega objekta: v smislu, kako prepoznavamo ta objekt, kako se nam predstavlja, ali kot rečemo, kako identificiramo objekt.

Naše izhodišče bo *skopična pulzija* (*Trieb*, »gon«), termin, ki utemeljuje Freudovo *Schaulust*, skopofilijo, ki se napaja v posebnem učinku predstave, spektaklu – ne zato, ker bi pogled zasedala kakšna posebna psihična energija, temveč zato, ker pogled lahko identificira objekt, ki se mu prikazuje, četudi le kot delni objekt.

Tej identifikaciji rečemo *videnje*, in takoj vpeljimo še izraz, ki substitivira videenje – *videz*, tisto kar vidimo, kar je konec koncev le specifična distribucija svetlobe.

Znašli smo se pred komično antinomijo: videti in videz nista komplementarna, videz pomeni nekaj iluzornega, površinskega, nezanesljivo referenco, videti pa nasprotno zajemati, črpati, hipoma dojeti, zasegati, imeti v lasti. Ukiniti posredstva-predstave, ki jih konstituirata odsotnost objekta in zastopstvo označevalca – in ki substitivirajo »čisto« diferencialnost, označevalec, na način, ki mu rečemo podoba. *Vidim* je v magičnem stadiju mistikov *vidim*, Angleži pa slej ko prej uporabljajo *I see* v pomenu *razumem*.

»Preden sem se začel ukvarjati z Zenom, sem videl gore kot gore in vode kot vode,« pravi neka zgodba, »potem sem se začel ukvarjati z Zenom in sem videl gore kot vode in vode kot gore. Zdaj pa spet vidim gore kot gore in vode kot vode.«

»Zdaj« se nanaša seveda na *satori*: subjekt vidi, ker je razsvetljen. On in ne videz, vidi, ker je razsvetljena točka, s katere vidi, kar »se vidi videčega se«. Objekt je tu sama točka pogleda, sam subjekt, ki s tem preseče status videza. Razlika med razsvetljenim in nerazsvetljenim gledanjem je prav v lociranju objekta. Spočetka je za moža videz že resnica, tj. »neposredna« realnost. Potem, ko začne proučevati simbolno funkcijo, preide resnica onkraj realnosti, ta pa se prikriva kot zgolj posredovana v videzu; na lepem (*satori* je zmeraj hip, preskok) pa vidi resnico: realnost je njegov lastni položaj, mesto, s katerega vidi, toda razcepjeno mesto, ker k njemu napolnje samo položaj označevalca, mesto, s katerega »se vidi« kot objekt. Gore so lahko mirno gore in vode vode, ker gre za popolnoma arbitrarno sledi označevalnih razlik; videz strukturira prav točka njegove izvršitve, subjekt se znajde na drugi strani pogleda.

Objekt v smislu objekta skopofilije vznikne na nekem nepričakovanem mestu, v pogledu z vsemi obeležji civiliziranosti, ki mu rečemo *pogled stran* – pogled, ki se ob kolčljivem prizoru odvrne: ne gleda, da ne bi videl, kar želi videti. Tega ne sme videti, ker ga navdaja z grozo, ker ga onesposablja v zadregi. S tem se objekt umešča v manko, manko kot objekt pogleda, dokler je to pogled stran, in torej v strogem smislu to, kar se vidi: vidi se pogled, ki se odvrne, z mesta, ki ni vidno.

Objekt se temu pogledu prikazuje kot ničelni označevalec, tisto, česar ne vidimo (na ženski: falos), objekt skopične pulzije. To je natančno mesto, s katerega je opazovalec opazovan, in zaradi tega Očesa se odvrne pogled. Vidimo to, kar opredeljuje želja, da bi videli: manko označevalca, v katerem je zastopan subjekt kot subjekt želje. Z mesta tega manka je konstituirana *predstava*.

Arhaičen primer take organizacije pogleda je pogled v zrcalo: zrcalo kot označevalec manka pogleda nase, ki se vidi v zrcalni podobi. V zrcalu se fragmenti telesa strukturirajo v nekaj, kar je nedvomno *jaz* in sicer jaz kot videz, ki se izvrši na mestu, s katerega se gleda, jaz kot mesto, ki se vidi iz zrcala.

