



REČ BREZ DRUGEGA IMENA

ALJOŠA KRAVANJA

Sprevrženčev filmski vodnik (2006, Sophie Fiennes) je poskus postaviti enega izmed najbolj pronicljivih filmskih gledalcev – Slavoj Žižka – v sam film. *Vodnik* se zato vseskozi vrti okoli trenja med navidez najbolj zunanjim elementom filma, gledalcem, teoretikom, in njegovo notranjostjo, fikcijskim prostorom.

Prizor v starem gledališču iz *Mulholland drive* (2001, David Lynch), na katerega se v filmu sklicuje tudi Žižek sam, bi lahko služil kot paradigma celotnega *Vodnika*. Pred začetkom pevskega nastopa zbrano občinstvo – med gledalci sta tudi Betty in Rita, protagonistki Lyncheve mojstrovine – nagovori povezovalc, ki večkrat poudari, da bo pevka pela na *playback*, da bo vse skupaj le *fake*. A kljub naši vednosti si ne moremo kaj (tej skušnjavi se ne upreta niti Betty in Rita), da nas ne bi očarala doživeta interpretacija pevke. Čudovita sinhronija glasu in njene mimike nas zapelje s povsem enako prepričljivostjo, kot če bi verjeli, da poje v živo.

V podobni – pravzaprav še bolj zviti – situaciji se znajde gledalec *Sprevrženčevega vodnika*: kljub temu da Žižek razgalja logiko, ki požene našo libidinalno investicijo v film, kljub temu da razgalja povsem mehanične postopke, prek katerih se vidimo v filmu, kljub temu da vemo, da je naša očaranost na neki način *fake* in umetno proizvedena, si ne moremo pomagati, da ne bi bili še naprej prevzeti od odlomkov, ki se vrtijo med Žižkovo analizo.

Morda gremo lahko še globlje, če se, denimo, spomnimo na učinek ob gledanju »negativnih utopij«, kakršna je na primer *Loganov beg* (Logan's Run, 1976, Michael Anderson). Predstavljena nam je ogromna mašinerija ideološkega podrejanja, ki prek skritih in skrbno načrtovanih mehanizmov mistificira družbe-

no življenje. A vendarle si ne moremo kaj, da nas ne bi ti mehanizmi – razgaljeni v vsej svoji brutalni materialnosti – sami očarali do iste mere, kakor če bi bili vpeti neposredno vanje. V tem se skriva tudi lekcija za vse slabe ljubitelje makijavelizma: navdušenje nad spretnimi mehanizmi mistifikacije ni samo prav nič manj mistificirajoče od namernih učinkov teh mehanizmov.

Gledanje *Sprevrženčevega vodnika* nas postavi v enak položaj: očarani smo *nad* samimi postopki, ki so namenjeni proizvajanju očaranosti nad filmom, ter ne toliko *zaradi* njih samih. Žižkova psihoanalitična razgrnitev filmskih strategij, ki so namenjene spravljati nas v grozo, užitek ali veselje, postane ob ogledu komentiranih odlomkov, ki jih avtorica spretno vključi v film, sama predmet groze, užitka ali veselja. Vznemirljivo dejstvo, da je Žižek pri svojih analizah postavljen na originalno prizorišče komentiranega filma (v nekaterih primerih je kadriranje v popolnem soglasju z izvirnikom, a žal to ni vedno opazno), samo še poudari nemožnost, da bi do filma nastopili iz hladne pozicije demistifikatorja. Ob prizoru z Žižkom v čolnu sredi jezera, kjer so bili posneti *Ptiči* (The Birds, 1963, Alfred Hitchcock), kljub nekaterim komičnim vložkom nestrpno čakamo pobesnele galebe; hotelska soba iz *Modrega žameta* (Blue Velvet, 1986, David Lynch) ali spalnica iz *Izganjalca hudiča* (The Exorcist, 1973, William Friedkin), v katerih Žižek teoretizira o dogodkih, ki so se zgodili na taisti sceni, delujeta tesnobno, tako z Žižkom kot s Frankom (Dennis Hopper) ali obsedenko. A vseeno opazimo, da avtorica morda vendarle ni izkoristila vseh možnosti koncepta: med komentiranjem prizora perverzne igre Dennisa Hopperja in Isabelle Rosellini bi prav lahko zaprla Žižka v

omaro, v kateri je v filmu skrit tudi Kyle MacLachlan.

Siceršnji bralec Žižkove filmske teorije (teoretsko najbolj relevantnih tekstov, kot sta denimo *Strah pred pravimi solzami* in *Pogled s strani*) ima ob gledanju *Vodnika* občutek, da Žižek opusti čiste teoretske kategorije (»šiva« se v filmu dotakne samo bežno) v prid bolj privlačnih pojmov, kot je slavni »the thing from inner space«. A Žižkova uporaba teh udarnih konceptov samo še poudari dejstvo, da tokrat govori iz samega filma: da mašinerije filmske identifikacije in ustvarjanja očaranosti nikdar ne moremo zvesti na avtomat, ki nas kot tak spet ne bi mogel očarati. Vzemimo, denimo, Žižkovo razlago prizora iz *Osmega potnika* (Alien, 1979, Ridley Scott), v katerem nezemljan pogleda iz razparanega trebuha: strah pred *Rečjo iz zunanosti* (vesolja) je vselej strah pred pošastno *Rečjo*, ki se skriva globoko v nas samih. V tem se razkrije celoten duh *Vodnika*: njegov namen ni preprosto analiziranje s togimi psihoanalitičnimi obrazci, temveč obdržati filmske učinke na teoretski ravni. Žižkova analiza vzame nase nemožnost, da bi lahko *Reč* celo na teoretskem nivoju preobrazili v kaj drugega kot *Reč*. *Reč*, ki jo Žižek zasleduje od *Rdečih čevljev* (The Red Shoes, 1948, Michael Powell, Emeric Pressburger) do *Osmega potnika*, je *Reč*, za katero teoriji umanjka vsakršno drugo ime. Prav zato ostaja filozof skozi celoten film – pa čeprav se pojavlja v fikcijskem prostoru samih filmov – gledalec.

Iz tega vidika je *Sprevrženčev vodnik* logična dovršitev Žižkove siceršnje filmske teorije, ki se vseskozi suče okoli vprašanj vpisa gledalčeve želje v film, njegovih investicij in šiva. Je odgovor na vprašanje, kako se subjekt/Žižek vpisuje v filmsko tkivo.