Levstik zastavi vprašanje pogleda za zahtevo, da naj pisatelj piše tako, »da bi Slovenec videl Slovenca v knjigi, kakor vidi svoj obraz v ogledalu«. Slovenec naj vidi to, kar ga bo razodelo lastnemu pogledu, vidi naj se *iz knjige*, ki ga mora predstavljati, ki mora biti taka predstava zanj, da se lahko v njej umesti, vidi realnost, tj. svoj položaj v prostoru, ki ga drugače ne more videti, ker »iz sebe« gleda kakor iz za zaslona, in to, kar je na tem zaslonu, mu je seveda prikrito (ni nikdar celo, manjka točka pogleda) – vidi se naj z mesta označevalca, kot Drugi. Če se ta propozicija uveljavlja v realizmu, pa to seveda še ne pomeni, da tudi obvelja samo za realizem; a vendar pogled vselej nosi neko težo realizma, celo v halucinaciji.

Vse to bi čisto ustrezalo funkcionalističnim psihološkim tolmačenjem, po katerih naj bi bila predstava sredstvo, da bi se subjekt znašel, če ne bi bilo rahlega ovinka, znašel namreč tako, da bi se našel z objektom v sistemih referenc, ki jim Freud reče spominske sledi, točke pritegovanja, asociacije, skratka v označevalni verigi.

Očitno je, da se tu puščamo voditi homofoniji dveh terminov, ki pripadata različnim registrom: govorimo o psihični predstavi, kakor da bi bila isto kakor npr. gledališka predstava (*Vorstellung* in *Spiel* v nemščini, kjer imamo sicer tudi *Darstellung*, ter *idea* in *performance* v angleščini, kjer se pojavlja tudi *presentation* v obeh pomenih). Seveda nam šele *performance*, nekaj, kar je razumljeno kot predstava, označevalec-simbol, ki stoji namesto nečesa drugega, omogoča pojmovanje *Vorstellung*, ki ravno tako stoji namesto nečesa drugega: presežnega objekta.

Struktura predstave kot *performance* je že dolgo znana: ko Aristotel razdeluje funkcijo katarze, opredeli gledališče kot predstavitev simbolov, ki (nad) določajo subjekt, kakor bi rekli danes. Tudi v tem zrenju resnice je predpostavljeno nekakšno zrcalo – vse je že tam,

»treba je dobro pogledati,« je rekel sv. Janez iz Arsa. Na prvem mestu je pač samo dejstvo (nad) določenosti v simbolu – tej umestitvi rečemo *primarna identifikacija* – dejstvo, ki vleče za seboj razcepljeni subjekt; potem pa je še neki pomik, zgolj topološko predstavljen vzvratni pomik konstrukcije objekta: ko je sv. Janez tisto rekel, se je negovorjenim očem res prikazalo, zgodil se je čudež, manko je zašit. V tej topologiji sovpadata objekt in subjekt, sovpadata v trenutku kreacije, predstavive. Predstava predstavlja subjekt, predstavlja ga pogledu Drugega, in sicer na način, ki je lasten imaginarnemu registru, na način podobe.

Spomnili se bomo, da tradicija, ki smo ji močno zavezani – judaistična tradicija – in druga tradicija, ki ji sicer nismo tako zelo zavezani, čeprav precej dviguje glas in se nikakor ne pusti utišati – kar je najbolj zanimivo, ravno kot antagonist judaizma – to je islamska tradicija – prepovedujeta upodabljanje »tega, kar je na nebu, in tega, kar je na zemlji«. To zgrešeno srečanje, ta spopad dveh v osnovni sinhroni diskurzov med drugim kaže, kako deluje nezavedno v območju ideologije – tj. ideologije gospodarja – namreč tako, da onemogoča identifikacijo objekta (ki je precej »skupen«), ker mora ves čas identificirati *ime*. Temu ni izvzet noben diskurz, kolikor je ideološki.

Očitno je, kako se lahko politična akcija uprizori kot predstava, ki umešča podložnika; spomnimo se npr. ameriškega poskusa, osvoboditi talce v Iranu. Prav predstava v tem smislu je tudi v središču tistega intersubjektivnega razmerja, ki ga opisuje izraz *charisma* – tu gre za glavnega junaka, protagonista, ki (se zanj predpostavlja, da) – ve – kako obvladati predstavo. V Iranu se je, kar se tega tiče, predstava sprevrgla v farso, za protagonista pa v tragedijo, hujšo kakor po navadi, kadar predstava ne uspe.

Kaj je v *Dekalogu* prepovedano, lahko nemara zapišemo takole: prepovedan je potujitveni učinek, spodrseljaj, na katerega je predstava obsojena, saj »vsak kramar dobro razlikuje med tem, za kar se nekdo predstavlja, in tem, kar je v resnici« (Marx); to razlikovanje, mimogrede, pripisujejo psihologiji. Spodrseljaj razodeva predstavo kot fikcijo in »razsvetljuje« subjekt v samem delu predstave, v njeni tvornosti – namesto v njeni ustvarjenosti. Fikcija, ki rada nastopa tudi kot edina realnost, postane predmet take zasedbe, šele ko je prepoznana kot fikcija, kot igra simbola, v kateri je subjekt že »skrepenel v označevalec«.

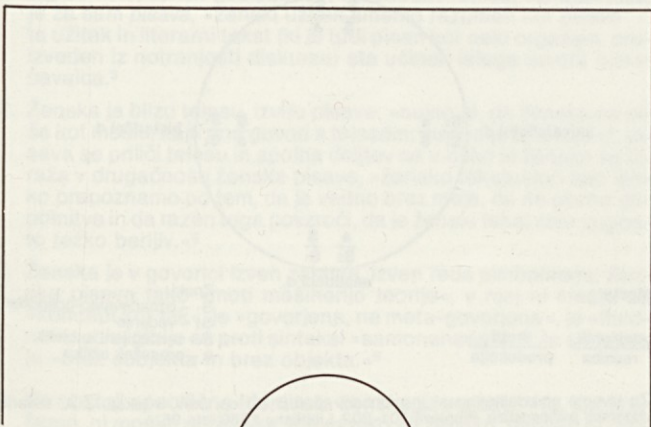
Fikcija je metonimija: povzroči jo utajeni označevalec – falos, označevalec razlike, imeti ali ne, ki ga vrača delni objekt pulzije. Je zastopnik želje, ki se na ta način vrača objektu. Prav zato je tudi podvržena potlačitvi in se vrača na način nekakšne sekundarne obdelave, o kateri sporoča Freud v *Interpretaciji sanj*.

Predstava je s tega vidika metafora, ki v svojem delu zaznamuje subjekt, tj. razodeva svoje *realno* kot manko, ki se konstituira kot njena *druga scena*, v interpretaciji, po kateri je fikcija izpolnitev želje, seveda želje, katere objekt je odsoten oz. zaznamovan zgolj s potezami označevalca.

Je mar protislavje v tem, če rečemo, da je fikcija zastopnik želje, potem pa, da je izpolnitev želje? Ne, kajti želja s posredstvom predstave prekorači manko: v imaginarnem je želja zastopana ravno kot izpolnjena.

Objekt predstave smo tako našli na križišču, na običajnem križišču želje in simptoma, metonimije in metafore, tj. na »pravem« mestu.

V gledališču obstaja dejavnik, ki vsakomur na pravem mestu položi pravo besedo v usta, dejavnik, ki pripomore, da protagonista ve. Ta dejavnik posreduje tekst, a ga ni na sami sceni je dobesedno potlačen, izpod scene prihaja do igralcev – in samo do njih – samo njegov glas: šepetalec, ki ga na njegovo mesto uvede »tradicionalno« meščansko gledališče. Shema, ki jo podajamo, je iz takega gledališkega komada (*Lepa Vida J. Vaduška*); iz scene smo izpustili kulise in dobili tole:



Šepetalec ne bi omenjali, če ne bi mislili, da se njegova funkcija vezuje na njegov položaj, položaj potlačenega označevalca, ki kot mesto, s katerega se predstava uprizarja, postavlja Drugega. To mesto je na isti strani kot pogled na predstavo: šepetalec mora videti, slediti, celo prehitovati, ne glede na to, kaj si misli o predstavi; misli si lahko svoje.

Sorodno funkcijo bi lahko našli pri piscu govorov, recimo za politike, ki nastopajo kot protagonisti; ta je sicer avtor, toda avtor česa? Predpisanega teksta ideologije, v katerem mora podložnik prepoznati »sebe«, nikdar pisca: subjekt za njegov tekst je zastopan v podpisu pod njim, podpisu, ki po samem terminu (»zastopnik ljudstva«) reprezentira podložnika.

Subjekt za diskurz šepetalca, kakor lahko mirno zapišemo, ker vemo, da gre za pred-pisan tekst, zastopa sam videz predstave, njena trenutna faza ali korak/iztočnica. Odveč je povedati, da imajo poleg piscev govorov »osebnosti« tudi take šepetalec, ki jim rečejo svetovalci, mojstri ceremonije itd.

Pač pa je pomembno, da je šepetalec – izboklina v shemi na odprtem delu odra, ki zaznamuje delo potlačenega označevalca – prav mesto, na katerem vdira v predstavo nekaj zunanjega, kar pa ji je hkrati temeljno notranje, falični označevalec, ki se pridodaja označevalni verigi predstave, da bi učinkovala sklenjeno, zaključeno, brez spodrseljaja. Zanj so vsi ostali označevalci predstave iztočnice – nekakšne luknje, vrzeli, ki ga aktivirajo.

S to digresijo na področje gledališča nismo nameravali iskati kakšnih podobnosti med filmom in gledališčem (a se jim tudi ne izogibamo), temveč skušamo pokazati na *podvojenost prizorišča* v predstavi, tako *Vorstellung* kot *performance*: umeščenost označevalca kot zaslona (zaslona kot ravnine želje, nekako v smislu španske stene), iz katerega kuka pogled, in umeščenost označevalca kot videza tja, kjer zastopa subjekt predstave, kjer se križajo označevalci manka, katerih šiv je subjekt – zanj je torej točka pogleda Drugo mesto. V tem dvojnem vpisu označevalca (z obeležji zrcalnega učinka) nastane učinek pomena.

Eden od označevalcev manka – zapore, četrte stene, »realnosti« predstave – je izboklina na Voduškovi shemi. Če naj se obrdri raven predstave kot fikcije, se pravi če naj kljub temu, da vemo, da gre za predstavo, ostane zavezana neki realizaciji želje, realizaciji, ki je njen cilj, te izbokline ne smemo videti, vključiti se mora v sceno kot nepomemben madež. V nasprotnem primeru imamo takoj potujitveni učinek, občutimo nelagodje, natanko tako kakor če filmski igralce pomotoma pogleda v kamero; pride do neznosne realizacije pogleda, »stvar me gleda«, in do neke variante »pogleda stran«. *Sekundarni* potujitveni učinek, moramo reči: ta pripada *performance* in je vzpostavljen na *primarnem* potujitvenem učinku *Vorstellung*, neidentičnosti subjekta s svojo željo, s samim seboj.

Na diegetični ravni (ravni fikcije) lahko označevalec manka, kot je zapaden v *suspenzu*, izvrstno funkcionira kot organizator predstave; prav v tej točki je fikcija zastopnik želje. Če je izboklina na shemi mesto, ki naznačuje vnaprejšnost, pred-pisanost predstave in je zato označevalec manka, ker je mesto pred-pisa v sami predstavi potlačeno, nas diegeza vodi po poti konstitucije označevalca manka, zato da bi to mesto opredelilo označevalec v predstavi, se pravi kot mesto strukturiranosti predstave, mesto subjekta, ki se najde v čudežu, prehodu iz nesmisla v smisel, ko se označevalec manka iznenada poveže z drugimi označevalci. Tak označevalec je v Wellsovem filmu skrivnostna beseda »Rosebud«, ki je novinar iz zgodbe sicer ne razvozlja (tako koncept identifikacije – tu popolnoma odpade), pač pa se razodene *samo* gledalcu.

Predstavo v njeni homofoniji utemeljuje torej njen status metafore-simptoma, v kolikor je simptom spodrseljaj objekta, drugače, bolj razsvetljensko rečeno: spodrseljaj narave, da bi bila tu, na mestu, kjer želimo. Zato pa je tu simbol, ki se ponavlja, ki pričra, da je vzrok subjekta učinek vznika Drugega, položaja označevalca, mesta, kjer se konstruira želja.

To, kar je mogoče videti, smo imenovali videz; njegova posebnost je, da nič ne pomeni – če med pogledom in videzom ni predstave, tistega potujevalnega momenta, po katerem je pogled, pogled Drugega na označevalec, ki zastopa subjekt – če v videz ni vstavljen sam subjekt kot učinek zrcalne funkcije predstave.

S tem pa dobi videz v predstavi funkcijo *fantazma*, imaginarnega scenarija za subjekt – mesto, kjer se križata *Vorstellung* in *performance* – s katerim se ponuja pogledu Drugega; Drugi je tedaj mesto, kamor je vpisan užitek, ki ga predstavlja videz.

Funkcija diegeze, proizvedene v imaginarnem registru kot zastopnik želje, je torej v tem, da prezentificira sled objekta, sled, kakršna ostane npr. v pogledu stran, tj. označevalec, nezvedljiv na smisel, ki se *predstavi* kot objekt; v tem imenu ima seveda vse smisel. To funkcijo lahko registriramo samo ob prepovedanem objektu.